

STRONA EUROPY

STUDIA O XX-WIECZNEJ LITERATURZE POLSKIEJ I EUROPEJSKIEJ

TOMASZ WÓJCIK

STRONA EUROPY

STUDIA O XX-WIECZNEJ LITERATURZE POLSKIEJ I EUROPEJSKIEJ



Warszawa 2015

Wydano nakładem
Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego
e-mail: wyd.polon@uw.edu.pl

Recenzenci
Prof. dr hab. Józef Olejniczak
Dr hab. Andrzej Zieniewicz, prof. UW

Skład i łamanie
Małgorzata Kula

Projekt okładki
Paulina Urbańska

Indeks osób zestawiał
Autor

Korekta
Urszula Krzysiak
Karolina Rucińska
Adrianna Rzyzińska

© Copyright by Tomasz Wójcik
Warszawa 2015

ISBN 978-83-64111-88-4

Druk i oprawa
Zakład Graficzny Uniwersytetu Warszawskiego, zam. 1038/2014

Spis treści

Kilka słów od autora	7
-----------------------------------	---

I. Rozpoznania

Wiek XX wobec idei humanizmu. Świadectwa literackie	9
Symbolizm. Milczenie. Awangarda	41
Fragmentaryczne uwagi o fragmencie (w literaturze XX wieku)	51
Animalne metafory (nie)normalności (Kafka, Gombrowicz, Ionesco)	67
Kairos egzystencji, kairos historii. Daty poetów	73
Bolesław Miciński. Pre-figury emigracyjności	83
Bolesław Leśmian – Jean Baudrillard. Inicjalne narracje sprzed końca	93
Symptom implozji. Jean Baudrillard i literatura (polska) ostatnich dekad	105
Cóż po starych poetach	119
Literaturoznawcze narracje minionej dekady (w świetle pewnej serii wydawniczej)	130
Krąg literacki – próba teorii (Mallarmé, George, Czechowicz)	139

II. Miejsca

Europa Gałczyńskiego	147
Paryska utopia Bolesława Prusa	159
Skamandrycki „postój w Paryżu”	171
Francuskie przypadki Pana Cogito. Recepcja twórczości Zbigniewa Herberta we Francji	185
Spotkanie nad Lemanem. Charles Ramuz i poeci polscy	191
Italia Czesława Miłosza (zapisy poetyckie)	200
Tybinga poetów polskich	219
Kompleks niemiecki w poezji Jarosława Iwaszkiewicza	228

Zmierzch Galicji. Georg Trakl, Ludwig Wittgenstein i poeci polscy	241
Etnomapa Łodzi (Wincenty Kosiakiewicz: <i>Bawełna</i>)	252
Puste miejsce, znacząca nieobecność. Mazowsze w literaturze ostatnich dekad	260
III. Rozmowy	
(Nie)spełniony projekt. Paul Valéry i poeci polscy	265
Czysta myśl, nieczyste słowo. Jarosław Iwaszkiewicz – Paul Valéry	281
Polskie odpowiedzi Albertowi Camus (Jarosław Iwaszkiewicz, Tadeusz Różewicz)	290
Chwila, trwanie. Późne lektury Goethego	300
Hölderlin, Heidegger, Celan. Kilka myśli o pewnym wierszu Tadeusza Różewicza	308
Figury zaprzeczonej przestrzeni (Różewicz, Celan, Staff)	319
Mowa biografii. Milczenie literatury (Franz Kafka po latach)	329
Niespełniony dialog. Jarosław Iwaszkiewicz – Thomas Stearns Eliot	334
Figury bez nazwy, głosy bez znaczenia. Władysław Sebyła – Thomas Stearns Eliot	341
Niezwyuczajne taśmy zwyczajnego Krappa	348
IV. Aneks	
„W kochanej, cudnej Grenoble”	357
Widok z La Combe	363
Wokół Puerta del Sol. Szukanie Hemingwaya	365
Przejazdem w Rovigo	371
Nota bibliograficzna	373
Indeks osób	377

Kilka słów od autora

Niniejsza książka stanowi wybór studiów napisanych w ciągu ostatnich kilkunastu lat. Zasadniczym kryterium ich doboru – co wyraziło się w tytule całości – była europejska perspektywa opisu zjawisk literatury polskiej XX wieku (i okazjonalnie chronologicznych okolic: końca XIX i początku XXI stulecia).

Tom został podzielony na trzy części. Studia zamieszczone w części I są poświęcone niektórym kluczowym problemom literackiego wieku XX – próbie ich wyodrębnienia i „rozpoznania”. Studia należące do części II pozwalają przyjrzeć się obecności różnych „miejsc” (miast, regionów, krajów) Europy w literaturze polskiej minionego stulecia. Wreszcie studia zebrane w części III mają za przedmiot spotkania i „rozmowy” XX-wiecznych pisarzy polskich z autorami europejskimi.

W tytule książki świadomie i celowo nie użyłem tak ważnych dla współczesnego literaturoznawstwa pojęć jak kulturowość i komparatystyczność. Może szczególnie dlatego, że formuły w rodzaju „kulturowe badania literackie” czy „komparatystyczne badania literackie” uznaję w pewnym sensie za tautologię. W istocie jednak taki właśnie horyzont (kulturowy) i przede wszystkim taka właśnie metoda (porównawcza) łączy – a przynajmniej mam nadzieję, że łączy – studia składające się na ten tom. Tak zarysowany horyzont – choćby nawet nie zawsze bezpośrednio wysłowiony – próbuje być w nich nieustannie obecny. Natomiast umieszczone w tytule książki słowo „i” nie oznacza prostej sumy opowieści o różnych literaturach europejskiego kręgu kulturowego (w tym – o literaturze polskiej), lecz metodę ich rozumienia i interpretowania jako duchowej całości.

I. Rozpoznanie

Wiek XX wobec idei humanizmu. Świadectwa literackie

1.

Tytułowa formuła tych rozważań wymaga co najmniej dwójakiego komentarza. Po pierwsze zatem, należy wyjaśnić sens użytego w niej słowa „wobec”. Można najogólniej założyć, że w epokach dawnych – takich jak renesans czy oświecenie – humanistyczne modele kultury, będące kolejnymi reinterpretacjami antycznego projektu humanizmu, rzeczywiście istniały, stanowiły pewną ówczesną realność kulturową. W minionym stuleciu – jak się wydaje – było już zasadniczo inaczej. W klasycznym dla całej problematyki szkicu *List o „humanizmie”* – opublikowanym dokładnie w połowie wieku – Martin Heidegger formułuje tę kwestię radykalnie:

Pyta Pan: (...) „W jaki sposób można przywrócić słowu «humanizm» jego sens?”. Pytanie Pańskie zakłada nie tylko to, że pragnie Pan zachować słowo „humanizm”, lecz kryje zarazem przekonanie, że słowo to utraciło swój sens.¹

Jeśli nawet nie zajmimy tak skrajnego i jednoznacznego stanowiska, nie unikniemy niepokojącego przeświadczenia, że o ile możliwa jest rekonstrukcja humanistycznych modeli kultury w dobie nowożytnej, o tyle w odniesieniu do epoki nowoczesności (i ponowoczesności) zadanie to okazuje się nieporównanie trudniejsze. Czy zatem – formułując problem jeszcze radykalniej – jest w ogóle zasadne twierdzenie o istnieniu takiego modelu w literaturze i kulturze nowoczesnej? I jak uprawomocnić tezę o obecności tradycji humanistycznej w wieku XX? W pozornie prostym i niewinnym słowie „wobec” kryje się więc myśl o całym skomplikowaniu, złożoności i niejednoznaczności relacji tego wieku wobec idei humanizmu.

Jak jednak – pamiętając o tej złożoności – opisać formy istnienia rozważanej idei w poprzednim stuleciu, by uniknąć groźby łatwego powtórzenia

¹ Martin Heidegger, *Znaki drogi*, przeł. Seweryn Blandzi i in., Warszawa 1999, s. 296.

– skądinąd zbanalizowanej – tezy o jej współczesnym kryzysie i rozpadzie lub – jak poniekąd uważa choćby Heidegger – wręcz kresie paradygmatu tradycyjnej kultury humanistycznej? Czy wystarczy przyjąć założenie, że negacja – w jej różnych postaciach – stanowi przecież także odmianę kontynuacji, a kryzys – paradoksalnie (choć to tylko pozorny paradoks) jest w kulturze symptomem płodnego poszukiwania i twórczego niepokoju? Czy nie należy raczej szukać – tak postawione pytanie jest tym razem retoryczne – szczególnych form funkcjonowania idei humanizmu w XX wieku, form ufundowanych – mówiąc na razie najogólniej – na doświadczeniu nieprzezroczyistości, ambiwalencji i wieloznaczności współczesnej sytuacji tej idei?

Krótkiego komentarza wymaga również dopełnienie tytułu tego szkicu: „Świadczenia literackie”. Otóż jego przedmiotem będzie przede wszystkim (choć nie wyłącznie) literatura polska XX wieku – oczywiście jej wybrane (w szczególności poetyckie) teksty. Przynajmniej w sensie materiałowym dominować będzie więc – powtórzmy – zdecydowanie literaturoznawczy punkt widzenia. Jednak literatura, a zwłaszcza poezja – w jakiś sposób szczególnie wrażliwa na przemiany w kulturze – zostanie potraktowana jako czuły miernik i ważny wyraz świadomości ideowej oraz kulturowej wieku XX, jako – zatem – użyteczny instrument jej rozpoznania. Wydaje się to o tyle uzasadnione, że właśnie literatura była zawsze – zgodnie ze wzorcem źródłowym – podstawowym medium dla idei humanizmu. Tak jest również w wieku XX – niezależnie od tego, że idea ta znalazła się w sytuacji szczególnego zawieszenia pomiędzy poczuciem utraty sensu a świadomością wielości różnych znaczeń. W pamiętnej dyskusji z Jean-Paul Sartre’em (po jego odczycie „Egzystencjalizm jest humanizmem”) Pierre Naville zauważył:

Niestety, w chwili obecnej humanizm jest terminem służącym do określenia prądów filozoficznych nie w dwóch, lecz w trzech, czterech, pięciu znaczeniach. Wszyscy są dziś humanistami. (...) Wiele współczesnych prądów politycznych również podszycia się pod miano humanizmu.²

Koncentrując uwagę przede wszystkim na literaturze i tylko okazjonalnie wkraczając na teren filozofii czy polityki, możemy szczęśliwie ten trudny problem ominąć, ale nie całkiem pominąć. Jest to bowiem problem, który będzie nieustannie towarzyszył (w tle) rozważaniom o literaturze: jak uzgodnić biegunowo różne poziomy funkcjonowania idei humanizmu w XX wieku? Bieguny te zdają się najogólniej wyznaczać poziom ideologiczny i filozoficzny.

² Jean-Paul Sartre, *Egzystencjalizm jest humanizmem*, przeł. Janusz Krajewski, Warszawa 1998, s. 101-102.

Może właśnie w minionym stuleciu dystans pomiędzy nimi stał się szczególnie jaskrawy i dotkliwy. A to dlatego, że wiek XX był świadkiem wielokrotnej ideologizacji pojęcia humanizmu, jego zideologizowanych i w rezultacie karykaturalnych (nad)użyć. O takiej ideologizacji świadczy chociażby wielość przymiotników, w towarzystwie których funkcjonowało to pojęcie. Stąd pytanie, na ile tego rodzaju instrumentalne (nad)użycia zdewaluowały i unicestwiły samą ideę humanizmu, odrywając ją od głębokich uwarunkowań antropologicznych, filozoficznych, a nawet metafizycznych i sprowadzając poprzez ideologiczne instrumentalizacje na poziom doraźnej publicystyki, politycznego pragmatyzmu, płaskiej propagandy.

Te wprowadzające uwagi, a raczej pytania można zakończyć przywołaniem fragmentu wiersza jednego z bohaterów tego szkicu – Zbigniewa Herberta:

Tyle pytań – o dęby –
 tyle liści a pod każdym liściem
 rozpacz³

(*Dęby*)

Ten metaforyczny obraz zdaje się bowiem w zadziwiająco trafny sposób opisywać XX-wieczną sytuację idei humanizmu. Jedna z założycielskich i najtrwalszych idei kultury europejskiej (metafora „dębu”) zgubiła w poprzednim stuleciu немало „liści”. Pod niejednym z tych „liści” skryło się – naznaczone melancholią, a nieraz nawet „rozpaczą” – doświadczenie jej wyczerpania i kresu. Obraz lipy – archetypiczny w kulturze polskiej i symboliczny dla humanistycznego modelu kultury oraz reprezentowanego przez ten model zespołu wartości – pod piórem Tadeusza Różewicza zamienił się po historycznej katastrofie w taki metaforyczny obraz-pytanie:

Byli szczęśliwi
 dawniejsi poeci
 Świat był jak drzewo
 a oni jak dzieci

Cóż ci powieszę
 na gałęzi drzewa
 na które spadła
 żelazna ulewa
 (...)
 Byli szczęśliwi
 dawniejsi poeci

³ Zbigniew Herbert, *Poezje*, Warszawa 1998, s. 528.

pod liściem dębu
śpiewali jak dzieci

A nasze drzewo
w nocy zaskrzypiało
I zwiśło na nim
pogardzone ciało⁴

(*Drzewo*)

2.

Opis sytuacji idei humanizmu w XX wieku należy rozpocząć z konieczności skrótową, ale potrzebną przynajmniej w takiej formie refleksją nad ogólną postawą twórców wobec epoki źródłowej dla tej idei – wobec antyku. Pojęcia tradycji grecko-rzymskiej oraz tradycji humanizmu nie są oczywiście w żadnej mierze tożsame, synonimiczne i wymienne. Inaczej mówiąc, stosunku XX-wiecznych pisarzy do ogólnie i szeroko rozumianego antyku nie można utożsamiać z ich stosunkiem do grecko-rzymskiego projektu humanizmu. Niemniej ocena całościowo pojętego dziedzictwa antycznego stanowi w jakiś sposób ważny kontekst relacji wobec idei humanizmu ujętej w całej rozciągłości jej dziejów, a więc także z uwzględnieniem chociażby humanizmu renesansowego czy oświeceniowego. Dopiero bowiem na tym szerszym tle, które przywołamy tylko szkicowo, można umieścić już bardziej konkretnie i precyzyjnie zarysowany stosunek autorów XX-wiecznych do samej idei humanizmu rozumianej jako tzw. idea wiecznotrwała.

Z konieczności pomijając w rekonstrukcji tego tła wszystkie warianty i odmiany pośrednie, bardziej subtelne, złożone i niejednoznaczne, można najogólniej postawić tezę o zasadniczej podwójności czy nawet biegunowości relacji pisarzy polskich XX wieku wobec antyku czy raczej wobec mitu antycznego. Z jednej strony w literaturze poprzedniego stulecia obecna jest jasna wersja antyku, obecny jest jego pozytywny mit. Wyrazem takiej postawy może być chociażby eseistyka Stanisława Vincenza, Jana Parandowskiego czy Zygmunta Kubiaka.

W utrwalaniu tego mitu uczestniczą również poeci. W wierszach napisanych zaraz po wojnie Czesław Miłosz pociesza refleksją historiozoficzną przywołującą mit greckich źródeł cywilizacji europejskiej. Pocieszenie ma płynąć z poczucia, że trwała żywość tych źródeł pozwoli przezwyciężyć historyczną grozę i moralny kryzys współczesności:

⁴ Tadeusz Różewicz, *Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944–1994*, Warszawa 1995, s. 165.

Ale greckiego dziedziczki imienia
Sława, dopóki trwa ludzkość, trwać będzie.

I wiek ciemności jak zima przeminie
Gdy mocne soki drzewo ma pod korą.⁵
(*Central Park*)

Więc zamilcz i nie mów
Że walczą mocarstwa,
Bo prochu z urn greckich
Odpowie ci garstka.
I właśnie dlatego
Ten kraj się pamięta
Że wspólna rzecz nasza
T a m była zaczęta.⁶
(*Przypomnienie*)

Mit antyczny ocala w niektórych wierszach Zbigniew Herbert. W wierszu *Do Marka Aurelego* mit ten – uosobiony przez tytułowego bohatera – jest czymś w rodzaju uspokojenia, ukojenia i schronienia przed otaczającą zewsząd „ciemnością” świata:

więc lepiej Marku spokój zdejm
i ponad ciemność podaj rękę
niech drży gdy bije w zmysłów pięć
jak w wątłą lirę ślepy wszechświat
zdradzi nas wszechświat astronomia
rachunek gwiazd i mądrość traw
i twoja wielkość zbyt ogromna
i mój bezradny Marku płacz⁷

Mit antyku skontrastowanego z małością i miernością współczesności kształtuje także programowy wiersz Herberta *Dlaczego klasycy*. Różnica pomiędzy dwiema relacjami wojennymi: narracją Tocydydesa w *Wojnie peloponeskiej* i opowieścią relacjonujących „podobną aferę” „generałów ostatnich wojen”⁸ – różnica wyraźna w planie zarówno etycznym, jak estetycznym (oba są zresztą ściśle powiązane) – obnaża całą marność tej ostatniej relacji, a poprzez nią – duchowego wymiaru współczesnego świata.

⁵ Czesław Miłosz, *Wiersze*, t. 1, Kraków 1993, s. 263.

⁶ Tamże, s. 272.

⁷ Zbigniew Herbert, dz. cyt., s. 29.

⁸ Tamże, s. 353.

Dokładnie symetrycznym dopełnieniem jasnej wersji mitu antycznego jest w literaturze XX wieku jego mniej lub bardziej radykalna rewizja. Nie trzeba dopowiadać, że rewizja ta dokonała się przede wszystkim w kontekście doświadczenia drugiej wojny światowej. Istota oraz skala tego doświadczenia spowodowały gwałtownie i powszechnie odczuwaną potrzebę ponownego przemyślenia tradycyjnych przekonań na temat źródeł i podstaw kultury europejskiej, zrewidowania i przewartościowania całej dotychczasowej mitologii antyku. W literaturze polskiej kluczowy dla tak ukierunkowanej rewizji jest pamiętny fragment opowiadania Tadeusza Borowskiego *U nas w Auschwitzu*:

Pracujemy pod ziemią i na ziemi, pod dachem i na deszczu, przy łopacie, lorze, kilofie i łomie. Nosimy wory z cementem, układamy cegły, tory kolejowe, grodzimy grunta, depczemy ziemię... Zakładamy podwaliny jakiejś nowej, potwornej cywilizacji. Teraz dopiero poznałem cenę starożytności. Jaką potworną zbrodnią są piramidy egipskie, świątynie i greckie posągi! Ile krwi musiało spłynąć na rzymskie drogi, wały graniczne i budowle miasta! Ta starożytność, która była olbrzymim koncentracyjnym obozem, gdzie niewolnikowi wypalano znak własności na czole i krzyżowano za ucieczkę. Ta starożytność, która była wielką znową ludzi wolnych przeciw niewolnikom! Pamiętasz, jak lubiłem Platona. Dziś wiem, że kłamał. Bo w rzeczach ziemskich nie odbija się ideał, ale leży ciężka, krwawa praca człowieka. To myśmy budowali piramidy, rwali marmur na świątynie i kamienie na drogi imperialne, to myśmy wiosłowali na galerach i ciągnęli sochy, a oni pisali dialogi i dramaty, usprawiedliwiali ojczyznami swoje intrygi, walczyli o granice i demokracje. Myśmy byli brudni i umierali naprawdę. Oni byli estetyczni i dyskutowali na niby. Nie ma piękna, jeśli w nim leży krzywda człowieka. Nie ma prawdy, która tę krzywdę pomija. Nie ma dobra, które na nią pozwala. (...) Zachwycamy się wycięciem Etrusków, wybiciem Kartaginy, zdradami, podstępem i lupiestwem. Prawo rzymskie! I dziś jest prawo!⁹

Tadeuszowi Borowskiemu – już później – wtóruje w esejach z tomu *Mit śródziemnomorski* Mieczysław Jastrun, zwracając uwagę na te „strony” („skazy”) tradycji śródziemnomorskiej, które „były dotąd w cieniu”¹⁰:

Starożytna Grecja, ten raj filologów, Ziemia Obiecana poetów, zawdzięcza swoją niebywałą karierę w dziejach ducha ludzkiego nie tylko rzeczywistym ogromnym wartościom, ale również owemu „blaskowi kłamstwa”, co oślepił oczy tych wszystkich, którzy ujrzeni w niej spełnienie marzeń o marmurowym, jeśli nie złotym, wieku ludzkości. Ale wystarczy przeczytać epopeje Homera bez zamroczenia, by odczytać w nich wszystkie zbrodnie naszych czasów w zawiązku, opowiedziane uwodzającym językiem poezji. (...) [tragedie greckie] przeczą uproszczonemu obrazowi antycznej Grecji przekazanemu

⁹ Tadeusz Borowski, *Pożegnanie z Marią i inne opowiadania*, słowo wstępne Jarosława Iwaszkiewicza, Warszawa 1961, s. 114.

¹⁰ Mieczysław Jastrun, *Eseje*, Warszawa 1984, s. 165, 184.

późniejszej cywilizacji europejskiej, fałszywym miarom przykładanym do jej geniuszu. Można podziwiać rzeźbę antyczną, zachwycać się poezją, ale trzeba czytać obronę Sokratesa i *Historię wojny peloponeskiej* Tukidydesa, żeby otrząsnąć się z fałszywej wizji wszelkiego rodzaju winckelmannistów. Trzeba przeczytać tę wnikliwą, obiektywną historię wojny peloponeskiej, aby odnaleźć w miniaturze śródziemnomorskiej wszystkie szaleństwa, zdrady, wreszcie ludobójstwo naszego czasu. Nie tylko obłęd tłumów, nie tylko zwyrodnienie tyranów, mord, pożoga i dżuma, ale również pierwszy obóz koncentracyjny. (...) Jeśli porównać z tymi obrazami wojny, nędzy ludzkiej i okrucieństwa wizję Grecji Goethego, Schillera, Hölderlina i tylu innych, ujrzymy, jak mit o szczęśliwym i czystym początku naszej cywilizacji jest z gruntu wyizolowany z rzeczywistości historycznej.¹¹

Wbrew mitowi czyta starożytność – czyta dosłownie: uważnie studiuje źródłowe utwory antyczne i współczesne teksty poświęcone antykowi – Zbigniew Herbert:

Wielkie drewniane ucho zatkałe watą i nudziarstwami Cycerona. (...) I co za erudycja. W kamieniu nawet umie czytać. Tylko nigdy nie domyśli się, że żyłki marmuru w termach Dioklecjana to są pęknięte naczynia krwionośne niewolników z kamieniołomów.¹²

(*Klasyk*)

Dopiero mój ojciec i ja za nim
czytaliśmy Liwiusza przeciw Liwiuszowi
pilnie badając to co jest pod freskiem
dlatego nie budził w nas echa teatralny gest Scewoli
krzyk centurionów tryumfalne pochody
a skłonni byliśmy wzruszać się klęską
Samnitów Gallów czy Etrusków
liczyliśmy mnogie imiona ludów startych przez Rzymian na proch
pochowanych bez chwały które dla Liwiusza
niegodne były nawet zmarszczki stylu¹³

(*Przemiany Liwiusza*)

Ale rewizja mitu antycznego nie polega wyłącznie na próbach odsłonięcia – w tradycji kultury europejskiej niejednokrotnie skrywanego, wypieranego i przemilczanego – moralnego wymiaru starożytności. Wyraża się również w poczuciu zagubienia i zapomnienia tego mitu wśród niepozostawiających dla niego miejsca zjawisk współczesnej kultury. Takim poczuciem dzieli się

¹¹ Tamże, s. 14-16.

¹² Zbigniew Herbert, dz. cyt., s. 197.

¹³ Tamże, s. 530.

choćby Jarosław Iwaszkiewicz za pośrednictwem metaforycznych zapisów utraty kulturowej tożsamości, od stuleci niezmiennie fundowanej na micie antyku:

Jaszczurka wyszła na schody
w teatrze greckim
(...)
Nic nie wie o tym
gdzie jest

A czy ja wiem
gdzie jestem?¹⁴
(*W greckim teatrze*)

nauczają o istnieniu
Grecji o którym zawsze wątpimy

i pod napisem „była Grecja”
czytamy o ptakach
(...)
których także nie było
kiedy nie było Grecji¹⁵
(*W nocy*)

Doświadczenie podobnego zapomnienia zapisuje dosłownie Czesław Miłosz:

O Grecji, o Grecji
Któż tutaj pamięta.¹⁶
(*Przypomnienie*)

W trybie eseistycznym myśl o zagubieniu mitu antycznego, o jego rozpadzie i zaniku notuje Mieczysław Jastrun:

Kryzys kultury klasycznej wydaje się w tej chwili przyjmować kształt widzialny dla wszystkich¹⁷.

Jedno wydaje się prawdopodobne: zmierzch pewnego typu kultury humanistycznej, wytworzonej w ciągu tysiącleci Europy. W pewnym sensie koniec Europy, koniec świadomości europejskiej jako wytworu mitu śródziemnomorskiego.¹⁸

¹⁴ Jarosław Iwaszkiewicz, *Wiersze*, t. II, Warszawa 1977, s. 470.

¹⁵ Tamże, s. 542.

¹⁶ Czesław Miłosz, dz. cyt., s. 270.

¹⁷ Mieczysław Jastrun, dz. cyt., s. 161.

¹⁸ Tamże, s. 183.

Tak więc mit antyku objawia się w literaturze XX wieku najogólniej dwójako: albo wpisuje się aprobatywnie w tradycję renesansowo-oświeceniową, w istocie Winckelmannowską, albo zostaje radykalnie przewartościowany – poddany surowej rewizji etycznej lub przywołany w aurze rozproszenia, wyczerpania i zapomnienia. Dopiero na tym ogólniejszym i szerszym tle współczesnego funkcjonowania mitu antycznego należy sytuować – podobnie biegunowo różne – XX-wieczne dzieje idei humanizmu.

3.

Sytuację projektu humanizmu w wieku XX zdają się określać – tak przynajmniej zaświadcza to literatura – dwa zasadnicze konteksty: ideowy i historyczny. W takim właśnie porządku spróbujemy – w świetle zapisów literackich – zrekonstruować w najogólniejszym zarysie jego uwikłania i przemiany. W obu przypadkach będą to oczywiście tylko zbliżenia starające się zachować reprezentatywność zarówno dla zjawisk potwierdzających trwanie w minionym stuleciu tradycji humanistycznego modelu kultury, jak dla faktów stanowiących jego polemiczne reinterpretacje i krytyczne przewartościowania. I odwołujące się z konieczności do rygorystycznie wybranych tekstów literackich.

Przez kontekst ideowy rozumiemy zupełnie podstawowy dla duchowości oraz humanistyki XX wieku problem podmiotu i podmiotowości. Antyczno-renesansowy projekt humanizmu – mówiąc najzwyczajniej – był fundowany na przekonaniu o centralnym usytuowaniu jednostki ludzkiej wśród zjawisk i przedmiotów świata, obdarzał ją silną, suwerenną i niezależną podmiotowością. To właśnie podmiot ludzki dzięki swojej woli i rozumności miał kształtować dla własnych celów oraz potrzeb środowiska, zbiorowości, kultury otaczającą go rzeczywistość. Z kolei tak kształtowana kultura (i jej instytucje) miała umożliwiać jednostkom realizację pełni człowieczeństwa. Projekt ten – jak wiadomo – w istotny sposób wsparły i ugruntowały fundamentalne kategorie nowożytności: Kartezjańskie pojęcie *cogito* oraz oświeceniowa idea rozumu.

Myśl XIX wieku radykalnie zakwestionowała te przekonania i kategorie. Najpierw antropologia romantyczna uczyniła człowieka elementem wielkiej całości: przyrodniczej, kosmicznej, mistycznej, odbierając mu w konsekwencji wyróżnione miejsce w bycie. Następnie tzw. filozofowie podejrzeń: Karol Marks, Fryderyk Nietzsche i Zygmunt Freud odkryli oraz opisali różnego rodzaju uzależnienia i uwikłania podmiotu ludzkiego, pozbawiające go suwerenności i niezależności. Wskazali, że to nie podmiot kształtuje rzeczywistość,

lecz sam jest kształtowany przez warunki oraz siły niejako ukryte i przewyższające go swoim działaniem: stosunki społeczno-ekonomiczne, wolę mocy, podświadomość. W takim rozumieniu kultura nie jest zatem intencjonalnym tworem człowieka, lecz – odwrotnie – człowiek wytworem kultury. W tym sensie można zasadnie postawić tezę o radykalnej przemianie i głębokim przewartościowaniu humanistycznego modelu kultury w wieku XIX. Wiek XX odziedziczył te wszystkie „podejrzenia” oraz związane z nimi pytania i dylematy, dodając do nich nowe niepokoje i wątpliwości. Ich źródłem były kolejne doktryny i nurty XX-wiecznej humanistyki – takie jak przykładowo strukturalizm czy dekonstrukcjonizm – które odmówiły jednostce ludzkiej kulturowej samodzielności. Formułując rzecz radykalnie: w świetle tych wszystkich przemian uzasadnione stało się przekonanie, że nie humanizm jest wytworem podmiotu, lecz – przeciwnie – podmiot stanowi wynalazek humanizmu.

Jak jednak cała ta problematyka wyraziła się w literaturze polskiej minionego stulecia? Tak, że idea humanizmu została w niej trwale uwikłana w dyskusję wokół problemu podmiotu i podmiotowości. Nieraz uwikłana w sposób jawny, bezpośrednio i dosłownie wyartykułowany, a nieraz ukryta w podtekstach toczących się sporów. Nietrudno odnaleźć w twórczości najwybitniejszych poetów XX wieku werbalne manifestacje przekonania o suwerenności ludzkiej podmiotowości, fundowanej przede wszystkim na wyróżnieniu człowieka wśród natury, wśród jej zjawisk i przedmiotów. „W sobie zestrzajam sprzeczny ten świat, Apollinie”¹⁹ – oświadcza dumnie Leopold Staff w międzywojennym wierszu *Harmonia* – i oświadczenie to można uznać za projekt relacji pomiędzy człowiekiem a rzeczywistością, taki projekt – zgodny z ideą humanizmu – w którym centralnie usytuowany podmiot ludzki jest powołany do tego, by swoją rozumnością porządkować, opanować i podporządkowywać sobie chaotyczną, niespójną oraz naznaczoną wielorakimi sprzecznościami rzeczywistość.

W zapisach literackich tym „światem” jest w istocie pozaludzki świat przyrodniczy. Relacja ludzkiej podmiotowości wobec niego stanowi jeden z najważniejszych problemów twórczości Czesława Miłosza. Możemy przypomnieć tylko wybrane świadectwa poetyckie tego nieustannie powracającego i niepokojącego problemu. W wierszu *Przyrodzie – pogródka* (napisanym nieprzypadkowo w 1944 roku, a więc w aurze – by użyć znanej formuły Tomasza Manna – „regresu sprawy ludzkiej”) Miłosz zdaje się powtarzać ideę Stefana Mallarmé – myśl o ostatecznej zamianie świata w książkę, którą można

¹⁹ Leopold Staff, *Poezje zebrane*, tom drugi, Warszawa 1980, s. 649.

traktować jako metaforę jego całkowitego zhumanizowania, ostatecznego ucłowieczenia i zniknięcia w ten sposób całej sfery poza-ludzkiej czy nie-ludzkiej:

Te morderstwa pajaków, te musze dziwactwa
I zabawy bakterii i zieleń jak rana
Nie bawią mnie, przeciwnie, duszą mnie jak astma.
Naturo! Politycznie jesteś podejrzana.

Dachau koników polnych! Mrówek Oświęcimie!
Próżno zbrodnie maskujesz zieloną peruką.
Kiedy nasz ludzki sztandar glob ziemski owinie
Nic nie będzie Naturą – wszystko będzie sztuką.²⁰

Podobnie w późnych, a właściwie ostatnich wierszach Miłosz konsekwentnie powtarza przekonanie o wyróżnionym miejscu ludzkiej podmiotowości w przyrodniczej całości istnienia. Upatruje je w posiadaniu świadomości, czyli umiejętności rozumienia i zdolności współczucia:

Moim filozofem został wtedy Schopenhauer,

Wędrowiec wpatrzony w rzekę istnień jednodniowych,

Które rodzą się i umierają bez świadomości.

Tylko on, człowiek, pojmuje, współczuje,

Poddany i niepoddany kamiennemu prawu.

Świadomość człowieka na przekór tobie, Naturo.
(...)
Na nic wasze modlitwy do kota, do drzewa i do gwiazdozbioru

Plejady²¹

(Do Natury)

To wyróżnione miejsce jest w wierszu *Żółw* określone jako arcyłudzkie – bo dane tylko człowiekowi – dążenie do pokonania deterministycznych ograniczeń natury, do przekroczenia mimo wszystko jej zamkniętych i nienaruszalnych granic. Dlatego wiersz jest kolejnym świadectwem antropocentrycznego myślenia poety:

²⁰ Czesław Miłosz, dz. cyt., s. 221.

²¹ Czesław Miłosz, *Wiersze ostatnie*, Kraków 2006, s. 9-10.

My jesteśmy gatunek wysokiego piętra,
Ze spojrzeniem niebosięźnym i międzyobłocznym.

(...)

Wspólnota żywych, ale niezupełna:
Jak pogodzić się mogą świadomość i nieświadomość?
Janek i Nela nie pojowali żółwia.
Poniżało ich jego pokrewieństwo z nimi.
Chcieli być czystymi inteligencjami.²²

Dla Tadeusza Różewicza fundamentem świata ludzkiego – różniącym go w najgłębszy sposób od pozaludzkiego uniwersum przyrodniczego i nadającym mu kształt humanistyczny – jest międzyczłowiecza rozmowa, międzyczłowieczy dialog. Według pisarza – podobnie jak w koncepcjach XIX oraz XX-wiecznych poetów i filozofów dialogu, chociażby w twórczości Friedricha Hölderlina czy myśli Emmanuela Levinasa – to właśnie rozmowa jest znakiem ludzkiej odrębności wśród milczącej przyrody, świadectwem ludzkiej obecności w milczącym wszechświecie:

człowiek mówił do wody
mówił do księżycy
do kwiatów deszczu
mówił do ziemi
do ptaków
do nieba

milczało niebo
milczała ziemia
jeśli usłyszał głos
który płynął
z ziemi wody i nieba
to był głos drugiego człowieka²³

(W środku życia)

Ten w istocie najgłębiej humanistyczny projekt człowieka i kultury równoważy w poezji XX wieku myśl o wspólności podmiotu ludzkiego i świata przyrodniczego, o płynności, a właściwie nieistnieniu granicy pomiędzy nimi – myśl zatem o słabej, rozproszonej i niesuwerennej podmiotowości. Jarosław Iwaszkiewicz – w obliczu działania wspólnych dla wszystkich bytów praw przyrodniczych – utożsamia świadomość ludzką i istnienie natury:

²² Tamże, s. 32.

²³ Tadeusz Różewicz, dz. cyt., s. 228.

Podziwiam zawsze
Poetów filozofów.

Ileż rzeczy potrafią oni dostrzec
Z okna.

(...)

A ja widzę sosnę spiętrzoną,
jej ręce, jej gałęzie.

Moja myśl jest roślinna:

Pensée végétale.²⁴

(*Podziwiam zawsze...*)

W jeszcze bardziej zasadniczy sposób kwestionują granicę pomiędzy podmiotem a przedmiotem Czesław Miłosz i Zbigniew Herbert. Wiersz Miłosza *To jedno* jest zapisem pragnienia, by w akcie kontemplacji bytu przekroczyć tę granicę i połączyć się z istnieniem:

Chce jednej tylko, drogocennej rzeczy:
Być samym czystym patrzeniem bez nazwy,
Bez oczekiwań, lęków i nadziei,
Na granicy gdzie kończy się ja i nie-ja.²⁵

Z kolei Herbert – wyrażając podobny stan świadomości – zdaje się aluzyjnie przywoływać filozofów „twardej” i suwerennej podmiotowości (może w szczególności Kartezjusza), by zasugerować, że pojęcia podmiotu oraz przedmiotu są tylko pewnym intelektualnym konstruktem, pewną, skądinąd użyteczną, konwencją terminologiczną:

tak się miesza
tak się miesza
we mnie
to co siwi panowie
podzielili raz na zawsze
i powiedzieli
to jest podmiot
a to przedmiot²⁶
(*Chciałbym opisać*)

²⁴ Jarosław Iwaszkiewicz, dz. cyt., s. 399.

²⁵ Czesław Miłosz, *Wiersze*, t. 3, Kraków 1993, s. 248.

²⁶ Zbigniew Herbert, dz. cyt., s. 87.

Refleksję nad tym rozproszonymi, ale ważnymi dla całej problematyki wierszami różnych autorów traktujemy jako rodzaj wprowadzenia do rozpoznania projektu polskiej literatury nowoczesnej, który w zasadniczy i radykalny sposób zanegował konstytutywną dla idei humanizmu regułę „silnego” podmiotu oraz „twardej” podmiotowości – zanegował w istocie założenie, że człowiek jest miarą wszechrzeczy. Projekt ten – czy z punktu widzenia tradycyjnego humanizmu raczej antyprojekt – na szeroką skalę kształtowała w swoich najwybitniejszych dokonaniach literatura międzywojenna: twórczość takich autorów jak Bolesław Leśmian, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Bruno Schulz, Witold Gombrowicz. Towarzyszyli im pisarze (zwłaszcza prozaicy) szukający inspiracji w odkryciach i ustaleniach psychoanalizy: przykładowo Zofia Nałkowska jako autorka *Niecierpliwych*, Michał Choroński jako autor *Zazdrości i medycyny* czy Maria Kuncewiczowa jako autorka *Cudzoziemki*. Nie możemy oczywiście poddać szczegółowej analizie problemu podmiotu i podmiotowości obecnego w pisarstwie wymienionych autorów. Interesuje nas raczej międzywojenna recepcja tego pisarstwa, a konkretnie kwestia jej symptomatycznego uwikłania w dyskusję o humanizmie. Z dyskusji tej wyłania się bowiem zasadniczy spór o rozumienie kształtu kultury i istoty człowieczeństwa – wyłaniają się pytania o współczesne pojmowanie idei humanizmu.

Cały ten antyprojekt – ukryty w prozie, by użyć pejoratywnego określenia Ignacego Fika, „choromaniaków” – napotkał już w dwudziestoleciu radykalny opór, stał się przedmiotem namiętnej krytyki. Stanowisko negatywne wobec koncepcji i metody psychoanalitycznej zajął w swojej ówczesnej publicystyce Czesław Miłosz, przeciwstawiając się biologizmowi, seksualizmowi czy wprost freudyzmowi międzywojennej prozy (w takich artykułach jak *Bulion z gwoździ*, *Dwa fałszy et co.*, *Braterstwo ludów*). Temu stanowisku Miłosz pozostał zresztą wierny także po wojnie – właściwie do końca twórczości – niechętnie odnosząc się do psychoanalizy traktowanej jako pewna koncepcja jednostki ludzkiej i pewna wizja tworzonej przez nią kultury:

Idzie człowiek wielopiętrowy,
na górnych piętrach rzeškość poranka,
a tam nisko
ciemne pokoje,
do których strach wchodzić.²⁷
(*Człowiek wielopiętrowy*)

²⁷ Czesław Miłosz, *Druga przestrzeń*, Kraków 2002, s. 46.

Podobnej konfrontacji dokonuje w wierszu *Do Marka Aurelego* Zbigniew Herbert, odsłaniając konflikt pomiędzy jasnością porządku ludzkiego i mrokiem „żywołów” nie-ludzkich:

Dobranoc Marku lampę zgaś
i zamknij książkę Już nad głową
wznosi się srebrne larum gwiazd
to niebo mówi obcą mową
to barbarzyński okrzyk trwogi
którego nie zna twa łacina
to lęk odwieczny ciemny lęk
o kruchy ludzki ład zaczyna

bić I zwycięży Słyszysz szum
to przyływ Zburzy twe litery
żywołów niewstrzymany nurt
aż runą świata ściany cztery²⁸

Nowoczesna proza międzywojenna napotkała opór nie tylko ze strony Czesława Miłosza. Wywołała zastrzeżenia i zarzuty ówczesnej krytyki, posługującej się w atakach na nią – co wielce wymowne – pojęciem antyhumanizmu. Jednym z takich wystąpień był aluzyjnie wspomniany artykuł Ignacego Fika *Literatura choromaniaków*. Ten lewicowy krytyk w swojej polemice z prozą Witkacego, Schulza, Gombrowicza czy Choromańskiego wprawdzie nie użył pojęć humanizmu i antyhumanizmu, ale taki właśnie – oskarżający o sprzeniewierzenie się ideałom humanistycznym – był kierunek i sens tej polemiki. Świadczą o tym chociażby fragmenty w rodzaju:

Świadome, sensowne działanie, kultura jako planowo tworzony produkt dziejów ludzkich – odczuwane są jako jakieś nieuzasadnione, niegodne samoograniczenia, nieinteresujące przesady czy anachronizmy. Nie ma w nich istoty człowieka. Samowiedza, dyscyplina moralna, twórcza wola, logika, racjonalizm światopoglądu – to tylko wiotka piana, pogruchotana, cienka kra, płynąca po burzliwej powierzchni morza irracjonalnych fluktów i wirów. Człowiek jest igraszką podziemnych i nadpowietrznych nurtów i ślepych sił, przewalających go z fali na falę. (...) Rozumie się, o odpowiedzialności człowieka za siebie, za swe czyny – nie ma mowy.²⁹

Odwołujące się do podobnej argumentacji i w konsekwencji tak samo ukierunkowane było wystąpienie krytyczne Kazimierza Wyki i Stefana Napierskiego

²⁸ Zbigniew Herbert, dz. cyt., s. 29.

²⁹ Ignacy Fik, *Wybór pism krytycznych*, oprac. i wstępem opatrzył Andrzej Chruszczyński, Warszawa 1979, s. 128.

Dwułgłos o Schulzu. Tym razem jednak Kazimierz Wyka wprost użył terminu „humanizm” oraz bezpośrednio sformułował zarzut „antyhumanizmu” i niemoralnego „utwierdzania chaosu”³⁰:

Nawet w przybliżeniu nie zdajemy sobie sprawy, jaką wagę w uczuciowości kilkudziesięciu ostatnich lat zdobyła fizjologia i mistyka czasu ludzkiego, i jak bardzo roztopienie osobowości w falach czasu jest wrogiem humanizmu, celowej organizacji naszych doznań. Schulz kanonizuje to antyhumanistyczne stanowisko, a jeśli posiada przewagę, to jedynie przewagę przesady, znamiennej dla każdego epigonizmu. Czas bowiem jest u niego oderwany od psychiki ludzkiej, nie jest jedną więcej konstrukcją przemiany tej psychiki w arcyzm, ale po prostu staje się on śmiałą funkcją rzeczy martwych zastępujących człowieka.³¹

Ludzie sprowadzeni do gatunku przedmiotów grają tę samą rolę substratu dla przemian automatycznych, co drzewa i domy rzucone pod działanie zachodu słońca, bierne świadki barw po nich przepływających. Prowadzi to do (...) wybitnie antyliterateckich i antyhumanistycznych wyników.³²

Zupełnie przeciwne stanowisko zajęli sami pisarze – twórcy prozy oskarżanej o zdradę tradycyjnego humanizmu i atakowanej za porzucenie wartości humanistycznych. Wielce znamienne są w tej mierze wypowiedzi epistolograficzne Brunona Schulza. W liście do Witolda Gombrowicza Schulz tak odczytuje „pozytywny sens” jego prozy:

W Tobie jest materiał na wielkiego humanistę. Czymże innym jest Twoja patologiczna wrażliwość na antynomie, jeśli nie tęsknotą do uniwersalizmu, do zhumanizowania niedoludzkich obszarów, do wywłaszczenia partykularnych ideologii i zaanektowania ich na rzecz wielkiej jedności.³³

A tak z kolei autointerpretuje własną twórczość w liście do Georges’a Rosenberga:

To jest zresztą postulat humanizmu, zhumanizowania całego obszaru życia, żeby coraz mniej rzeczy było unikających światła myśli i uchylających się przed słowem. Wypowiedziane jest już na wół opanowane.³⁴

³⁰ Kazimierz Wyka, Stefan Napierski, *Dwułgłos o Schulzu*, w: „*Kartografowie dziwnych podróży*”. *Wypisy z polskiej krytyki literackiej XX wieku*, red. i wstęp Marta Wyka, oprac. Krzysztof Biedrzycki i in., Kraków 2004, s. 453.

³¹ Tamże, s. 451.

³² Tamże, s. 452.

³³ Bruno Schulz, *Księga listów*, zebrał i przygotował do druku Jerzy Ficowski, Gdańsk 2002, s. 112.

³⁴ Tamże, s. 121.

Co właściwie oznacza cała ta symptomatyczna dyskusja, w której tak naprawdę obecne są pojęcia fundamentalne: człowieka i kultury? Sądzimy, że przede wszystkim odsłania się w niej zasadniczy paradoks istnienia idei humanizmu w XX wieku, paradoks związany z – kluczowym dla całej problematyki – zagadnieniem podmiotu i podmiotowości. Wyraźnie uświadamia go zaledwie naszkicowana recepcja (i autorecepcja) ważnych projektów literatury nowoczesnej, takich jak projekt Bolesława Leśmiana, Stanisława Ignacego Witkiewicza, Brunona Schulza czy Witolda Gombrowicza. Wszystkie te projekty – oczywiście w różny sposób – podjęły dyskusję z kartezjanizmem, z koncepcją „twardego” podmiotu i stabilnej podmiotowości, czyniąc obiektem zainteresowania to, co narusza jego/jej trwałość, spójność i suwerenność, szczególnie doświadczenia i obszary ukryte, ciemne, wieloznaczne, peryferyjne. Za tę – jeśli można tak powiedzieć (z punktu widzenia tradycyjnego paradygmatu humanistycznego) – zdradę „centrum” człowieczeństwa wymienione projekty zostały w dwudziestoleciu międzywojennym oskarżone o patologiczny antyhumanizm.

Dzisiaj chyba nikt nie powtórzyłby takiej opinii, a odkrycia dokonane przez wskazanych autorów zgodnie traktuje się jako istotne poznawczo poszerzenie rozumienia tego, czym jest człowieczeństwo w całej jego złożoności. Oznaczałoby to, że nowoczesnie pojęty humanizm skłaniałby się do aneksji tego, co dawniej było wykluczone z zakresu znaczeniowego samego pojęcia: słabości, rozproszenia i niesuwerenności podmiotu poddanego działaniu sił, które go przewyższają i nad którymi nie panuje oraz regulowanych przez te siły obszarów ciemności i peryferyjności, skutecznie wymykających się regułom racjonalizmu i rygorom rozumności. W tym miejscu pojawiają się jednak pytania, które skrywają wspomniany paradoks. I które proponujemy potraktować jako pytania otwarte, pytania w istocie pozbawione jednoznacznej odpowiedzi. Czy zatem projekt literatury nowoczesnej stworzony przez wymienionych pisarzy jest jeszcze i wciąż projektem humanistycznego modelu kultury? Czy różne formy krytyki tradycyjnie humanistycznej koncepcji podmiotu (od ironicznego dystansu po radykalną negację) oznaczają zaprzeczoną kontynuację idei humanizmu czy całkowite zerwanie z tą ideą? Czy ten poddany reinterpretacji i śmiało „poszerzony” humanizm – zwłaszcza w perspektywie tradycyjnego paradygmatu humanistycznego – jest jeszcze humanizmem? Czy stanowi tylko poszerzenie projektu antycywno-renańsowsko-kartezjańskiego, czy – odwrotnie – jego radykalne przewartościowanie i w konsekwencji pełne zaprzeczenie?

Interesujące światło na wskazane sprzeczności XX-wiecznej sytuacji idei humanizmu rzucają rozważania Martina Heideggera zawarte w szkicu *List o „humanizmie”*. Heidegger przypomina podstawowe założenia – by tak rzec

– źródłowego i tradycyjnego projektu humanistycznego. Humanizm to według niego:

„rozważanie i troszczenie się, by człowiek był ludzki, a nie nie-ludzki, «*inhumain*», to znaczy poza swą istotą”, „staranie o to, by człowiek stawał się wolny ku swemu człowieczeństwu i by w stawaniu tym odnajdywał on swą godność”, założenie, że „najogólniejsza «istota» człowieka jest sama przez się zrozumiała. Człowiek uchodzi za *animal rationale*”.³⁵

Równocześnie jednak – powołując się na dzieła własne (*Bycie i czas*) oraz innych twórców (przykładowo poezję Friedricha Hölderlina) – postuluje inny rodzaj i odmienne pojmowanie humanizmu:

Istotowe określenie człowieka nie demaskuje jako fałszywych humanistycznych wykładni człowieka jako *animal rationale*, „osoby”, istoty cielesno-duszno-duchowej, ani nie powoduje odrzucenia tych wykładni. Chodzi w nim wyłącznie o to, że szczytowe humanistyczne określenia istoty człowieka nie zawierają jeszcze doświadczenia właściwej człowiekowi godności. W tej mierze myślenie z *Bycia i czasu* przeciwne jest humanizmowi. Przeciwnieństwo nie znaczy tu bynajmniej, że myślenie takie przechodzi na stronę wrogów tego, co ludzkie, i popiera to, co nieludzkie, że staje w obronie barbarzyństwa i znieważa godność człowieka. Tylko dlatego skierowano myślenie przeciw humanizmowi, że ten nie wynosi dostatecznie wysoko *humanitas* człowieka.³⁶

Istota człowieka polega na tym, że jest on czymś więcej niż tylko człowiekiem, o ile człowieka przedstawiamy sobie jako żywą istotę rozumną. „Więcej” nie wolno tu rozumieć addytywnie, tak jakby tradycyjna definicja człowieka miała pozostać określeniem podstawowym, które później trzeba poszerzyć przez dodanie charakterystyki egzystencyjnej (życiowej). „Więcej” znaczy: bardziej pierwotnie, przeto w istocie bardziej istotnie³⁷. Jedynie takie myślenie, które prowadzi do wejrzenia w problematyczną istotę humanizmu, skłania nas do tego, by także istotę człowieka myśleć bardziej pierwotnie.³⁸

Twórczość autorów takich jak Bolesław Leśmian, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Bruno Schulz czy Witold Gombrowicz zdaje się odsłaniać ludzką podmiotowość w sposób najgłębiej humanistyczny, ale humanistyczny w rozumieniu bliskim Heideggerowi:

„Humanizm” – skoro zdecydowaliśmy się zachować to słowo – oznacza zatem: istota człowieka jest istotna dla prawdy bycia, tak jednak, że nie zależy od człowieka jako takiego. Mamy tu zatem na myśli „humanizm” dość osobliwego rodzaju.³⁹

³⁵ Martin Heidegger, dz. cyt., s. 276-278.

³⁶ Tamże, s. 284-285.

³⁷ Tamże, s. 294.

³⁸ Tamże, s. 297.

³⁹ Tamże, s. 297.

Pisarze nowoczesności zapisują i analizują bowiem uwikłanie istoty człowieka w siły go przewyższające i niezależne od jakiejkolwiek intencjonalnej woli: siły natury (Leśmian), historii (Witkacy), mitologii (Schulz) czy kultury (Gombrowicz). To nie człowiek stwarza te obszary, lecz jest przez nie w nieunikniony sposób kształtowany i formowany. Niejednokrotnie są to nie-ludzkie czy poza-ludzkie obszary mroku, ciemności, tajemnicy. Jednak podjęta w sztuce, literaturze, słowie próba ich nazwania, a zatem oswojenia, opanowania i poznania jest już gestem humanistycznym: uporządkowania chaosu, rozświetlenia ciemności, uczynienia tego co nie-ludzkie i poza-ludzkie – człowieczym, ludzkim. W takim właśnie sensie myślenie tych pisarzy o istocie człowieka jest bardziej pierwotne, a to oznacza, że reprezentuje bliski Heideggerowi humanizm innego rodzaju. Jednak sam Heidegger ma wątpliwości, które nie są tylko wątpliwościami werbalnymi czy terminologicznymi:

Czy powinno się ów „humanizm” przemawiający przeciwko wszystkim dotychczasowym humanizmom, a przecież nie czyniący z siebie orędownika tego, co nieludzkie – nazywać jeszcze „humanizmem”?⁴⁰

Tak sformułowane pytanie można tylko powtórzyć: czy ten – by tak rzec – nowoczesny humanizm jest jeszcze i wciąż humanizmem? Cały spór wydaje się pozornie sporem wokół słów, pojęć, terminów – naprawdę sięga głęboko w rozumienie istoty ludzkiej, pojmowanie istoty człowieczeństwa. W taki sposób przedstawia się pierwsza fundamentalna aporia XX-wiecznej sytuacji idei humanizmu.

4.

Pytania o obecność i sytuację projektu humanizmu w XX wieku wiążą się – to drugi podstawowy kontekst zagadnienia – z przebiegiem historii minionego stulecia, a przede wszystkim z cezurą drugiej wojny światowej, cezurą doświadczenia, którego wielorakie skutki duchowe i moralne są odczuwane w kulturze europejskiej do dzisiaj. Jak się wydaje, pomimo kataklizmu pierwszej wojny idea tradycyjnego humanizmu – przynajmniej w polskiej literaturze międzywojennej – przetrwała jeszcze we względnie spójnej i nienaruszonej postaci, choć napotkała antyprojekt rodzący się pod piórami pisarzy nowoczesności (płynący jednak z innych źródeł: raczej – jak wskazaliśmy – intelektualnych, filozoficznych, światopoglądowych niż historycznych). Oczywiście utwory takie jak poematy Thomasa S. Eliota – *Ziemia jałowa* czy *Wydrążeni*

⁴⁰ Tamże, s. 297.

ludzie – odsłoniły w latach 20. głębokie spustoszenie i duchową pustkę współczesnej kultury (europejskiej). Na gruncie polskim wciąż jednak możliwe wydawały się – jeśli można tak powiedzieć – gesty wiary w człowieka oraz obrony człowieczeństwa według dawnych i wypróbowanych wzorów. Całe wpływowo nurty literatury tego czasu niezmiennie odwoływały się do tych wzorów lub próbowały nadal je kształtować i rozwijać. Myślimy chociażby o nurcie literatury pacyfistycznej czy społecznej. Dla humanistycznego przesłania tej ostatniej symboliczna może być wypowiedź jednego z bohaterów tomu opowiadań Marii Dąbrowskiej *Ludzie stamtąd*: „Jo tyż jezde człowiekiem. Jo tyż”⁴¹.

Ten tradycyjny humanizm krążył jeszcze niejako w kulturowej atmosferze dwudziestolecia, co przenikliwie uchwycił i sugestywnie nazwał Józef Czechowicz w tytule swojego ostatniego tomu wierszy, wydanego w przededniu wybuchu drugiej wojny – *nuta człowiecza*. Obecna i czynna była w ówczesnym życiu duchowym, umysłowym, społecznym inteligencja ukształtowana przez tzw. klasyczne wykształcenie humanistyczne, jego wciąż jeszcze funkcjonujące (w stanie – by tak rzec – niewinności) normy, standardy i wartości. Była to – używamy określenia Jerzego Stempowskiego zaczerpniętego z tytułu jego powojennego eseju – „współczesna formacja humanistyczna”.

Ale z perspektywy drugowojennej katastrofy sytuacja tego humanizmu i tej formacji tak została rozpoznana przez Artura Sandauera w opowiadaniu pod symbolicznym tytułem *Śmierć liberała*:

Doktor Herbert miał przedstawicielstwo kultury na nasze miasteczko. Reputację tę zawdzięczał napisanej przed laty i figurującej w katalogu miejscowej biblioteki książce *Anatol France, mistrz ironii*, w której dowiódł niezbicie, że Anatol France jest mistrzem ironii. Sam był humanitarystą, indywidualistą, estetą, liberałem, demokratą, słowem – człowiekiem XIX wieku.⁴²

Ironia tego fragmentu – mająca za przedmiot groteskowe w istocie zderzenie jeszcze XIX-wiecznych, a raczej oświeceniowych w swojej genezie humanistycznych norm i wartości z prawami i regułami totalitarnej rzeczywistości masowej zagłady – nie wymaga w tym miejscu komentarza. Kres antycznego mitu humanistycznego jako zespołu wysokich wyobrażeń o istocie człowieka i naturze ludzkiej lokuje w dobie (i doświadczeniach) drugiej wojny światowej Mieczysław Jastrun:

Olimpijski mit starożytnych Greków o człowieku podobnym do bogów, tak jak widziały go z coraz większego oddalenia oczy poetów i filologów, moralistów i historyków

⁴¹ Maria Dąbrowska, *Ludzie stamtąd*, Warszawa 1980, s. 115.

⁴² Artur Sandauer, *Proza*, Warszawa 1983, s. 7-8.

kultury, ten mit śródziemnomorski tworzący podstawy nowożytnej Europy obalony został w ciągu niewielu lat, podeptany przez tych, dla których człowiek stał się już tylko nawozem historii, pojętej fatalistycznie, łajnem i krwią – „Blut und Dreck”.⁴³

Takich wypowiedzi – zwłaszcza pochodzących z lat bezpośrednio powojennych – można przytaczać nieskończenie wiele. Zwrócimy tylko uwagę na symptomatyczny fakt: w tym samym – 1946 – roku w różnych miejscach Europy podnoszącej się z moralnych ruin pojawiły się wypowiedzi mające za przedmiot problem humanizmu. W Polsce Jan Strzelecki występuje z tekstem *O socjalistycznym humanizmie*, w którym projektuje kształt nowoczesnego społeczeństwa otwartego. We Francji Jean-Paul Sartre ogłasza rozprawę *Egzystencjalizm jest humanizmem*, w której broni przed zarzutami – przede wszystkim ówczesnej francuskiej lewicy – humanistycznego sensu reprezentowanej przez siebie doktryny:

Faktycznie słowo humanizm ma dwa znaczenia zupełnie różne. Humanizm można rozumieć jako teorię, która traktuje człowieka jako cel i wartość najwyższą. (...) Ale istnieje inny rodzaj humanizmu, który może być rozumiany zasadniczo w ten sposób: człowiek stale wychodzi poza siebie, projektując siebie i gubiąc się poza sobą – stwarza własne istnienie; z drugiej strony może istnieć dążąc właśnie do celów transcendentnych. Człowiek będąc tym przekroczeniem siebie, wyjściem poza siebie i nie pojmując rzeczy inaczej, jak w związku z tym wyjściem poza siebie, sam tkwi w centrum, w sercu tego przekroczenia (*dépassement*). Nie istnieje żadna powszechność poza powszechnością ludzką, poza powszechnością subiektywności ludzkiej. Ten związek transcendencji jako podstawy człowieka (...) w sensie wyjścia poza siebie) oraz subiektywności w tym znaczeniu, że człowiek nie jest zamknięty w sobie, lecz zawsze jest obecny we wszechświecie ludzkim – to właśnie nazywamy humanizmem egzystencjalistycznym. Humanizmem, ponieważ przypominamy człowiekowi, że nie ma on innego prawodawcy prócz siebie samego i że w samotności sam decyduje o sobie.⁴⁴

Wreszcie dokładnie w tym samym roku Martin Heidegger publikuje swój *List o „humanizmie”*, dzieląc się – po doświadczeniach wszystkich złowrogich ideologii – paradoksalnym w istocie niepokojem:

Pyta Pan: *Comment redonner un sens au mot „Humanisme”*? Pytanie wynika z zamiaru zachowania pojęcia „humanizm”. Zadaje sobie pytanie: czy to konieczne? Albo: czy zło wyrządzane przez wszystkie tego rodzaju nazwy nie jest dość przejrzyste? Wszak już od dawna nie dowierza się „-izmom”. A jednak targowisko opinii publicznej wciąż domaga się nowych. I wciąż na nowo jesteśmy gotowi zaspokajać to zapotrzebowanie.⁴⁵

⁴³ Mieczysław Jastrun, dz. cyt., s. 13.

⁴⁴ Jean-Paul Sartre, dz. cyt., s. 79, 81-82.

⁴⁵ Martin Heidegger, dz. cyt., s. 273.

Diagnozę kryzysu lub nawet wyczerpania się i kresu tradycyjnie pojętej idei humanizm oraz fundowanej na niej kultury postawili polscy poeci, poeci – mówiąc zarazem dosłownie i metaforycznie – w tym czasie oniemiałi. To właśnie oni w szczególnie skupiony i wrażliwy sposób usłyszeli zamilknięcie „nuty człowieczej”. Niektórzy z nich – myślimy oczywiście i przede wszystkim o Tadeuszu Różewiczu – słyszą je zresztą (w nie mniej, a nieraz nawet w coraz bardziej dotkliwych i przejmujących formach) do dzisiaj. Bezpośrednio po wojnie to zamilknięcie poetycko zapisał chociażby Leopold Staff:

Budowałem na piasku
I zwało się.
Budowałem na skale
I zwało się.
Teraz budując zacznę
Od dymu z kamina.⁴⁶
(*Podwaliny*)

Ten znany, ale nigdy dość interpretowany obraz jest w istocie metaforycznym zapisem rozpadu humanistycznych pojęć, mniemań i wyobrażeń o człowieczeństwie. Jarosław Iwaszkiewicz w podobnym duchu konfrontuje w cyklu *Ody olimpijskie* mit antyczny z moralną sytuacją świata po katastrofie:

Nachylam się nad przepaścią świata i nasłuchuję echa od
Olimpu i od Olimpii.
(...)
Dym krematoriów ściele się po ziemi jak dym ofiarny
niemiły bogom
(...)
Czyż ze świata, który w taką popadł zgrozę,
może się narodzić świat nowy, czysty, święty, okryty
morską pianą, oplukany falą, jak Afrodyte wynurzona z głębin
najciemniejszych?⁴⁷

Najwytrwalszym kronikarzem tej rany zadanej humanizmowi, a może jego śmierci – dziś widać to w całej czasowej rozciągłości – jest w polskiej poezji (czy raczej literaturze) Tadeusz Różewicz. Kilka cytatów pochodzących z wierszy należących do różnych okresów jego twórczości uświadamia, że droga poety tylko w czasie fizykalnym oddalała się od traumatycznych źródeł – w istocie (co znaczy: w czasie duchowym) nieustannie do nich zmierzała,

⁴⁶ Leopold Staff, dz. cyt., s. 855.

⁴⁷ Jarosław Iwaszkiewicz, dz. cyt., s. 15, 17.

wciąż do nich powracała, nigdy nie mogła się od nich uwolnić. To na tej drodze Różewicz niezmiennie ponawia dramatyczne pytania o istotę człowieka i tworzoną przez niego kulturę. A pytania te – formułowane na fundamencie Staffowskiego „dymu z komina” – brzmią i brzmią być może najradzykalniej (po śmierci Tadeusza Borowskiego) w literaturze polskiej – nie czy humanizm jeszcze istnieje, lecz czy człowiek jeszcze istnieje:

Teraz uczę się mówić
od początku.⁴⁸
(*Wyznanie*)

Po końcu świata
po śmierci
znalazłem się w środku życia
stwarzałem siebie
budowałem życie
ludzi zwierzęta krajobrazy
(...)
człowieka trzeba kochać
uczyłem się w nocy w dzień
co trzeba kochać
odpowiadałem człowieka
(...)
powtarzałem sobie
życie ludzkie jest ważne
życie ludzkie ma wielką wagę
wartość życia
przewyższa wartość wszystkich przedmiotów
które stworzył człowiek
człowiek jest wielkim skarbem
powtarzałem uparcie⁴⁹

(*W środku życia*)

Tadeusz Różewicz po historyczno-moralnej katastrofie tak wspomina swoją sytuację duchową: „obaj wędrowaliśmy / przez „Ziemie jałową”⁵⁰ (*Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym*). Z „wędrowki” przez tę „ziemię”, z doświadczeń historycznych i cywilizacyjnych XX wieku – w szczególności z doświadczenia drugiej wojny światowej – wyłaniają się trzy zasadnicze postawy pisarzy polskich wobec idei humanizmu. Trzeba jednak od razu

⁴⁸ Tadeusz Różewicz, dz. cyt., s. 105.

⁴⁹ Tamże, s. 226-227.

⁵⁰ Tadeusz Różewicz, *zawsze fragment. recycling*, Wrocław 1998, s. 9.

zaznaczyć, że granice pomiędzy nimi są niejednokrotnie płynne, względne i niejednoznaczne. Dowodzi tego zwłaszcza poezja wybitnych autorów XX-wiecznych, która zostanie przywołana jako świadectwo i zapis podstawowych wzorców tych postaw.

Pierwsza z nich jest naznaczona mniej lub bardziej głębokim sceptycyzmem wobec możliwości kontynuowania wzoru tradycyjnej kultury humanistycznej, zwątpieniem w zasadność i prawomocność myślenia o człowieku w kategoriach źródłowego humanizmu. Wśród wierszy, które są zapisem tego sceptycyzmu i zwątpienia, jeśli nie całkowitej negacji, wiersz Leopolda Staffa *Człowiek* – obecne w nim wyznanie – jest najprostszy w swoim brzmieniu:

Czytam historię
I widzę, coś robił
Przez tysiąclecia, Człowiecze!
Zabijałeś, mordowałeś
I wciąż przemyśliwasz,
Jakby to robić lepiej.
Zastanawiam się, czyś godzien,
Aby cię pisać przez wielkie C.⁵¹

Notatka zapisana przez Czesława Miłosza w tomie *Nieobjęta ziemia* wyraża poczucie – sprzecznej z ideą humanizmu – degradacji jednostki wśród zjawisk i procesów współczesnej cywilizacji:

Co jest samym sednem w doświadczeniach dwudziestego wieku? Niewątpliwie bezsilność jednostki. Wszystko naokoło dzieje się, rozwija się, zmierza ku, przebiega, a wpływ na to poszczególnego człowieka jest prawie żaden. Jakże to więc jest, że co sami ludzie tworzą tak mało zależy od ich życzeń? Jeszcze sto lat temu człowiek, wyposażony w rozum i wolę, oczekiwał stanu, w którym znikną przeszkody nie pozwalające na pełne ujawnienie tego rozumu i woli.⁵²

Ale nie tylko sytuacja jednostki na różne sposoby zmarginalizowanej w cywilizacji (i przez cywilizację) XX wieku jest przedmiotem zainteresowania poety. Również gatunek ludzki, który zostaje postawiony w stan niejakiego oskarżenia i którego człowieczeństwo – niewykazujące postępu moralnego – zostaje radykalnie zakwestionowane:

(...) Patrzą w górę.
Nie, nie na mówcę. To człowiek-mucha

⁵¹ Leopold Staff, dz. cyt., s. 950.

⁵² Czesław Miłosz, *Wiersze*, t. 3, s. 163.

Wspina się prostopadle po ścianie gmachu.

(...)

A w dole te kapelusze. Spadnie? Czy nie spadnie?

Stoją na fotografii, amatorzy igrzysk plebejskich,

Meczów na ringu, akrobacji pod namiotem wędrownego cyrku,

Walk zapaśniczych, krwi na arenie.

Nie jestem przyjacielem ludzkiego gatunku,

Choć udawałem, że jestem, jakby nie była przeciw

Moja cienka skóra, moja wybredność.⁵³

(*Człowiek-mucha*)

Zapis zwątpienia w możliwość regulacji współczesnej kultury przez ideę tradycyjnego humanizmu powraca w poezji Tadeusza Różewicza. Miejsce opuszczone przez tę ideę, pozostawioną przez nią pustkę wypełnia współczesne „nic”:

nic nadchodzi

(...)

nic z ulic i ust

z ambon i wież

nic z głośników

mówi do niczego

o niczym

nic płodzi nic

nic wychowuje nic

nic czeka na nic⁵⁴

(*Nic w płaszczu Prospera*)

Dla wyrażenia sytuacji człowieka w świecie tego „nic” najbardziej odpowiednią formą ekspresji artystycznej okazuje się według poety milczenie:

Starych artystów dwóch – aktor i poeta –

spotkało się pod koniec wieku

i mówią o zabawkach

milczą o Człowieku⁵⁵

(*W gościnie u Henryka Tomaszewskiego w Muzeum Zabawek*)

⁵³ Czesław Miłosz, *Na brzegu rzeki*, Kraków 1994, s. 35.

⁵⁴ Tadeusz Różewicz, *Niepokój*, s. 352.

⁵⁵ Tadeusz Różewicz, *zawsze fragment. recycling*, s. 31.

Postawę niejako pośrednią można określić jako postawę ironiczną. Ironia ta dotyka pojęć człowieka i człowieczeństwa (w tradycyjnie humanistycznym rozumieniu), które nie zostają całkowicie zanegowane, lecz raczej potraktowane ze swoiście ironicznym dystansem. Świadectwem takiej postawy bywa w szczególności poezja Wisławy Szymborskiej, przy czym ironia mająca za przedmiot humanistyczny model kultury przybiera w niej niejednokrotnie postać humorystyczną:

Człowieka przez wysokie C
kocha i zawsze kochać chce⁵⁶
(*Koloratura*)

Sens ironiczny może wynikać z dysproporcji pomiędzy wysokimi ambicjami i realnymi możliwościami poznawczymi naszego gatunku. Idea humanizmu zostaje jednak – równocześnie heroicznie i humorystycznie – ocalona:

rekordem jego mowy jest tryb warunkowy,
rozumem gani rozum,
słowem: prawie nikt,
ale wolność mu w głowie, wszechwiedza i byt⁵⁷
(*Sto pociech*)

Humanizm oznacza dla poetki pewien – miniony już – model kultury, w której wszystko, by rzecz najkrócej, miało inny wymiar. Ironia rodzi się ze zderzenia tego – humanistycznego właśnie – wymiaru z obyczajami, normami i standardami współczesnej rzeczywistości:

Jeszcze w stosownym czasie zdążył przyjść na świat.
Wszystko, co miało mijać, minęło w tym domu.
Nie w blokach,
nie w metrażach umeblowanych a pustych,
wśród nieznanymi sąsiadów,
na piętnastu piętrach,
(...)
skąd lepiej widzi się chmury niż ludzi.
(...)
Jeszcze zwierzał się w listach,
bez myśli, że po drodze zostaną otwarte.

⁵⁶ Wisława Szymborska, *Poezje*, przedmowa Jerzego Kwiatkowskiego, Warszawa 1987, s. 77.

⁵⁷ Tamże, s. 140.

Prowadził jeszcze dziennik dokładny i szczerzy,
bez lęku, że go straci przy rewizji.

(...)

Jakby przypadło mu w udziale życie

wielokrotnego użytku:

książki słał do oprawy,

nie wykreślał z notesu nazwisk osób zmarłych.

A drzewa, które sadił w ogrodzie za domem,

rosły mu jeszcze jako juglans regia

i quercus rubra i ulmus i larix

i fraxinus excelsior.⁵⁸

(*Dom wielkiego człowieka*)

To właśnie w kategoriach właściwych temu wymiarowi wypowiada się – już jednak z ironiczną świadomością jego nieuchronnego odejścia – bohater wiersza Wisławy Szymborskiej *Stary profesor*.

Wreszcie ostatnią z postaw pisarzy XX-wiecznych wobec idei humanizmu można nazwać postawą ocalenia. Jej istota – utrwalona w wybranych przykładowo zapisach poetyckich – wyraża się w obronie, a przynajmniej w próbach obrony źródłowej i fundamentalnej zasady humanizmu: rozumu czy raczej rozumności człowieka. W tym sensie polscy poeci podejmują się zadania szczególnie trudnego. Po książce Theodora Adorno i Maxa Horkheimera *Dialektyka oświecenia*, a następnie studium Horkheimera *Krytyka instrumentalnego rozumu* powszechną własnością stała się w drugiej połowie XX wieku myśl o oświeceniowych źródłach współczesnego kryzysu cywilizacji i kultury europejskiej. Diagnoza tego kryzysu pojawiła się na przełomie XIX i XX wieku (choćby w pismach Fryderyka Nietzschego), ale szczególnie dobitnie i jednoznacznie została postawiona w wymienionych książkach już po doświadczeniu drugiej wojny światowej. Odwołując się do klasycznej definicji oświecenia sformułowanej przez Immanuela Kanta, który jego istotę upatrywał w osiągnięciu przez człowieka zdolności do suwerennego posługiwania się własnym rozumem, Adorno i Horkheimer uznali kulturę nowoczesności za konsekwencję i przedłużenie projektu oświeceniowego. Wyzwolenie rozumu i wynikające z niego upodmiotowienie człowieka doprowadziło ich zdaniem w wieku XX do degeneracji tego projektu, który stał się we współczesnej kulturze europejskiej podstawą nowej – i, jak się okazało, zgubnej w swoich konsekwencjach społecznych – mitologii: dominującej, represyjnej i zniewalającej mitologii racjonalności.

⁵⁸ Wisława Szymborska, *Ludzie na moście*, Warszawa 1986, s. 16-17.

Obrona – niejako wbrew teozom Adorna i Horkheimera – ludzkiej rozumności przybiera w poezji najwybitniejszych poetów minionego stulecia różną postać, niejednokrotnie przeradzając się w obronę – po prostu – ludzkiej godności. Wiersze egzemplifikujące postawę ocalenia – na przekór wszystkim (ubiegłowiecznym) doświadczeniom historycznym – niejako wciąż jeszcze projektują możliwość humanistycznego modelu kultury, opowiadają się za tym modelem i składającymi się na niego wartościami.

Czesław Miłosz zajmuje takie stanowisko – co godne zauważenia – w wierszach pochodzących z pierwszych dekad po drugiej wojnie światowej. Europejczyka tamtego czasu nazywa – pomimo wszystko – „dziedzicem Kartezjusza”⁵⁹ (*Dziecię Europy*). Według poety ten Europejczyk – niezależnie od niedawnej katastrofy – nadal

Przyrównuje siebie do Rzymianina (...).
Dawne wiary w nim nie wygasły.⁶⁰
(*Portret z połowy XX wieku*)

Dowiedzeniu ludzkiej rozumności służy odwołanie do wzorca osobowego:

(...) Jest w Tobie coś więcej:
Wiara w światło rozumu, nieprzekupna troska
O nasz gatunek ludzki, o to czym być może
I o to, co potrafi nikczemnie roztrwonić.⁶¹
(*Do Alberta Einsteina*)

Dla tej rozumności – jak twierdzi Miłosz – „czas nie ma granic”, a jej „wrogowie wydali siebie na zniszczenie”:

Piękny jest ludzki rozum i niewyciężony.
Ani krata, ni drut, ni oddanie książek na przemiał,
Ani wyrok banieji nie mogą nic przeciw niemu.
On ustanawia w języku powszechne idee
I prowadzi nam rękę, więc piszemy z wielkiej litery
Prawda i Sprawiedliwość, a z małej kłamstwo i krzywda.
On ponad to co jest wynosi co być powinno,
Nieprzyjaciel rozpaczy, przyjaciel nadziei.
On nie zna Żyda ni Greka, niewolnika ni pana,
W zarząd oddając nam wspólne gospodarstwo świata.

⁵⁹ Czesław Miłosz, *Wiersze*, t. 1, s. 231.

⁶⁰ Tamże, s. 235.

⁶¹ Czesław Miłosz, *Wiersze*, t. 2, Kraków 1993, s. 11.

On z plugawego zgiełku dręczonych wyrazów
Ocala zdania surowe i jasne.⁶²

(Zakłęcie)

W wierszu *Czego nauczyłem się od Jeanne Hersch?* poeta podejmuje zasadniczą dyskusję z filozofami podejrzeń, by – paradoksalnie – postawić ich w stan radykalnego podejrzenia i bronić w ten sposób zagrożonego przekonania o rozumności istoty ludzkiej oraz suwerenności jej rozumu:

1. Że rozum jest wielkim boskim darem i że należy wierzyć w jego zdolność poznawania świata.
2. Że mylili się ci, którzy podrywali zaufanie do rozumu, wyliczając, od czego jest zależny: od walki klas, od libido, od woli mocy.⁶³

Tadeusz Różewicz broni ludzkiej rozumności w wierszu-rozmowie *Zaćmienie światła*, wierszu, który jest polemiką z mistycznymi zainteresowaniami i fascynacjami Czesława Miłosza. W tym celu stanowczo opiera się „mętne mu ciemnemu światłu”, które „płynie / z północy” – z pism Emanuela Swedenborga:

z trudem brnę przez jego sny
podejrzewam go

księgę o niebie i piekle
rzucam na ziemię
zasypiam
(...)
jego rozmowy z aniołami
obrażają mnie
jest w tym coś
nieprzyzwoitego
(...)
wystawiam sobie
świadectwo ubóstwa
ale nie mogę
gasić światła rozumu
tak obelżywie traktowanego
pod koniec naszego wieku⁶⁴

⁶² Tamże, s. 201-202.

⁶³ Czesław Miłosz, *To*, Kraków 2000, s. 59.

⁶⁴ Tadeusz Różewicz, *zawsze fragment. recycling*, s. 78-79.

Ta pochwała rozumu i obrona rozumności wpisuje się w projekt, którego fundamentem jest pojęcie ludzkiej godności i który można nazwać projektem etyczno-heroicznym. Czesław Miłosz przez to pojęcie rozumie przeciwstawienie się oblegającym zewsząd obszarom poza-ludzkiego czy nie-ludzkiego mroku:

Powiedzieliśmy „nie” prawu świata,
Które jest prawem przemijania i śmierci,
Jak też prawem nieświadomości.⁶⁵

(*Jeżeli*)

Równocześnie zauważa, że o tym „prawie” – o rzeczach najgłębiej ludzkich – zdają się zapominać niektóre koncepcje współczesnej nauki, sprzeniewierzając się swojemu humanistycznemu powołaniu:

Byłem na odczycie strukturalisty, mówił nadzwyczaj inteligentnie (...).

Chciałem wstać i powiedzieć: (...) na tej ziemi dręczonego wszelkiego żywego stworzenia i mojej ludzkiej rozpaczy, ty, naukowcu, świnio.⁶⁶

(*Strukturalizm*)

Wisława Szymborska za istotę człowieczeństwa – i człowieczej godności – uznaje ludzką niezgodę na przyrodnicze reguły istnienia, na uniwersalne prawo śmierci:

Nic darowane, wszystko pożyczone.
Tonę w długach po uszy.
Będę zmuszona sobą
zapłacić za siebie,
za życie oddać życie.
(...)
Spis jest dokładny
i na to wygląda,
że mamy zostać z niczym.
(...)
Protest przeciwko niemu
nazywamy duszą.
I to jest to jedyne,
czego nie ma w spisie.⁶⁷

(*Nic darowane*)

⁶⁵ Czesław Miłosz, *Wiersze ostatnie*, s. 77.

⁶⁶ Czesław Miłosz, *Wiersze*, t. 2, s. 161.

⁶⁷ Wisława Szymborska, *Koniec i początek*, Poznań 1993, s. 34-35.

W słowach przypomnianych wierszy Miłosza i Szymborskiej wyraża się myśl o ludzkiej godności uporczywie wydzieranej „światu”, godności pojętej jako odpowiedź naszego gatunku na otaczającą zewsząd ciemność, cierpienie i umieranie. Dla XX-wiecznego poety i XX-wiecznej poetki ocalony humanizm jest w takim rozumieniu ludzką (czy raczej arcyłudzką) odpowiedzią na śmierć.

Spśród różnych wariantów postaw XX-wiecznych pisarzy wobec tradycji i idei humanizmu nie wyłania się postawa dominująca. W praktyce literackiej żadna z nich nie jest bowiem jednoznaczna, żadna nie posiada konsekwentnej artykulacji i nie przejawia się w postaci – by tak rzec – czystej. Przywołane przykłady poetyckie dowodzą, że nawet twórczość jednego autora może być wyrazem różnych – wzajemnie sprzecznych i wykluczających się – stanowisk. Postawa negacji, która w XX wieku niejednokrotnie sprowadzała na pisarzy chybiony zarzut nihilizmu (przykładem mogą być oskarżenia wysuwane pod adresem pisarstwa Tadeusza Borowskiego czy twórczości Tadeusza Różewicza), stanowi przecież oznakę zawiedzionej miłości i jest podszyta niewypowiedzianą wprost tęsknotą. Postawa ironiczna okazuje się – zgodnie zresztą z samą naturą ironii – nieuchwytnie wieloznaczna. Wreszcie postawa ocalenia jest naznaczona wieloma wątpliwościami i zastrzeżeniami, a samo ocalenie bywa złudne i daremne.

To niekonsekwentne, ambiwalentne, niejednoznaczne stanowisko XX-wiecznych pisarzy wobec idei humanizmu ujawnia istotę jej złożonych i dramatycznych dziejów w minionym stuleciu, dziejów sytuujących się pomiędzy wskazanymi wzorcami postaw, ale oczywiście nietożsamy z żadnym spośród nich. Albowiem istota ta lokuje się tak naprawdę gdzieś pomiędzy nimi. Oto następna fundamentalna aporia sytuacji idei humanizmu w XX wieku.

5.

Kończąc poszukiwanie form obecności i nieobecności tradycji pojęcia humanizmu oraz dziedzictwa humanistycznego w literaturze (szczególnie w poezji) poprzedniego stulecia, można najogólniej powiedzieć, że – niezależnie od wszelkich omówionych perturbacji i aporii idei humanizmu – jej sytuacja w wieku XX pozwala nadal (przynajmniej do cezury drugiej wojny światowej) opisać się w kategoriach długiego trwania. Jeśli za źródłowy i prymarny model kultury humanistycznej uznać model antyczno-renesansowy, to w kulturze XX-wiecznej model ten podlega oczywiście zasadniczym przemianom i przewartościowaniom. Kształtowanie się wzorca tej kultury na gruncie humanizmu dawniejszych stuleci oznacza jego radykalne przeobrażenie

i daleko posuniętą reinterpretację. Jest bowiem naznaczone istotnymi paradoksami i sprzecznościami, z których wyłania się głęboka problematyczność samej idei humanizmu i jej współczesnego istnienia.

W skomplikowanych i niejednoznacznych relacjach literatury polskiej XX wieku wobec tradycji humanistycznego modelu kultury odsłania się szczególne napięcie pomiędzy różnymi formami współczesnego funkcjonowania pojęcia humanizmu. Można je określić jako napięcie pomiędzy antykwaryczną wypowością i reliktową izolacją tego pojęcia a jego dynamiczną i aktywną obecnością, by nie rzec: wszechobecnością, choćby nawet była to obecność przejawiająca się w artykulacjach najbardziej ironicznych, zaprzeczonych, negatywnych. Napięcie to można również opisać jeszcze inaczej. Z jednej strony chodzi zatem o humanizm pojęty jako pewna realność wciąż jeszcze regulująca kulturę (i literaturę) polską minionego stulecia, jako coś w rodzaju kantowskiej idei regulatywnej. Z drugiej natomiast chodzi o humanizm rozumiany jako pewien mit o wprawdzie ciągle wielkiej sile oddziaływania na życie społeczne, ale w istocie już tylko mit, który jest obiektem melancholijnych tęsknot pisarzy, nostalgii artystów, uczonych, intelektualistów, tak jak dowodzi tego chociażby krytyczne i eseistyczne piśmarstwo Ryszarda Przybylskiego. Należy zatem zapytać, jaki właściwie humanizm jest tak naprawdę przedmiotem myślenia pisarzy polskich XX wieku: na ile humanizm jako projekt głęboko osadzony w kulturze europejskiej i znajdujący współcześnie rzeczywiste – choćby nawet zaprzeczone – przedłużenia, a na ile jako już tylko regresywna utopia, mit, który w istocie im jest silniejszy, tym bardziej ujawnia współczesne wyczerpanie samej idei humanizmu jako realności kulturowej. XX-wieczne dzieje tej idei przez swoją nieprzezroczystość nie pozwalają sformułować jednoznacznej i satysfakcjonującej odpowiedzi na tak postawione pytanie. W każdym razie literatura (kultura) polska ubiegłego stulecia nie zapomniła o projekcie humanizmu. Pamiętała jednak o nim w innych, szczególnych, specyficznych formach: formach aporetycznych i nieprzezroczystych. Tak można w konkluzji określić XX-wieczne myślenie idei humanizmu.

Symbolizm. Milczenie. Awangarda

1.

Cztery cytaty na początek tych rozważań. Cytat pierwszy: „W literaturze ciężka praca polega na skreślaniu. Rzecz by można, że miarą jej jest ilość skreśleń”⁶⁸. Cytat drugi: „Mam z tym nie lada kłopot – oświadczył mi Staff, wskazując na biurku mocno pokreślony arkusik papieru: brulion nowego wiersza (...) mozołę się nad skreśleniem każdego zbytecznego słowa...”⁶⁹. I dwa cytaty poetyckie:

usunąć elementy łączące
przypadkowe
które pochodzą z wyobraźni
pozostałe powiązać
milczeniem⁷⁰

a teraz jak jest teraz
przecież „teraz”
dotykasz palcami tajemnicy
właśnie pod twoją ręką
powstaje wiersz
(...)
może teraz
zachodzi ta przemiana
stają się poetą
kiedy skreślałam słowa⁷¹

Te cztery cytaty ogarniają swoją chronologią cały wiek XX. Autorem pierwszej wypowiedzi (szkicu *List o Stefanie Mallarmé*) jest Paul Valéry, który powtarza za swoim mistrzem myśl o skreślaniu jako istocie twórczości poetyckiej. Drugi cytat to utrwalony przez Gabriela Karskiego zapis spotkania i rozmowy ze starym Leopoldem Staffem. Wreszcie przypomniane we fragmentach utwory poetyckie są późnymi wierszami Tadeusza Różewicza.

⁶⁸ Paul Valéry, *Estetyka słowa. Szkice*, wybór Aleksandry Frybesowej, wstęp Macieja Żurowskiego, przeł. Donata Eska, Aleksandra Frybesowa, Warszawa 1971, s. 178.

⁶⁹ Gabriel Karski, *W przymglonym lustrze*, Łódź 1970, s. 150.

⁷⁰ Tadeusz Różewicz, *Propozycja druga*, w: *Poezja*, t. 2, Kraków 1988, s. 24.

⁷¹ Tadeusz Różewicz, *Przypomnienie*, w: *Słowo po słowie. Nowy wybór wierszy*, Wrocław 1994, s. 238-239.

O czym naprawdę traktują te wszystkie wypowiedzi? W odczytaniu dosłownym – oczywiście o skreślaniu jako zasadzie procesu twórczego, pracy poetyckiej, pisania wiersza. W odczytaniu głębszym – o milczeniu, które rezonuje w szczelinach pozostałych po skreślonych słowach. Dla cytowanych autorów właśnie w tych szczelinach, w tych rozbrzmiewających ciszą zagłębieniach zdaje się skrywać sens i istota wiersza, sens i istota poezji. Nic więc dziwnego, że kiedy zastanawiają się nad przebiegiem i regułami procesu twórczego, tak szczególne znaczenie przypisują czynności skreślania słów – ich selekcji i eliminacji. Ta czynność stanowi bowiem specyficznie poetycki sposób docierania do istoty, jej nigdy niezakończonego poszukiwania. Zmierzające w stronę milczenia skreślanie okazuje się tożsame z upartym i wytrwałym, chociaż ostatecznie niespełnionym dążeniem – poprzez mgławicę słów – do esencji i tajemnicy.

Dla dalszych rozważań szczególnie ważne jest to, że trzech różni poeci mówią tak naprawdę o tym samym, mówią tak naprawdę to samo. A przecież są to poeci, których oddala nie tylko chronologia ich twórczości, ale również – i przede wszystkim – zasadnicze usytuowanie wśród wielkich projektów poezji ostatnich stu pięćdziesięciu lat. Każdy z nich reprezentuje bowiem zupełnie inny z tych projektów. I chociaż wydaje się to zbędne, przypomnijmy krótko: Valéry jest spadkobiercą XIX-wiecznego symbolizmu, Staff – patronem neoklasycyzmu, który w ostatnich tomach radykalnie modernizuje (awangardyzuje) swoją poetykę, wreszcie Różewicz – poetą XX-wiecznej awangardy, cokolwiek by to pojęcie oznaczało. Jak to możliwe, by pisarze wyznający (i praktykujący) tak zasadniczo różne rozumienie liryki, podobnie pojmowali i samą metodę pracy poetyckiej, i wynikającą z niej istotę poezji? Co może zbliżać symbolizm i awangardę, łączyć tak odmienne projekty poezji europejskiej drugiej połowy XIX i co najmniej kilku pierwszych dekad XX wieku (z wieloma indywidualnymi przedłużeniami, takimi jak twórczość poetycka Różewicza)? Można również zapytać inaczej i krócej: co ma wspólne Tadeusz Różewicz ze Stefanem Mallarmé?

2.

Przyjrzyjmy się najpierw kilku dyskursywnym i poetyckim wypowiedziom klasyków europejskiego symbolizmu, zarówno tych XIX, jak XX-wiecznych. Ich chronologia jest znacząca, odsłania bowiem trwałość pewnego sposobu myślenia o poezji (literaturze) w obszarze szeroko rozumianego symbolizmu. Stefan Mallarmé opowiada się za ideałem „wiersza milczącego, złożonego

z miejsc pustych⁷², poezję nazywa zaś „milczącym wzlotem w strefę abstrakcji⁷³. Myśl Mallarmégo podejmie i rozwinie jego najzdolniejszy uczeń – Paul Valéry. Problem semantyki i symboliki milczenia nieustannie powraca w jego szkicach estetycznych. Francuski poeta formułuje na przykład następującą definicję wiersza: „Wiersz, czytelniku – to trwanie, stan, w którym (...) używam swojego tchnienia, mechanizmu swojego głosu; lub też samej ich mocy, jednoczącej się wtedy z milczeniem⁷⁴. W epilogu do poematu *Młoda Parka* jego autor wyznaje lapidarnie i jednoznacznie: „Milczenie jest osobliwym źródłem poezji⁷⁵. Przytoczmy jeszcze dwa wielokrotnie komentowane sformułowania Rainera Marii Rilkego, zaczerpnięte z jego późnych listów. W liście z 1923 roku Rilke określa swój stosunek do transcendencji jako „nieopisaną dyskreję⁷⁶. Natomiast w liście z 1925 roku zapisuje takie zdanie: „Jesteś my pszczołami Niewidzialnego⁷⁷ i – chciałoby się dodać – Niesłyszalnego, Milczącego.

Poprzestańmy na tych kilku cytatach, których wspólnym przedmiotem jest milczenie, rozumiane jako zasada i istota poezji (w zdaniach Rilkego – wpływająca z istoty bytu). Patrząc w tej perspektywie na poezję polską, odwołajmy się zupełnie przykładowo do dwóch wypowiedzi pochodzących z przełomu wieków. Pierwsza z nich – jak łatwo odgadnąć – to oczywiście rozprawa Cypriana Kamila Norwida *Milczenie* (napisana w 1882 roku, ale opublikowana w 1902). Jak wiadomo, Norwid upomina się w niej stanowczo o uznanie (prze)milczenia za jeszcze jedną – dotychczas nieznaną gramatykom – „część-mowy”. Z kolei Antoni Lange pośrednio wskazuje na poetycką doniosłość milczenia, określając elementarne zadanie poety jako „poszukiwanie formy do wypowiedzenia rzeczy niewypowiedzianych⁷⁸. Te wszystkie głosy i uwagi o poezji syntetycznie podsumowuje konkluzja Magdaleny Popiel:

⁷² Stefan Mallarmé, *Wariacje na pewien temat*, w: *Wybór poezji*, red. Adam Ważyk, Warszawa 1980, s. 84.

⁷³ Cyt. wg Hugo Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. i opatrzyła wstępem Elżbieta Feliksiak, Warszawa 1978, s. 166.

⁷⁴ Paul Valéry, *Miłośnik wierszy*, w: *Poezje*, wybór oprac. i wstępem poprzedził Roman Kołoniecki, Warszawa 1975, s. 48.

⁷⁵ Cyt. wg Hugo Friedrich, dz. cyt., s. 220.

⁷⁶ Cyt. wg Hans-Georg Gadamer, *Czy poeci umilkną?*, wybrał (według pomysłu Artura Szlosarka) i oprac. Janusz Margański, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, przekład przejrzał i wstępem poprzedził Kazimierz Bartoszyński, Bydgoszcz 1998, s. 37.

⁷⁷ Cyt. wg Martin Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wybrał, oprac. i wstępem opatrzył Krzysztof Michalski, tłum. Krzysztof Michalski, Krzysztof Pomian, Marek J. Siemek, Józef Tischner, Krzysztof Wolicki, Warszawa 1977, s. 210.

⁷⁸ Antoni Lange, *Studia i wrażenia*, Warszawa 1900, s. 111.

Ta właśnie proponowana przez Baudelaire'a perspektywa spojrzenia na jedność wyrażonego i niewyrażonego w sztuce pozwala dostrzec wyjątkową rolę, jaką w drugiej połowie XIX w. zyska relacja słowa i milczenia w dziele literackim.⁷⁹

Idea milczenia obecna w wypowiedziach poetów XIX i XX-wiecznego symbolizmu jest przedmiotem komentarzy takich znawców nowoczesnej poezji europejskiej jak Hugo Friedrich czy Hans-Georg Gadamer. Rozważając jej trwałą obecność w tej poezji, Friedrich za poetów milczenia uznaje w szczególności właśnie symbolistów – Stefana Mallarmé i Paula Valéry. Jedną z przypominanych formuł Rilkego komentuje Gadamer, odnajdując w niej przenikliwą zapowiedź XX-wiecznej sytuacji poezji europejskiej:

Może najlepsza ogólna charakterystyka tego, co dziś wyróżnia lirykę, zawiera się w słowach, napisanych kiedyś przez Rilkego. (...) Słowa Rilkego o nieopisanym dyskrekcji najdokładniej opisują (...) ton dzisiejszej liryki, która domaga się od nas wyostrzonego słuchu, na przykład ton wierszy Paula Celana.⁸⁰

Na tradycję „milczącej” poezji symbolistów – Mallarmégo i Valéry’ego – zapewne nieprzypadkowo wskazał na gruncie polskim Mieczysław Jastrun – poeta, którego wczesna liryka wyrosła z symbolizmu, była w jakiejś mierze jego dalekim przedłużeniem: „Już Mallarmé zetknął poezję z tą ostatnią granicą, gdzie słowo przechodzi w milczenie. Valéry waha się ustawicznie między słowem a zamknięciem (...)”⁸¹. Bliskie tym przeświadczeniom poglądy estetyczne Antoniego Langego rekonstruuje Beata Szymańska, zauważając, że Lange „podobnie jak inni pisarze tego okresu stwierdza, iż najpełniejszą formą ekspresji jest milczenie”⁸².

W przytoczonej uwadze kryje się znamieny paradoks. Jak bowiem pogodzić uzasadnione skądinąd wyobrażenie o literackim przełomie wieków w Polsce jako okresie niefortunnie skażonym manierą wielosłownia z trafnym skądinąd przekonaniem, że wspomniany okres istotną funkcję w literaturze przyznał milczeniu? Można tłumaczyć ten paradoks rozbieżnością pomiędzy teorią estetyczną i praktyką poetycką „pięknej epoki” – teorią, która dowartościowała milczenie i praktyką, która temu dowartościowaniu zaprzeczyła. Można także zwrócić uwagę na słabość świadomości teoretycznej polskiego symbolizmu, która nie zapobiegła modernistycznej ekspansji

⁷⁹ Magdalena Popiel, *Monolog i milczenie. Glosa do estetyki modernizmu*, w: *Literatura wobec niewyrażalnego*, praca zbior. pod red. Włodzimierza Boleckiego i Erazma Kuźmy, Warszawa b.d., s. 102.

⁸⁰ Hans-Georg Gadamer, dz. cyt., s. 36-37.

⁸¹ Mieczysław Jastrun, *Między słowem a milczeniem*, Warszawa 1979, s. 128.

⁸² Beata Szymańska, *Poeta i nieznanne. Poglądy filozoficzne Antoniego Langego*, Wrocław 1979, s. 125.

i – w konsekwencji – dewaluacji słowa. Bo przecież nie literatura przełomu stuleci w ogóle, lecz właśnie estetyka symbolizmu – co potwierdzają przypominane głosy Mallarmégo, Valéry'ego czy Rilkego – tak wysoko umieściła milczenie w hierarchii form ekspresji poetyckiej (literackiej).

Zastanawia chronologiczna równoległość pewnych zjawisk, które rzucają dodatkowe (i wzmacniające) światło na taką hierarchię. Myślę o spóźnionej recepcji liryki dwóch wybitnych poetów milczenia, odkrytych i docenionych prawie równocześnie na przełomie wieków. Odkrywa ich i przyznaje im należną rangę – paradoksalnie – epoka manierycznie wielosłowna, tak jakby próbowała odnaleźć utraconą równowagę – by posłużyć się tytułem książki Jastruna – „między słowem a milczeniem”. W Polsce Zenon Przesmycki wydaje pisma Norwida – jego rozprawa *Milczenie* ukazuje się dokładnie po dwudziestu latach od momentu napisania. W Niemczech natomiast Norbert von Hellingrath publikuje w roku 1914 tom poezji Friedricha Hölderlina, przywracając ją literaturze niemieckiej po nieporównanie dłuższej nieobecności. Przywraca zwłaszcza najbardziej zlekceważoną i zapomnianą część tej poezji – późne wiersze Hölderlina, tak bardzo prekursorskie w swojej fragmentaryczności i wobec XIX-wiecznego symbolizmu, i wobec poetyk XX-wiecznych, ponieważ tak intensywnie nasycone milczeniem. Znamca estetyki milczenia, George Steiner, w następujący sposób charakteryzuje późną twórczość niemieckiego poety:

Milczenie Hölderlina należy odczytywać nie tyle jako zaprzeczenie jego poezji, ile jako swoiste rozwinięcie wynikające z jej wewnętrznej logiki. Rosnąca siła wewnątrzwersowej i międzywersowej ciszy jego wierszy odbierana jest jako podstawowy element ich doskonałości. (...) milczące partie wierszy Hölderlina, szczególnie późnych fragmentów, wydają się koniecznym dopełnieniem aktu poetyckiego.⁸³

W symbolistycznym kontekście „pięknych czasów” oba tak bliskie sobie odkrycia stają się bardziej zrozumiałe, zyskując dodatkowe uzasadnienie w postaci właściwej symbolistom fascynacji ciszą i milczeniem.

3.

Schyłek XIX i początek XX wieku przyniósł zatem liczne i doniosłe wypowiedzi poetów, których przedmiotem było milczenie⁸⁴. Jest rzeczą nazbyt oczywistą przypomnienie, jakie znaczenie miała idea milczenia w estetykach

⁸³ Georg Steiner, *Language and Silence*, New York 1967, s. 47-48. Cyt. wg Tomasz Kunz, *Próba lektury wiersza Tadeusza Różewicza „Der Tod ist ein Meister aus Deutschland”*, „Ruch Literacki” 1996, z. 3, s. 330.

⁸⁴ Por. Bronisław Dąg, *Miejsce i funkcja milczenia w strukturze dzieła literackiego*, „Ruch Literacki” 1991, z. 5.

i poetykach XX wieku. Odwołajmy się jednak przynajmniej do dwóch znamienych pod tym względem rozpoznań historycznoliterackich. Heinz Politzer – powołując się na sądy Hugo von Hofmannsthal’a i Karla Krausa, a więc twórców przełomu stuleci – tak charakteryzuje świadomość estetyczną poetów minionego wieku:

Nowoczesna świadomość fałszywego czarodziejstwa mowy ożywia pragnienie i przymus demaskowania kunsztów własnej poetyki jako kłamstwa, jak również konieczność milczenia tam, gdzie słowo nie umie już objąć prawdy twórczej.⁸⁵

Pojęcie „milczenia w mówieniu” jest także jedną z podstawowych kategorii (negatywnych), które stosuje w opisie poezji nowoczesnej Hugo Friedrich:

Tam gdzie język obawia się zatracenia poetyckości, w razie gdyby został ograniczony do ścisłej, jednoznacznej i ubogiej pod względem nastroju informacji, tam będzie on raczej dążył do milczenia aniżeli do tego, by mówić.⁸⁶

Diagnozę Friedricha można odnieść nie tylko do poezji, ale również do innych gatunków literatury XX wieku. Chodzi przede wszystkim o ten jej projekt, który wypada najogólniej nazwać awangardą literacką. Rolę poetyki ciszy w liryce awangardowej podkreśla Maria Delaperrière, zauważając, że obecne w niej milczenie „nie jest już cieniem towarzyszącym danej figurze poetyckiej, ale funkcjonuje jako samodzielna figura”⁸⁷. O wyjątkowej randze kategorii milczenia w szerszej pojętej sztuce awangardowej są przekonani jej estetycy, chociażby Susan Sontag: „Sztuka w jej współczesnym wyrazie partycypuje przez prowokację publiczności w ideale milczenia”⁸⁸. Aktualność estetyki milczenia uwidacznia się zdaniem amerykańskiej autorki – a to przekonanie dzieli z nią także George Steiner – „w (...) dziełach Celana i Becketta”⁸⁹.

Wśród filozofów XX wieku, którzy podjęli refleksję nad sztuką (literaturą) awangardową, szczególne powołanie przyznali milczeniu Ludwig Wittgenstein, Karl Jaspers, Hans-Georg Gadamer czy Theodor Adorno. „Jako doskonały przykład literatury «milczącej» – referuje poglądy ostatniego z nich

⁸⁵ Heinz Politzer, *Milczenie syren. Studia z literatury niemieckiej i austriackiej (wybór)*, przeł. Jerzy Hummel, Warszawa 1973, s. 43.

⁸⁶ Hugo Friedrich, dz. cyt., s. 219.

⁸⁷ Maria Delaperrière, *Subiektywizm i niewyraźność w poezji awangardy*, w: *Literatura wobec niewyraźnego*, s. 120.

⁸⁸ Susan Sontag, *The Aesthetics of Silence*, New York 1985, s. 5. Cyt. wg Bronisław Drąg, *Miejsce i funkcja milczenia w strukturze dzieła literackiego*, s. 487.

⁸⁹ Tamże, s. 5. Cyt. wg Bronisław Drąg, dz. cyt., s. 487.

Karol Sauerland – wymienia Adorno obok Becketta twórczość Paula Celana⁹⁰. Wielkim rzecznikiem liryki milczenia jest oczywiście Gadamer, który konstatuje:

Poezja naszych czasów dotarła do granic zrozumiałości znaczeń i zapewne największe osiągnięcia największych spośród jej przedstawicieli noszą ślady tragicznego umilknięcia pośród tego, co niemożliwe do wypowiedzenia.⁹¹

Jacy to przedstawiciele? Gadamer nieodmiennie wskazuje Celana, Rilkego i ich znamienitego poprzednika – Hölderlina:

Hölderlin stoi u początku poezji dwudziestowiecznej, wówczas dopiero odkryty. (...) Jest rzeczą o historycznym znaczeniu, że późne dzieło Hölderlina odkryte zostało w naszym stuleciu, dzięki niemu bowiem możliwe stały się potem językowa twórczość i poetycka śmiałość w rodzaju Trakla, późnego Rilkego albo (...) Celana.⁹²

Co właściwie łączy tych twórców według niemieckiego filozofa? W odpowiedzi na to pytanie trzeba przytoczyć jeszcze jedną myśl Gadamera o poezji XX wieku: „Poeci z konieczności stali się cisi. Dyskretne wiadomości podawane są cicho, aby nie usłyszał ich ktoś niepowołany, i cicha stała się też mowa poety”⁹³.

4.

W rozumieniu Gadamera nowoczesna poezja niemiecka daje się więc zamknąć pomiędzy biegunami wyznaczonymi przez fragmentaryczną lirykę Hölderlina i hermetyczną lirykę Celana. Powstaje pytanie, jak wyglądałoby w perspektywie problematyki milczenia orientacyjne wyznaczenie takich biegunów dla poezji polskiej. Jak się wydaje, należałoby odpowiednio wymienić dwóch poetów, już wcześniej kilkakrotnie przywołanych: Cypriana Kamila Norwida i Tadeusza Różewicza. Nie mogę pozwolić sobie w tym miejscu na pełniejszy opis idei i poetyki milczenia w twórczości poetyckiej Różewicza⁹⁴. Chcę jedynie podkreślić, jak bardzo i ta idea, i ta poetyka wynikają w jego liryce z dawniejszych tradycji i współczesnych wzorów poetyckich (co oczywiście

⁹⁰ Karol Sauerland, *Od Diltheya do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej*, Warszawa 1986, s. 209.

⁹¹ Hans-Georg Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Warszawa 1993, s. 11.

⁹² Hans-Georg Gadamer, *Czy poeci umilkną?*, s. 178-179.

⁹³ Tamże, s. 41.

⁹⁴ Zagadnienie to rozważam dokładniej w szkicu *Tadeusz Różewicz – milczenie poety*, „Twórczość” 1999, nr 10. Por. również Andrzej Zieniewicz, *Różewicz – cisza wiersza (Zapiski)*, „Poezja” 1982, nr 5-6.

nie wyklucza innych źródeł inspiracji, chociażby takich jak niezmiernie bliska poecie myśl Wittgensteina)⁹⁵.

Jest więc Różewicz w swoich – przede wszystkim późnych – wierszach poetą aluzyjnie nawiązującym do biografii i twórczości tych autorów XX wieku, których Steiner i Sontag, Adorno i Gadamer zgodnie wymieniają jako pisarzy milczenia. Są nimi w szczególności Paul Celan (przywołany w wierszach *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland* i *mój krótki wiersz...*) oraz Samuel Beckett (przywołany w wierszach *Miłość do popiołów* i *maison de retraite*). Głęboko przeniknięta ciszą twórczość Becketta – jednego z tych dramaturgów awangardowych, którzy „od czasu do czasu pogrążają się w całkowitym milczeniu”⁹⁶ – jest zresztą znacznie szerzej obecna w pisarstwie Różewicza⁹⁷. Do myślenia dają tym bardziej zaskakująco wyraźne i intensywne związki jego poezji z liryką XIX wieku, a zwłaszcza z tym nurtem, który pozornie powinien być (i właściwie jest) poecie zupełnie obcy – właśnie z szeroko pojętym symbolizmem. Co może zatem – powtórzmy pytanie – zbliżyć ascetyczną poetykę Różewicza do wyrafinowanej estetyki symbolizmu? Tym łącznikiem jest niewątpliwie pochwała milczenia i motyw milczenia.

W późnej poezji Różewicza pojawia się cała galeria XIX i XX-wiecznych symbolistów lub autorów pośrednio – i na różnych zasadach – związanych z tym ważnym projektem nowoczesnej liryki. Należy do nich między innymi – chronologicznie rzecz biorąc – Hölderlin (*Rozmowa, To jednak co trwa ustanowione jest przez poetów, Spóźniona odpowiedź, Przecinek, Einst hab ich die Muse gefragt...*), „*Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*”, rozmowa z panem Scardanellim (*apokryf*), Rimbaud (*Wyjście, Słabnie poeta...*), Rilke (*Appendix dopisany przez „samo życie”*). Spośród polskich poetów XIX wieku Różewicz wybiera w ostatnich tomach wierszy – oprócz lozańskie-go Mickiewicza, a więc twórcy coraz bardziej skłaniającego się ku zamknięciu – przede wszystkim Norwida. Potwierdzeniem tego późnego wyboru są – intensywnie nasycone Norwidowskimi aluzjami – liczne wiersze (i poematy), takie jak *Sława, nożyk profesora, brama, deszcz w Krakowie, szara strefa, jest taki pomnik, Tajemnica wieczoru poetyckiego, Splakane supermocarstwo, Wiosna*.

⁹⁵ Problematykę intertekstualności w liryce Różewicza (w tym także obecne w niej dialogi z pisarzami milczenia) omawiają m.in. Zbigniew Majchrowski („*Poezja jak otwarta rana*” (*Czytając Różewicza*), Warszawa 1993), Aleksandra Ubertowska (*Tadeusz Różewicz a literatura niemiecka*, Kraków 2001) oraz Jean Ward (*T. S. Eliot w oczach trzech polskich pisarzy*, Kraków 2001).

⁹⁶ Stephen M. Halloran, *Język i absurd*, przeł. Grażyna Cendrowska, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4, s. 331.

⁹⁷ Por. Jan Kłossowicz, *Różewicz i Beckett*, „Dialog” 1972, z. 5.

To właśnie Norwid jest bohaterem przemówienia wygłoszonego przez poetę podczas uroczystości wręczenia dyplomu doktora honoris causa Uniwersytetu Warszawskiego (2001):

(...) podzielę się z Państwem – mówił wówczas Różewicz – moimi uwagami, myślami i notatkami, które robiłem na marginesie książeczki, którą przygotowuję od kilku lat. Książeczki pt. *Lekcja u Norwida i o Norwidzie*. (...) Milczenie otacza poezję Norwida. Występuje często między zwrotkami wiersza, przedłuża trwanie poezji. (...) Norwid wyprzedzi w swoim nowatorstwie poezję Młodej Polski i Skamandrytów. Będzie rówieśnikiem i ojcem naszej awangardy, sam będzie awangardzistą, w porównaniu z którym nowatorzy w typie Wata, Sterna, Czyżewskiego byli jękającymi się uczniami.⁹⁸

W notatce *Jeden z moich ulubionych wierszy* (chodzi o liryk Norwida *Czułość*) Różewicz komentuje tytuł swojej „książeczki”: „(...) jest to dla mnie również lekcja, której mi udziela Norwid... od prawie sześćdziesięciu lat. Norwid udzielił mi pięknej lekcji o milczeniu (...)”⁹⁹.

5.

Poezja Hölderlina i Celana, Mallarmégo i Valéry’ego, Norwida i Różewicza okazuje się ostatecznie wspólną i wielką pochwałą milczenia. Powiedzmy ogólniej: taką pochwałą jest w równej mierze XIX-wieczny symbolizm i XX-wieczna awangarda. W tym znaczeniu wskazanych projektów poezji nowoczesnej nie dzieli jakaś zasadnicza różnica. Symbolistyczna estetyka ciszy znajduje przedłużenie i dopełnienie w awangardowej estetyce milczenia. Pomędzy tymi estetykami zamyka się rozległy proces w literaturze i sztuce europejskiej, proces nazywany nowoczesnością, którego jedną z najważniejszych kategorii artystycznych i światopoglądowych jest milczenie. W tej mierze symbolistyczna poezja XIX wieku (gdzieś od późnej twórczości lirycznej Hölderlina, a nie dopiero – jak zwykło się słusznie zresztą uważać – od *Kwiatów zła* Baudelaire’a) poprzedza i zapowiada XX-wieczną ekspansję poetyki milczenia, która stała się znakiem rozpoznawczym awangardy poetyckiej (i nie tylko poetyckiej). Na tym polega – wciąż jednak zadziwiająca – wspólnota Stefana Mallarmé i Tadeusza Różewicza. W perspektywie figury milczenia symbolizm okazuje się nieporównanie bardziej nowoczesny, a awangarda nieporównanie bardziej staroświecka niż pozornie może się wydawać.

⁹⁸ Broszura pamiątkowa Uniwersytetu Warszawskiego, s. 12-13.

⁹⁹ Tadeusz Różewicz, *Jeden z moich ulubionych wierszy*, „Odra” 2000, nr 10, s. 53.

Wszystkich wymienionych poetów nowoczesności – i XIX, i XX-wiecznych – łączy powaga w traktowaniu milczenia, zbliża przypisywanie mu wysokiego (choć różnie rozumianego) powołania. Sama obecność milczenia jest w ich twórczości synonimem i znakiem powagi. Pisarzom doby obecnej (czasu ponowoczesnego?), którzy nie potrafią być – jak chce Gadamer – ani cisi, ani dyskretni, zdaje się jej niejednokrotnie brakować.

hałas harmider
jaki wszczęli poeci
będzie przyczyną ich zguby¹⁰⁰

już teraz każdy pisze
co mu ślina na język
przyniesie (a nawet więcej)¹⁰¹

grozi w tonie jak zawsze katastroficznym Tadeusz Różewicz, a w jego głosie słyhać głosy znakomitych poprzedników, stałych, cierpliwych, mądrych mieszkańców ciszy i milczenia. Trudno odmówić zasadności temu ostrzeżeniu poety. Milczenie – jeśli całkiem nie zanika, jeśli nie rozprasza się zupełnie wśród nadmiaru (nad)użytych słów – staje się bowiem w pisarstwie współczesnych autorów jeszcze jednym przedmiotem wyprzedaży: zostaje pozbawione swoich istotnych funkcji, zostaje odarte ze swoich głębokich znaczeń. W „epoce elektrycznie wzmocnionego głosu” (Hans-Georg Gadamer) ciszy rozświetlającej nasze istnienie musimy poszukiwać w miejscach pozostałych po skreślonych słowach – pomiędzy wersami spisanyymi w tybindzkiej wieży, na zamku w Duino, w paryskiej lub wrocławskiej pracowni poety.

¹⁰⁰ Tadeusz Różewicz, *Do Piotra*, w: *Plaskorzeźba*, Wrocław 1991, s. 79.

¹⁰¹ Tadeusz Różewicz, *prognoza do roku 2000*, w: *zawsze fragment*, Wrocław 1996, s. 72.

Fragmentaryczne uwagi o fragmencie (w literaturze XX wieku)

1.

„Czasy wysokiego napięcia (...) mają w dziedzinie duchowej tendencję do fragmentu”¹⁰¹ – zauważył jego obrońca i propagator Walter Hilsbecher. Jest w tym twierdzeniu niemało racji. Nawet powierzchownie patrząc na historię fragmentu w literaturze europejskiej, można dostrzec, że jego ekspansja następowała przede wszystkim w okresach przełomu. *Próby* Michela Montaigne’a – dzieło symboliczne dla europejskiego renesansu – były tekstem fragmentarycznym w stosunku do średniowiecznych traktatów. Przełom romantyczny w kulturze europejskiej oznaczał inwazję fragmentu, przeciwstawiającego się retorycznym regułom i gatunkowym kanonom poetyki klasycznej. Wreszcie ekspansja fragmentu w wieku XX – o czym szerzej za chwilę – wiązałyby się ze zjawiskami historycznymi i procesami duchowymi tego stulecia. Walter Hilsbecher nieprzypadkowo uznał fragment za „stosowną formę dla takiego czasu jak nasz”¹⁰².

Odkrycie roli i znaczenia fragmentu w literaturze zdaje się być przede wszystkim dokonaniem romantyków. W kulturze romantyzmu zainteresowanie fragmentem literackim stanowiło niejako odpowiednik romantycznej fascynacji ruiną. Za szczególnie konsekwentne spełnienie romantycznej fragmentaryczności trzeba najpewniej uznać dzieło Novalisa. Tytuł jednego z tomów jego fragmentów – *Kwietny pył* – znakomicie oddaje istotę całej twórczości niemieckiego pisarza, tak właśnie skomponowanej: z ulotnych i rozproszonych urywków, których zbiory można porównać do wiązek pyłu wirujących w świetle. Uwaga Novalisa: „Poematy (...) muszą być jedynie odłamkami różnorodnych rzeczy”¹⁰⁴ znajduje zastosowanie nie tylko wobec jego pisarstwa. Należy ją odnieść do rozległych obszarów literatury romantycznej. Jej twórcy przyznali bowiem fragmentowi istotne wartości i funkcje poznawcze. W szczególności uznali tę poetykę za skuteczny środek wypowiedania niewypowiadalnego:

¹⁰² Walter Hilsbecher, *Tragizm, absurd i paradoks. Eseje*, wybór i wstęp Stefana Lichańskiego, przeł. Sławomir Błaut, Warszawa 1972, s. 30.

¹⁰³ Tamże, s. 31.

¹⁰⁴ Cyt. wg Kazimierz Bartoszyński, *O fragmencie*, w: *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*, studia pod red. Jerzego Ziomka, Janusza Sławińskiego, Włodzimierza Boleckiego, Warszawa 1992, s. 66.

Romantycy – dowodzi Kazimierz Bartoszyński – mówiąc o fragmencie, akcentowali przede wszystkim to, czego nie mógłby zrealizować tekst strukturalnie zamknięty i semantycznie jednoznaczny – jego zdolność do ujawniania nieskończoności czy przybliżania absolutu.¹⁰⁵

Sytuację fragmentu w literaturze romantycznej opisuje ogólniejsze spostrzeżenie Waltera Hilsbechera: „Fragmentarysta jest otwarty we wszystkim. Może dlatego ma możliwość wydobywania ciemniejszych, bardziej tajemniczych prawd (...)”¹⁰⁶. Do takich „ciemnych prawd” egzystencji próbuje dotrzeć François Chateaubriand w swoim ostatnim utworze *Żywoć Rancégo*, który w tradycji literatury europejskiej jest tekstem wzorcowym dla twórczości fragmentarycznej. Powołując się na ustalenia Rolanda Barthesa (chodzi o studium *La voyageuse de nuit*), jego poetykę odczytuje Maria Janion: „(...) stworzył [Chateaubriand] oryginalne, «fragmentaryczne» dzieło literackie, w którym stał się prekursorem nowej formy artystycznej” zapowiadającej „osobliwą literaturę fragmentu”¹⁰⁷.

Rolę poetyki fragmentu w literaturze romantyzmu trzeba wiązać z innymi kategoriami centralnymi dla kultury tej epoki, takimi chociażby jak kategoria geniuszu, wyczerpującego swoją twórczość w tekstach improwizowanych i prowizorycznych. „Geniusz – twierdzi Jean Hytier – przynosi rezultaty fragmentaryczne i izolowane (...). Talent przywraca ciągłość”¹⁰⁸. Tak pojęty fragment – jak zaznaczyłem – był w literaturze romantycznej środkiem wyrażania niewyrażalnego, stanowił artystyczny efekt doświadczenia dziwności i tajemnicy. Hugo Friedrich – charakteryzując estetykę romantyzmu – zauważył, że romantycy dążyli do tego, by we fragmentach „dostrzec obecność transcendencji, której harmonia i totalność nie jest już dla nikogo dostępna”¹⁰⁹.

Nic dziwnego, że idea fragmentu miała istotne znaczenie dla (w) poezji symbolistycznej. Paul Valéry wypowiedział się następująco o swoim mistrzu i patronie – Stefanie Mallarmé:

W zetknięciu z Nim (...) nasuwało się nieodparcie przypuszczenie, że stworzył on cały system myślowy odnoszący się do poezji traktowanej, doświadczanej i ujmowanej przez niego

¹⁰⁵ Tamże, s. 91.

¹⁰⁶ Walter Hilsbecher, dz. cyt., s. 33.

¹⁰⁷ Maria Janion, *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001, s. 53, 57.

¹⁰⁸ Jean Hytier, *La Poétique de Valéry*, Paris 1953, s. 147-148. Cyt. wg Jean-Louis Galay, *Problemy dzieła fragmentarycznego: Valéry*, przeł. Aleksandra Labuda, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 4, s. 396.

¹⁰⁹ Hugo Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. i opatrzyła wstępem Elżbieta Feliksiak, Warszawa 1978, s. 56.

zawsze jako dzieło z istoty swej nieskończone, w stosunku do którego wszystkie powstałe już i mogące powstać dzieła są jedynie fragmentami, próbami lub ćwiczeniami przygotowawczymi.¹¹⁰

Funkcję fragmentu w twórczości obu poetów szeroko rozumianego symbolizmu interpretuje Hugo Friedrich:

W poetyce Mallarmégo, a później i Valéry'ego, ważna rola przypadła pojęciu fragmentu. Chodzi przy tym o najwyższe z możliwych artystyczne uobecnienie niewidzialnego w widzialnym; uobecnienie, które właśnie dzięki swemu fragmentarycznemu charakterowi ukazuje wyższość niewidzialnego i niewystarczalność tego, co widzialne.¹¹¹

Przyczyny inwazji poetyki fragmentu w literaturze XX wieku wydają się zróżnicowane, złożone i niełatwe do wyczerpującego opisu. Jedną z nich byłaby sytuacja poznawcza i historyczno-moralna tego stulecia. Thomas S. Eliot wyznaje w zakończeniu *Ziemi jałowej*, utworu, który skodyfikował XX-wieczny wzorzec poematu fragmentarycznego (cytuje w przekładzie Andrzeja Piotrowskiego): „Urywki te niech wesprą mój pałac w ruinie”¹¹². W tym samym czasie powstaje dzieło Paula Valéry – jedno z najkonsekwentniej i najbardziej świadomie fragmentarycznych dzieł literackich XX wieku, dzieło twórcy, który w minionym stuleciu o literaturze fragmentarycznej wiedział chyba najwięcej, wiedział być może wszystko.

Sformułowanie Eliota jest niejako powtórzeniem przypomnianego zdania Novalisa, chociaż zostaje wypowiedziane w radykalnie odmiennych warunkach i okolicznościach historycznych. Z jednej strony chodzi zatem o sytuację poznawczą XX wieku. Fragment literacki jako poetyka rozproszenia i niespójności byłby ekwiwalentem współczesnego poczucia fragmentaryczności poznania świata, jak również względności prawd, idei i wartości. Tak rozumianą odpowiedniość podkreśla Mieczysław Jastrun: „Ta wibracja obrazów i znaczeń odpowiada bardziej naturze rzeczy i wrażliwości współczesnego czytelnika niż spoistość dawnych poetyk (...) zapewne dlatego, że nasze poznanie jest cząstkowe”¹¹³. Według Kazimierza Bartoszyńskiego rozważana zależność polega na „homologii pomiędzy otwartością strukturalną i wieloznacznością fragmentu a chaotycznością, absurdalnością czy niepoznawalnością «świata»”¹¹⁴.

¹¹⁰ Paul Valéry, *Estetyka słowa. Szkice*, wybór Aleksandra Frybesowa, wstęp Maciej Żurowski, przeł. Donata Eska, Aleksandra Frybesowa, Warszawa 1971, s. 196.

¹¹¹ Hugo Friedrich, dz. cyt., s. 272.

¹¹² Thomas S. Eliot, *Poezje wybrane*, esej o poezji Eliota pióra Wacława Borowego, Warszawa 1988, s. 99.

¹¹³ Mieczysław Jastrun, *Między słowem a milczeniem*, Warszawa 1979, s. 113.

¹¹⁴ Kazimierz Bartoszyński, dz. cyt., s. 92.

Maurice Merleau-Ponty upatruje wartość literatury XX-wiecznej w jej odwadze bycia fragmentaryczną i zdolności adekwatnego wyrażania natury – co oznacza prowizoryczności i ograniczoności – ludzkiego poznania świata, bezradności i daremności próbującej sprostać temu światu wiedzy:

Wielkość myśli i sztuki współczesnej polega m.in. na tym, że skończyły z fałszywym utożsamianiem dzieła wartościowego z dziełem skończonym. Ponieważ samo postrzeżenie nigdy nie jest z a k o Ń c z o n e, ponieważ odsłania nam świat, który dopiero trzeba wyrazić i przemyśleć poprzez perspektywy cząstkowe, niezdolne go objąć w całości, gdyż jego niewyraźna oczywistość nie da się osiąść; ponieważ świat oznajmia nam o sobie w błyskawicznych znakach (...).¹¹⁵

Odkryciom współczesnych nauk ścisłych i rozpadowi dawnych paradygmatów poznawczych towarzyszyły dramatyczne katastrofy historyczne, złowrogie szaleństwa i kataklizmy tego stulecia. Te okrutne doświadczenia w zasadniczy sposób przyczyniły się do zdegradowania pojęcia całości, co w dziedzinie literatury wyraziło się w przenikaniu poetyki fragmentu do wszystkich rodzajów literackich: poezji, eseju, prozy. Tadeusz Różewicz tak z perspektywy kilkunastu lat rekonstruuje – w dyskusji z Julianem Przybosiem (aluzyjnie nawiązującej do tytułu jego tomu *Próba całości*) – stan swojej świadomości bezpośrednio po doświadczeniu zagłady:

przestrzegał mnie
Mistrz „miejsca na ziemi”
niech pan nie nicuje nica
panie Tadeuszu

widzę jeszcze
jego palec wskazujący
niebo
w niebie wyśnioną „całość”
a w tej całości
jak w rajskim jabłuszku
robaka
którego przeoczył¹¹⁶

(Rocznica)

„Całości” więc już nie było: w jej wnętrzu – by powtórzyć metaforę poety – pojawił się „robak”. Zrozumiał to przenikliwie także Jan Strzelecki, który

¹¹⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Proza świata. Eseje o mowie*, wybrał, oprac. i wstępem opatrzył Stanisław Cichowicz, przeł. Ewa Bienkowska, Stanisław Cichowicz, Jerzy Skoczylas, Warszawa 1976, s. 187.

¹¹⁶ Tadeusz Różewicz, *Poezja*, t. 2, Kraków 1988, s. 442.

zbiór swoich szkiców – jeden z najcenniejszych dokumentów sytuacji i świadomości pokolenia okupacyjnego – zatytułował, zgodnie z jego fragmentaryczną kompozycją, *Próby świadectwa*. Tylko „próby”.

Do przyczyn poznawczych i historyczno-moralnych trzeba dodać powody artystyczne. Ryszard Nycz uważa, że fragment jest formą „pisaną przeciw istniejącym wzorcom i niepewnie wychyloną w przyszłość”¹¹⁷. Jeśli tak, to poetyka fragmentu może zostać uznana za jedną z ważniejszych manifestacji nowatorskich tendencji literatury poprzedniego stulecia, za jeden z bardziej charakterystycznych przejawów XX-wiecznych poszukiwań i eksperymentów formalnych. Wyraźnie dowodzą tego – co zostanie jeszcze rozwinięte – chociażby dzieje nowoczesnego poematu.

Wymienione przyczyny obecności fragmentu w literaturze XX wieku uzasadniają ją jako powody zewnętrzne, przynależne w różny sposób do sfery życia zbiorowego. Skłanianie się ku formom fragmentarycznym może mieć jednak również motywację jak najbardziej prywatną, ściśle związaną z osobistą sytuacją pisarza, jego kondycją fizyczną i duchową. Fragmentaryzacja formy – co należy szczególnie podkreślić – zaznacza się zwłaszcza w utworach późnych i ostatnich. Nie bez znaczenia jest w tym przypadku postępująca degradacja ciała, a nieraz także umysłu, degradacja, która mniej lub bardziej kategorycznie wymusza określone decyzje twórcze. Spod drżącej dłoni pisarza wyłaniają się wówczas już tylko ułamki, szczątki, urywki, które są zapisem – jakby powiedział Ryszard Przybylski (*Baśń zimowa*) – jego „skołatanej” świadomości. *Ostatnie notatniki* walczącej z chorobą i samotnością Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, *Księga pamiętnikarza* pracownice spisywana przez pogrążonego w ciemności (szaleństwa) Tadeusza Peipera, pożegnalne teksty Edwarda Stachury (*Pogodzić się ze światem, List do pozostałych*) to fragmentaryczne w swojej poetyce zapisy testamentarne i ostateczne.

„Wielu pisarzy jawnie lub sekretnie dochodzi do pisania fragmentami”¹¹⁸ – twierdzi Jean-Louis Galay. Droga twórcza niektórych polskich autorów wyraźnie ten proces ilustruje, wiodąc od tworzenia literatury poprzez uprawianie fragmentu aż do milczenia, którego fragment bywa zapowiedzią. W takim kierunku zmierza przykładowo – myślę oczywiście o cyklu lozańskim oraz *Zdaniach i uwagach* (i późniejszym zamilknięciu poety) – twórczość Adama Mickiewicza. O jego zmaganiach z literaturą można powiedzieć słowami Waltera Hilsbechera, że „późny” Mickiewicz należy do tych „mimowolnych fragmentarystów, którym nie śmierć wytrąciła pióro z ręki, lecz życie swoją

¹¹⁷ Ryszard Nycz, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984, s. 23.

¹¹⁸ Jean-Louis Galay, dz. cyt., s. 386.

nadmierną problematycznością¹¹⁹. Przypadek w jakiś sposób podobny (choć odwrócony w swoim porządku) reprezentuje późna twórczość Aleksandra Fredry: jego zamknięcie, a następnie napisanie *Zapisków starucha* – utworu wzorcowego dla poetyki fragmentu, zbioru mikroopowieści, notatek i sentencji.

Nie wszyscy starzy pisarze zaczynają w pewnym momencie biografii uprawiać fragment, nie wszyscy zbliżają się do tej idei i poetyki. Przykład Czesława Miłosza zdaje się jednak wyraźnie potwierdzać tę prawidłowość. Jego poezja – przecież tak chętnie operująca stylem retorycznym – wychyla się w późnych tomach ku poetyce szkicu, notatki, fragmentu. Właśnie w tę stronę – i to w sposób radykalny – zmierzają niejednokrotnie prowadzone przez Miłosza poszukiwania „formy bardziej pojemnej”. Zbiory takie jak *Hymn o Perle*, *Kroniki*, *Nieobjęta ziemia*, *To i Druga przestrzeń* – konsekwentnie swobodne i niejednorodne w swojej całościowej kompozycji, programowo mieszające różne gatunki i odmiany wypowiedzi – są wypełnione przez fragmentaryczne (utrwalone zwykle prozą) zapisy, notatki, uwagi. Złożony z „pojedynczych” myśli cykl *Zdania* (zamieszczony w tomie *Hymn o Perle*) nawiązuje swoim tytułem oraz konstrukcją do Mickiewiczowskich *Zdań i uwag*. Zbiór *Nieobjęta ziemia* wypełniają rozproszone szkice i zarysy myśli. Ich luźny zestaw stanowi należący do tomu *Druga przestrzeń* (i zwracający uwagę swoim tytułem) *Notatnik*. W poetyce fragmentu jest również utrzymany *Piesek przydrożny* – książka, której zasadę – ważniejszą od jednoznacznych kwalifikacji rodzajowych – stanowi zasada fragmentaryzacji struktury i wykorzystania zróżnicowanych gatunkowo mikroform.

2.

W literaturze XX wieku poetyka fragmentu objawia się w różnych rodzajach: w przypadku niektórych jest ich cechą niejako własną, gatunkową (aforyzm, esej), w przypadku innych (poemat, powieść) przenika do struktur ciężących w tradycji literackiej – zwłaszcza retorycznej, klasycznej – ku formom raczej skończonym i zamkniętym. Wypada nieco dokładniej przyjrzeć się pod tym kątem wymienionym gatunkom.

Walter Hilsbecher wskazuje istnienie ukrytego związku pomiędzy wyborem formy aforyzmu i melancholią jako decydującą o nim dyspozycją pisarza:

Fragmentarystów życie zmusza do rozstania się z formą. P r a g n ą formy, lecz pragnienie zupełności prowadzi ich do formalnych niepowodzeń. Z tego powodu wpadają w zwątpienie, stają się melancholikami (...) którzy w niewiążącej formie fragmentu

¹¹⁹ Walter Hilsbecher, dz. cyt., s. 154.

kryją swoje zwątpienie (...). Niektórzy ratują się ucieczką w najszlachetniejszą formę, w mikroświat aforyzmu.¹²⁰

Związek melancholii i porażek formalnych zmierzających ku wyborowi fragmentu może ilustrować twórczość Stefana Napierskiego. Całe jego dzieło – aforystyczne i poetyckie, prozatorskie i krytyczne – jest głęboko przeniknięte aurą melancholizacji. Być może niepowodzenia w dziedzinie poezji lirycznej i prozy powieściowej skłaniały Napierskiego do uprawiania aforyzmu. Pisarz nie nazywał zresztą swoich zapisków aforyzmami, lecz używał bardziej pojemnej, luźnej, otwartej formuły „pomysły i uwagi”. W istocie trzy zbiory jego mikroform (jeden z nich Napierski zatytułował – jak Montaigne – *Próby*) zawierają aforyzmy nietypowe: lapidarne wypowiedzi, zwięzłe notatki, miniatury portretów różnych autorów, krótkie recenzje ich pisarstwa.

W rozważaniach znawców fragmentu problem aforyzmu pojawia się nieporównanie rzadziej niż zagadnienie poezji. Szczególnie często powraca w nich kwestia poematu. Rozpad zasad retoryki i poetyki klasycznej, który nastąpił w dobie przełomu romantycznego, miał jako jeden ze skutków fragmentaryzację utworu poetyckiego (w szczególności właśnie poematu). Jean-Louis Galay zauważa, że „dzieło fragmentaryczne może być do pewnego stopnia porównywalne do poematu, oba bowiem odżegnują się od kompozycji retorycznej”¹²¹. Być może o istotnym pokrewieństwie fragmentu i poezji decyduje fakt, że są to gatunki raczej przestrzenne niż oparte na sukcesywności czasowej. W odniesieniu do fragmentu obrazowo pokazuje to Roland Barthes, używając sugestywnej metafory koła: „Pisze się fragmentami. Fragmenty są zatem kamieniami na obwodzie koła... Układam je w krąg: z okruchów składa się mój mały świat”¹²².

Właśnie poemat najwyraźniej spośród różnych gatunków lirycznych odsłania XX-wieczną ekspansję fragmentu, zjawisko fragmentaryzacji struktury utworu poetyckiego. Dawną sukcesywność czasową poematu wypiera i zastępuje przestrzenność kompozycji fragmentarycznej. Dla poezji XX wieku wzór nowoczesnego poematu fragmentarycznego – jak wspomniałem – w znacznej mierze określił Eliot. Poetyka fragmentu jest właściwością wielu poematów tego stulecia, międzywojennych i zwłaszcza powojennych. Korzystają z niej różni autorzy, szczególnie ci, którzy w różny sposób nawiązują w swojej twórczości do dzieła Eliota: nienależący do nich Julian Tuwim w *Kwiatach polskich*, Jarosław Iwaszkiewicz w *Podróży do Patagonii*, Aleksander Wat w *Wierszach śródziemnomorskich*, Czesław Miłosz w debiutanckim *Poemacie*

¹²⁰ Tamże, s. 155.

¹²¹ Jean-Louis Galay, dz. cyt., s. 383.

¹²² Roland Barthes *par Roland Barthes*, Paris 1975, s. 96. Cyt. wg Kazimierz Bartoszyński, dz. cyt., s. 66.

o czasie zastygłym i późniejszym *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, Tadeusz Różewicz w *Spadaniu*, *recyclingu*, *nożyku profesora* i innych poematach. Hugo Friedrich zasadnie uznaje więc poetykę fragmentu za trwałą i istotny wyróżnik poezji „po Baudelairze”:

Fragmentaryczność pozostała znamieniem nowoczesnej liryki. Ze szczególną wyrazistością przejawia się ona w takiej metodzie, która polega na oddzieleniu odłamów z realnego świata, aby je potem poddać gruntownej obróbce i postarać się o to, by ich powierzchnie nie pasowały już więcej do siebie. W takich utworach świat realny okrywa się spletanym wzorem głębokich rys – i nie jest już realny.¹²³

Tak jak uchwytne jest bliskość fragmentu i nowoczesnego poematu, tak tym bardziej należy wskazać szczególne pokrewieństwo łączące fragment z esejem i dziennikiem. W tradycji literatury europejskiej gatunki te – począwszy od *Prób* Montaigne’a – wyraźnie ciążyą ku fragmentaryczności. W XX-wiecznych esejach i dziennikach zakres fragmentaryzacji bywa oczywiście różny. Warto zwrócić uwagę na nacechowane brzmienie niektórych tytułów. Myślę zwłaszcza o *Wyrwanych stronach* Józefa Czapskiego oraz *Kartkach wydartych z dziennika* Tadeusza Różewicza. Tytuły te zawierają bowiem ważną informację dla czytelnika. Już samo określenie „kartka” – tak jak użył go na przykład Adolf Rudnicki w cyklu *Niebieskie kartki* – jest synonimem pisania świadomie i zamierzenie fragmentarycznego. Tytuły tekstów Czapskiego i Różewicza znaczą jeszcze więcej: metaforycznie nazywają znamienny gest autora („wyrwania”, „wydzierania”), będąc jednocześnie i wyjaśnieniem, i usprawiedliwieniem, i ostrzeżeniem skierowanym do czytelnika. Dziennik – tekst w swojej strukturze z natury fragmentaryczny, ale stanowiący przecież pewną całość – jest poddany jeszcze głębszej fragmentaryzacji. Całość ta zostaje bowiem „zniszczona”, metaforycznie „podarta” przez autora, który przed czytelnikiem ujawnia (lub tylko udaje, że ujawnia) wyłącznie jej wybrane części. Dlatego równocześnie usprawiedliwia się przed nim (że nie jest to całość) i ostrzega go (żeby nie spodziewał się całości).

O ile poemat nowoczesny czy dziennik XX-wieczny odsłaniają zjawisko zamierzonej fragmentaryzacji utworu literackiego, o tyle trochę inaczej rzecz przedstawia się w przypadku prozy powieściowej. Można w tej mierze wskazać różne sytuacje. Walter Hilsbecher rozróżnia „fragment p o osiągnięciu całości i fragment p r z e d początkami nowej”¹²⁴. Pierwszą możliwość prezentują *Sklepy cynamonowe*, których gatunkową przynależność tak określił ich autor: „Do jakiego rodzaju należą *Sklepy cynamonowe*? Jak je zaklasyfikować?

¹²³ Hugo Friedrich, dz. cyt., s. 272-273.

¹²⁴ Walter Hilsbecher, dz. cyt., s. 12.

Uważamy *Sklepy* za powieść autobiograficzną¹²⁵. Zatem „powieść” w sposób zamierzony złożoną z fragmentów, jeśli dosłownie odczytać opinię Brunona Schulza o własnym utworze, opinię wskazującą przecież na świadomy zamysł pisarski.

Inaczej postąpiła Maria Dąbrowska, która poniosła porażkę w wieloletnich zmaganiach z formą epicką. Jak wiadomo, bezpośrednio po wojnie pisarka nie zdecydowała się opublikować tomu nowel okupacyjnych, zakładając, że wchłoną je w przyszłości powstające już wówczas *Przygody człowieka myślącego*. Powieść ta byłaby fragmentem (raczej zbiorem fragmentów) przed osiągnięciem całości, tekstem pozostawionym w formie przerwanej i nieukończzonej. Późniejsze decyzje należały już do wydawców, którzy albo tę fragmentaryczność uszanowali (Tadeusz Drewnowski – wydając tom opowiadań *A teraz wypijmy...*), albo jej zaprzeczyli (Ewa Korzeniewska – czyniąc z niej „całość” i „całość” tę nazywając powieścią).

Wśród form literackich kształtujących się w XX wieku można odnotować obecność gatunku, który w szczególny sposób urzeczywistnia poetykę fragmentu. Jest to gatunek oparty na enumeracji: fragment pojawia się pod postacią porządku numerycznego lub alfabetycznego. Forma ta – w swoim zewnętrznym kształcie – jawnie i manifestacyjnie odsłania fragmentaryczność jako zasadę strukturalną. Roland Barthes akcentuje świadomie fragmentaryczną i odżegnującą się od jakiegokolwiek jedności wypowiedzi autorską intencję tego rodzaju tekstów: „Najważniejsze jest, aby tych małych sieci nie wiązać ze sobą, aby nie ześlizgnęły się w jedną wielką sieć stanowiącą strukturę książki, jej sens”¹²⁶.

Dla poetyki enumeracji przy użyciu liczb wzorcowy pozostaje w XX wieku *Tractatus Logico-Philosophicus* Ludwiga Wittgensteina, w którym każda teza jest oznaczona kolejną cyfrą. W tej enumeracyjnej formie objawia się jego zasadnicze przesłanie: fragmentaryczny tekst Wittgensteina jest – jak wiadomo – skierowany przeciwko chorobie zwanej filozofią (szczególnie przeciwko tej filozofii, która ciąży ku systemowości). Taki sposób zapisu wykorzystuje stylizatorsko w niektórych wierszach Jarosław Marek Rymkiewicz.

Inną odmianę rozważanej poetyki stanowi enumeracja przy użyciu alfabetu. Tego rodzaju utwory pojawiały się obficie w ostatnich dekadach – wypada przykładowo przywołać wspomnieniowe alfabetarysze Antoniego Słonimskiego, Stefana Kisielewskiego, Czesława Miłosza. Nieraz taka konstrukcja tekstu

¹²⁵ Bruno Schulz, *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, w: *Pisarze awangardy dwudziestolecia międzywojennego. Autokomentarze (Leśmian – Witkacy – Schulz – Gombrowicz)*, wybór i wprowadzenie Tomasz Wójcik, Warszawa 1995, s. 154.

¹²⁶ Roland Barthes *par Roland Barthes*, s. 151. Cyt. wg Jean-Louis Galay, dz. cyt., s. 372.

może być rezultatem decyzji wydawcy. Tak postąpili z *Księgą pamiętnikarza* Tadeusza Peipera autorzy serii *Transgresje* (w I tomie *Masek*), wybierając z niej fragmenty, układając je w porządku alfabetycznym i nazywając tę nową jakościowo całość *Słownikiem egzystencji*. Fragmentaryczna kompozycja enumeracyjna przenika również do tekstów krytyczno- i historyczno-literackich. Taki właśnie – alfabetyczny – układ mają ostatnio wydane książki „encyklopedyczne” Jarosława Marka Rymkiewicza (*Leśmian. Encyklopedia, Słowacki. Encyklopedia*). Obie książki dowodzą, jak bardzo (zewnątrzna) forma wypowiedzi krytycznoliterackiej oddaliła się od uporządkowanej, rzekomo całościowej, stwarzającej złudzenie kompletności tradycyjnej monografii typu „życie i twórczość”.

3.

Jak jest – jak może być – nacechowany fragment w wypowiedziach pisarzy i krytyków? Nacechowanie to bywa skrajnie różne. Nieraz pojęcie fragmentu jest używane jako synonim braku, niespełnienia, porażki. Zakłada się wówczas – zwykle milcząco – istnienie ideału jakiejś spełnionej i doskonałej całości. W takim rozumieniu fragment – traktowany jako rezultat pisarskiego niepowodzenia – jest czymś jednoznacznie podrzędniejszym niż zakładana czy wyobrażana całość. Jako przykład przytoczę znamienne pod tym względem opinię Kazimierza Czachowskiego o twórczości Stefana Napierskiego: „Gdy przyjdzie chwila, że Napierski dopracuje się tej prawdy, można od niego oczekiwać dzieła naprawdę wielkiego. Dotąd dał tylko szereg niepospolitych fragmentów”¹²⁷.

Głębiej rozumie słabości i niebezpieczeństwa poetyki fragmentu Jean-Louis Galay, który dostrzega w niej przejaw artystycznej stagnacji, dowód twórczego znieruchomienia, świadectwo pisarskiego niedokonania:

Jako załączek [fragment] jest pozbawiony możliwości rozwoju, jest wcieleniem zatrzymanego wzrostu, nieruchomości, skamienienia (styl lapidarny), na koniec – śmierci. (...) Ponieważ brak tu „rozwinęcia”, przebiegu wypowiedzeniowego, to nie ma też „ruchu”, wznoszenia się ku finalności jakiegoś sensu. (...) Fragment jawi się wyraźnie jako słowna r z e c z – umarła lub czekająca narodzin.¹²⁸

Szwajcarski badacz powołuje się przy tym na dwuznacznie brzmiące zdanie Emila Ciorana: „Dzieła umierają; fragmenty nie żyły, tym bardziej nie mogą więc umrzeć”¹²⁹.

¹²⁷ Kazimierz Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884–1934*, t. III, Warszawa – Lwów 1936, s. 333.

¹²⁸ Jean-Louis Galay, dz. cyt., s. 368.

¹²⁹ Emil Cioran, *O niedogodności narodzin*, przeł. Ireneusz Kania, Kraków 1996, s. 132.

Nieporównanie częściej XX-wieczni twórcy oraz teoretycy fragmentu podkreślają jednak jego istotne i żywotne walory: zdolności zarówno artystyczne, jak poznawcze. Fragment bywa niejednokrotnie traktowany jako wyraz poszukiwania kompozycyjnej całości oraz – określenie Mieczysława Jastruna – „szczególna forma piękna”¹³⁰. Walter Hilsbecher zauważa, że fragment jest świadectwem dążenia do „utraconej (w przyszłości znów możliwej) pełni dzieła sztuki”, „najbardziej bezkompromisowego marzenia o skończoności”¹³¹. Z kolei Jean-Louis Galay odkrywa osobliwy urok i „szczególnego rodzaju wdzięki” fragmentu w jego ascetyzmie, braku „ozdób” i „dekoracji”¹³².

Ważniejsze jest jednak to, że fragment postuluje przynależność do artystycznie skomponowanej całości: „Fragment zakłada nieustannie jakieś «dzieło», dla którego byłby początkiem – *opus in statu nascendi*”¹³³. Problem ten rozważa Paul Valéry, analizując:

(...) fragmenty, które kiedyś odnajdą – albo nie odnajdą nigdy – swoją całość (...) elementy później odnalezione zamieszkają w jakiejś kompozycji i nieoczekiwanie staną się załączkiem lub rozwiązaniem... Czy odważyłbym się nazwać takie fragmenty: ułomkami z przyszłości?¹³⁴

Jeszcze wyraźniej i zgodniej znawcy zagadnienia podkreślają poznawcze możliwości fragmentu, twierdząc, że fragment jest w istocie wyrazem pewnego maksymalizmu: marzenia o ogarnięciu całości bytu oraz chęci wypowiedzenia niewypowiadalnego. Wysoko ceni tę poetykę Walter Hilsbecher:

Fragment, który fragmentarysta uzyskuje ze swoich obserwacji, zwraca uwagę na wszechświat. (...). Z pewną przesadą można by powiedzieć, że wobec tego we fragmencie raczej niż w dziele zamkniętym tkwi możliwość przedstawienia nieskończoności świata, a także nieskończoności drogi poznania – to zaś oznacza innymi słowy: nierozwiązywalności zagadki świata.¹³⁵

To właśnie fragment najskuteczniej oddaje tymczasowy „charakter wszystkich zjawisk życia” przetwarzany w „ulotność” jego formy, „uczy nas (...) zrozumienia płynnej struktury naszego świata, przejmuje nas czarem tymczasowości”¹³⁶. Fragmentaryści są ostatecznie określani przez niemieckiego krytyka

¹³⁰ Mieczysław Jastrun, dz. cyt., s. 108.

¹³¹ Walter Hilsbecher, dz. cyt., s. 33, 154.

¹³² Jean-Louis Galay, dz. cyt., s. 368.

¹³³ Tamże, s. 369.

¹³⁴ Paul Valéry, *La Création artistique*, „Bulletin de la Société française de philosophie” 1928, s. 10. Cyt. wg Jean-Louis Galay, dz. cyt., s. 379.

¹³⁵ Walter Hilsbecher, dz. cyt., s. 35.

¹³⁶ Tamże, s. 153-155.

jako „fanatycy absolutu”¹³⁷. Podobnie uważa Ryszard Nycz, zaznaczając, że fragment wyraża „pragnienie ogarnięcia całości, totalność zamierzeń fragmentarystów” oraz stanowi „objawienie uniwersum”¹³⁸.

Istotny związek poetyki fragmentu i maksymalizmu ambicji poznawczych przekonująco potwierdza twórczość niektórych pisarzy XX-wiecznych. Przypomina się Bruno Schulz i metafizyczny rozmach jego dociekań, metaforycznie wyrażający się w upartym poszukiwaniu Księgi. Przypomina się legendarna postać Franca Fiszera, który w międzywojennych kawiarniach warszawskich nieustannie konstruował coraz to nowe definicje metafizyki – i nigdy poza (w dodatku słowny, niezapisany) fragment nie wykroczył. Podobnie Stefan Napierski, którego powaga wobec istnienia i skrajność oczekiwań wobec mającej mu sprostać literatury znajdowały wyraz w poetyce fragmentu, nie mogąc uzyskać dla siebie skończonej formy ekspresji.

Jeszcze inaczej potwierdza ten związek przemyślenie Tadeusza Różewicza, który sugeruje, że wiersz – rozumiany jako fragment – jest znakiem w szczególności sposób odsyłającym do sfery niewyraźnego – do istoty, tajemnicy, transcendencji:

po końcu wiersza
zaczyna się
nieskończoność
(...) przed poetą
otwiera się przepaść¹³⁹
(na początku...)

Podobnie sformułowaną myśl poeta zapisuje w *Kartkach wydartych z dziennika*, twierdząc, że „ciemne jest to, co zaczyna się po tzw. «zakończeniu wiersza»”¹⁴⁰. Za elementarne przeznaczenie tożsamego z fragmentem utworu poetyckiego Różewicz uznaje zatem odsłanianie („otwieranie”) przestrzeni doświadczeń metafizycznych. Wiersz jest fragmentem, który w tej przestrzeni odnajduje niewysłowione dopełnienie – dopiero w niej osiąga swoją niewypowiedzianą (raczej niewypowiedalną) całość.

4.

Nie ulega wątpliwości, że przekonanie o istnieniu fragmentu zakłada – jako warunek konieczny – uprzednie przekonanie o istnieniu całości. Tymczasem w wypowiedziach niektórych pisarzy XX-wiecznych, rozważających relację

¹³⁷ Tamże, s. 154.

¹³⁸ Ryszard Nycz, dz. cyt., s. 22.

¹³⁹ Tadeusz Różewicz, *Plaskorzeźba*, Wrocław 1991, s. 13.

¹⁴⁰ Tadeusz Różewicz, *Kartki wydarte z dziennika*, w: *Proza*, t. 2, Kraków 1990, s. 542.

między fragmentem i procesem twórczym, pojawia się przeświadczenie, że utwór literacki jest w istocie zawsze nieskończony, a proces jego pisania – zawsze przerwany. Według Paula Valéry „słowo u k o Ń c z e n i e przestaje mieć jakikolwiek sens, gdyż duch jest sam przez się zaprzeczeniem końca”¹⁴¹. Francuski pisarz, który nazywał poezję „*vox in actu*”, rozważa zagadnienie także bardziej praktycznie:

Wiedziałem dobrze, że utwór nigdy właściwie nie jest ukończony; może go zakończyć tylko jakiś przypadek zewnętrzny: zmęczenie, poprzestanie na nim, konieczność oddania pracy czy śmierć, ponieważ z punktu widzenia twórcy dzieło jest to tylko pewien stan ciągłych, następujących po sobie wewnętrznych przemian.¹⁴²

Świadomość nie-kończenia wierszy, pozostawiania ich w kształcie fragmentu, istnienia ich niedopisanych zakończeń przenikliwie odsłania Tadeusz Różewicz. Tego typu doświadczenie poetyckie (i ontologiczne) wyraża się wielokrotnie w jego późnej liryce, którą wypełniają liczne zapisy przebiegu – zawsze przerwane – procesu twórczego:

ludzie którzy przechodzą
przez ten pokój (...)
patrzą (...)
na rękopis nie skończonego
wiersza¹⁴³

(*Klatka 1974*)

coraz częściej nie kończę wierszy
opowiadań listów¹⁴⁴

(*Czytanie książek*)

W utworze *zawsze fragment* Różewicz zastanawia się nad miejscem, w którym przerywa (bo przecież – nie kończy) wiersz, by pozostawić go w („zawsze”) fragmentarycznym stanie wiecznego nieukończenia. To miejsce – naznaczone ironiczną przypadkowością – określają zdaniem poety (tak jak Paula Valéry) okoliczności wobec wiersza zupełnie przygodne i całkowicie zewnętrzne. W świetle poetycko sformułowanego przemyślenia Różewicza okazuje się, że wprawdzie można „skończyć z wierszem”, ale nie można „go skończyć”. Stąd świadomość jego nieuchronnej fragmentaryczności, nieuniknionego pozostawienia go we fragmentarycznym stanie nieukończenia:

¹⁴¹ Paul Valéry, *Estetyka słowa*, s. 183.

¹⁴² Tamże, s. 117-118.

¹⁴³ Tadeusz Różewicz, *Poezja*, t. 2, s. 345-346.

¹⁴⁴ Tadeusz Różewicz, *Plaskorzeźba*, s. 27.

doprawdy
nie mam czasu
na skończenie
tego wiersza

kto ma teraz czas
na pisanie wierszy

za pół godziny
muszę wyjść
a może skończyć go
w tym miejscu

przecież wiersz nie ma końca
podobnie jak
szklana kula¹⁴⁵

Autorski komentarz do przypomnianych utworów – przede wszystkim do wiersza *zawsze fragment*, w którym zwraca uwagę porównanie tekstu poetyckiego do kształtu kuli – stanowi notatka pisarza pochodząca z *Kartek wydarzonych z dziennika*:

Trzeba skończyć ten wiersz – myślę – ale czy wiersz ma „koniec”? Oto jest pytanie. Wiersz jest nieskończony; zaczyna się na tym świecie, ulega przemianie i kończy się na tamtym świecie... Jest to zagadnienie, problem... ale raczej dla filozofów niż dla historyków literatury. Napisałem kiedyś żartobliwy poemacik o tym, że nie skończę wiersza, bo muszę wyjść do miasta, forma wiersza była żartobliwa, ale treść poważna...¹⁴⁶

To filozoficzne „zagadnienie” próbuje rozwinąć Stanisław Jaworski:

Utwór poetycki jest „organizmem niezupełnym”, nie jest – całością. Jest bowiem przede wszystkim dążeniem, twórczością właśnie, czymś, co nigdy nie zostaje naprawdę zakończony.¹⁴⁷

W kategoriach fragmentu Różewicz interpretuje zresztą całe swoje dzieło, metaforycznie określając je w jednym z wierszy jako „larwę”, a więc zaledwie zapowiedź i zarys możliwych spełnień. Tak jak „przypadek” przerywa pisanie danego utworu, tak śmierć przerywa całą twórczość. Dzieło artysty widziane w jej perspektywie (z jej perspektywy) pozostaje – by użyć tytułowej formuły tomu Różewicza – „zawsze fragmentem”:

¹⁴⁵ Tadeusz Różewicz, *zawsze fragment*, Wrocław 1996, s. 22.

¹⁴⁶ Tadeusz Różewicz, *Kartki wydarte z dziennika*, s. 541-542.

¹⁴⁷ Stanisław Jaworski, „Piszę, więc jestem”. *O procesie twórczym w literaturze*, Kraków 1993, s. 108.

piszę ciągle
choć wiem że odchodzi się
zawsze
z fragmentem
z fragmentem całości
całości
czego¹⁴⁸

(*Larwa*)

Podobną myślą o fragmentaryczności i niedokonaniu własnych utworów dzieli się w późnych notatkach Czesław Miłosz: „(...) każdy mój wiersz uważam za zadatek nie spełnionego dzieła”¹⁴⁹. Swoje „książki” poeta określa jako „kolejne ćwiczenia stylu, przygotowujące ostateczną wersję, która nie nastąpi”¹⁵⁰.

Pisarze tacy jak Miłosz i Różewicz mają zatem przenikliwą świadomość fragmentarycznego kształtu, w jakim pozostawia się każdy utwór – i w jakim (tym bardziej) trzeba będzie pozostawić całe dzieło. Towarzyszy im dojmujące poczucie, że dokonana twórczość jest zaledwie jakąś częścią (może tylko zapowiedzią) projektowanej i pożądanej całości, całości, która zostanie nieuchronnie przerwana i nigdy nie dostąpi urzeczywistnienia – pozostanie na zawsze w stanie nieukończenia i niespełnienia. „Zmęczenie” i „śmierć” uparcie przypominają o kresie twórczości, który nieodwołalnie uczyni z niej fragment.

Jeśli zatem neguje się ideę (i możliwość) zamknięcia, skończoności, całości, tym samym kwestionuje się pojęcie (i możliwość) fragmentu. Iluzyjność i niejednoznaczność tego pojęcia jest rzeczywiście zastanawiająca, co dobrze wiedzieli już romantycy. Na przykład Friedrich Schlegel wskazał na względność kategorii całości i części: „W poezji każda całość może być częścią i każda część całością”¹⁵¹. Podobny sens skrywa zasadniczy paradoks pisarstwa Paula Valéry, który dostrzega Jean-Louis Galay, rozważając iluzję całościowej kompozycji, złudność konstrukcji retorycznej, a w konsekwencji iluzję i złudność fragmentu: „Valéry formułuje za pomocą fragmentów koncepcję dzieła, które fragment potępia”¹⁵². Bardziej radykalny jest w tej mierze Roland Barthes, który dowodzi względności i dwuznaczności istnienia fragmentu. Przypomniana figura koła, która obrazowo metaforyzuje fragment, stanowi figurę wprowadzie pustą w środku, ale przecież zamkniętą i skończoną. I taki według francuskiego krytyka jest fragment, czyli – nie ma go wcale. Roland Barthes co najmniej wątpi – sam przecież jako fragmentarysta – w możliwość jego

¹⁴⁸ Tadeusz Różewicz, *Poezja*, t. 2, s. 192.

¹⁴⁹ Czesław Miłosz, *Nieobjęta ziemia*, Kraków 1988, s. 33.

¹⁵⁰ Czesław Miłosz, *Wiersze*, t. 3, Kraków 1993, s. 253.

¹⁵¹ Cyt. wg Kazimierz Bartoszyński, dz. cyt., s. 66.

¹⁵² Jean-Louis Galay, dz. cyt., s. 365.

istnienia: „Fragment jest ostatecznie gatunkiem retorycznym (...) wierząc, że ulegam rozproszeniu, przygotowałem sobie jedynie w sposób rozsądny miejsce spoczynku dla mej wyobraźni”¹⁵³. Jeszcze inaczej – wartościująco – ujmuje problem Walter Hilsbecher. Jego zdaniem puentą myślenia o fragmencie w literaturze jest „jasne przekonanie, że doskonałość polega dla nas jedynie na tym, by z całym spokojem uprawiać fragment, by w sposób możliwie najdoskonalszy być niedoskonałym”¹⁵⁴.

Niejednokrotnie porównywano fragment do ruiny. „Zapewne, tylko fragment wybitnego dzieła sztuki może stworzyć nową jakość, w innym wypadku będzie jedynie okaleczeniem i ruiną”¹⁵⁵ – uważa Mieczysław Jastrun. Jednakże ruina jest wspomnieniem całości, którą była, fragment natomiast – raczej projektem całości, którą by chciał (mógł) być. Tak czy inaczej fragment literacki jest fragmentem wyłącznie z punktu widzenia potencjalnej, przyszłej, (jeszcze) niespełnionej całości – jest formą dostrzegalną tylko z tej perspektywy. Zobaczony inaczej – jeśli spełnia wskazany przez Jastruna warunek „wybitności” – stanowi całość samą w sobie.

Czym więc jest ostatecznie (jeśli jakaś ostateczność wchodzi tutaj w grę) – i czy w ogóle istnieje? Ryszard Nycz twierdzi, że fragment wyraża „marzenie Księgi”¹⁵⁶. Trzeba to twierdzenie sformułować bardziej radykalnie: jak uczy Bruno Schulz, nawet „szpargał” – jako metafora fragmentu – potrafi wyrazić takie marzenie, potrafi stać się Księgą (opowiadanie *Księga*). Wobec niejednoznaczności aksjologii i ontologii fragmentu wiadomo chyba jedno: fragment literacki – pozostając „zawsze fragmentem” (jeszcze raz przywołuję formułę Tadeusza Różewicza) – jako forma otwarta może jednak претендовать do bycia całością. Oczywiście – jest to warunek konieczny – tylko fragment artystycznie udany może stanowić całość. Jedynie bowiem taki fragment potrafi odsłonić głęboką (ontologiczną) istotę naszej egzystencji, tak scharakteryzowanej przez Zygmunta Baumana:

Stajemy się twórcami – ale czy „dzieło życia” artysty, malarza, pisarza osiągnie kiedyś swój „naturalny” koniec? (...). Każde podejmowane przez nas zadanie zdaje się mieć tę samą dokuczliwą cechę: przekracza możliwy zasięg naszego życia biologicznego – wykracza poza naszą zdolność wykonania zadania. Co gorsza, nie jesteśmy w stanie zmienić tej irytującej cechy zadań, które naszemu życiu dają „prawdziwą treść”.¹⁵⁷

¹⁵³ Roland Barthes *par Roland Barthes*, s. 99. Cyt. wg Kazimierz Bartoszyński, dz. cyt., s. 99.

¹⁵⁴ Walter Hilsbecher, dz. cyt., s. 155.

¹⁵⁵ Mieczysław Jastrun, dz. cyt., s. 107.

¹⁵⁶ Ryszard Nycz, dz. cyt., s. 23.

¹⁵⁷ Zygmunt Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, przeł. Norbert Leśniewski, Warszawa 1998, s. 10.

Animalne metafory (nie)normalności (Kafka, Gombrowicz, Ionesco)

1.

Człowiek – twierdzi Czesław Miłosz w *Zniewolonym umyśle* – ma na ogół skłonność do uważania porządku, w którym żyje, za *naturalny*. Domy, które ogląda idąc do pracy, przedstawiają mu się bardziej jako skały wyłonię przez samą ziemię niż jako dzieło umysłów i rąk ludzkich. Czynności, jakie wykonuje w swojej firmie czy biurze, ocenia jako ważne i stanowiące o harmonijnym funkcjonowaniu świata. Strój, jaki nosi on i jego otoczenie, jest jego zdaniem taki, jaki powinien być, i myśl, że i on, i jego znajomi mogliby równie dobrze nosić rzymskie tuniki czy średniowieczne zbroje, pobudza go do śmiechu.¹⁵⁸

Miłosz – odwołując się do zaczerpniętych ze sfery codzienności prostych obrazów i sytuacji – zdaje się dotykać w przypomnianym fragmencie istoty problemu normalności / nienormalności. Wskazuje mianowicie, że w życiu społecznym pojęcie normalności opiera się na trzech zasadniczych fundamentach. Spróbuję przełożyć naszkicowane przez niego obrazy / sytuacje na język dyskursywny i w ten sposób – oczywiście z konieczności bardzo ogólnie – określić te fundamenty. Pierwszy z nich wyznacza – powtórzę za pisarzem – uniwersalna skłonność, by uznawać otaczającą rzeczywistość za normalną. Takie uznanie pozwala bowiem ją oswoić i przyswoić, stanowi konieczny warunek poczucia zadomowienia i bezpieczeństwa. Drugim fundamentem jest pakt zawarty z rzeczywistością, który zakłada, że jej porządek nie wymaga żadnych uprzednich założeń, jest trwały i oczywisty w swojej trwałości („domy” niezmiennie przedstawiające się jako „skały”). Wreszcie trzecim fundamentem jest umowa zawarta z innymi, że nie poddaje się dyskusji ładu rzeczywistości oraz wspólnie przyjmuje się go jako jedynie istniejący i możliwy (noszenie przez wszystkich takich samych „strojów”).

Wyrazem zbliżonego rozumienia problemu normalności / nienormalności – chodzi w szczególności o drugi z wymienionych fundamentów – jest wiersz Wisławy Szymborskiej *Chwila*. Utrwalone w nim obrazy – skontrastowane w swojej odmienności – dowodzą, że uznanie określonej (aktualnej, terażniejszej) sytuacji za normalną wymaga zawieszenia czynnika czasu, zrezygnowania z pytań o poprzedzającą ją przeszłość, przyjęcia postawy – można by rzec – świadomie i celowo naiwnej (co wyraża operująca zdrobnieniami poetyka fragmentu otwierającego wiersz):

¹⁵⁸ Czesław Miłosz, *Zniewolony umysł*, Kraków 1990, s. 46-47.

Idę stokiem pagórka zazielenionego.
 Trawa, kwiatuszki w trawie
 jak na obrazku dla dzieci.
 Niebo zamglone, już błękitniejące.
 Widok na inne wzgórza rozlega się w ciszy.

Jakby tutaj nie było żadnych kambrów, sylurów,
 skał warczących na siebie,
 wypiętrzonych otchłani,
 żadnych nocy w płomieniach
 i dni w kłębach ciemności.

Jakby nie przesuwaly się tędy niziny
 w gorączkowych malignach,
 lodowatych dreszczach.

Jakby tylko gdzie indziej burzyły się morza
 i rozrywały brzegi horyzontów.

Jest dziewięta trzydzieści czasu lokalnego.
 Wszystko na swoim miejscu i w układowej zgodzie.
 W dolince potok mały jako potok mały.
 Ścieżka w postaci ścieżki od zawsze do zawsze.
 Las pod pozorem lasu na wieki wieków i amen,
 a w górze ptaki w locie w roli ptaków w locie.

Jak okiem sięgnąć, panuje tu chwila.
 Jedna z tych ziemskich chwil
 proszonych, żeby trwały.¹⁵⁹

Normalność – taki wydaje się sens aluzyjnie nawiązującej do *Fausta* Johanna Wolfganga Goethego puenty wiersza – sama w sobie czy sama z siebie nie istnieje. Trzeba ją dopiero „wyprosić”, wymaga zawarcia koniecznych paktów i umów, jest zawsze przedmiotem negocjacji z rzeczywistością i pertrakta-cji z innymi, ostatecznym efektem tych negocjacji i pertrakta-cji. Domaga się – by użyć zwięzłej i trafnej formuły poetki – „układowej zgody”.

W świetle utworów Miłosza i Szymborskiej uznanie danego porządku za normalny stanowi zatem rezultat współdziałania trzech wskazanych warunków, ich ścisłej i skutecznej współpracy. Jeśli warunki te zostają spełnione, jeśli dochodzi do tej współpracy, uszczelniają się ramy normalności czy granice pomiędzy normalnością a nienormalnością. I niełatwo jest ramy te

¹⁵⁹ Wisława Szymborska, *Chwila*, Kraków 2002, s. 5-6.

rozszerzyć, granice te przekroczyć. Właśnie dlatego zagadnienie normalności / nienormalności porządku społecznego, a może wszelkiego porządku jest tak trudne i złożone. Tę trudność i złożoność uświadamiają z całą jaskrawością wyznania Tadeusza Konwickiego, który skądinąd dramatyczną opowieść o swoich doświadczeniach okupacyjnych i partyzanckich zamyka taką – w dodatku stanowczo wypowiedzianą – konkluzją:

Dla nas, przynajmniej dla mnie, ale myślę, że i dla innych kolegów, to, co przeżywalismy, było oczywistością, normalnym życiem. Że człowiek się musi ukrywać, że go ścigają, że coś mu grozi, że go wywozją gdzieś na roboty przymusowe, że nie ma co jeść. To była normalność życiowa. Po wojnie też wszystko (...) było kontynuacją naszego losu, który widocznie oswoiliśmy sobie jako rzecz normalną. Że takie jest życie. (...) W czasie wojny myślmy nor-mal-ne ży-cie mło-dych chło-pa-ków mie-li.¹⁶⁰

Jednak literatura podejmuje próby zawieszenia wymienionych warunków i dotarcia pod powierzchnię normalnej rzeczywistości, do jej utajonych założeń i niewysłowionych reguł. Ale trzeba od razu zaznaczyć, że takie próby każdorazowo stanowią dla niej poważne wyzwanie. Jak zatem literatura radzi sobie z tym wyzwaniem? Jakie sposoby takiego radzenia sobie są jej właściwe? Fragment *Zniewolonego umysłu* i wiersz *Chwila* świadczą, że jednym z tych sposobów jest wykorzystanie metaforycznego języka konkretnych obrazów i sytuacji. Oba przywołane utwory – choć różne gatunkowo – potwierdzają artystyczną przydatność takiego języka. Można bowiem dyskursywnie rozprawiać o normalności / nienormalności, rozważać ją teoretycznie w studiach antropologicznych, socjologicznych czy historycznych. Jak jednak – powtórzę pytanie – opowiedzieć o niej, przedstawić ją w literaturze?

Aby odpowiedzieć na to pytanie, wybrałem jako przedmiot namysłu tylko jeden rodzaj języka metaforycznych obrazów i sytuacji: użycie metaforyki animalnej. Metafory czerpane ze świata zwierząt wydają się bowiem szczególnie – nad wyraz skutecznym – sposobem literackiej ekspresji problemu normalności / nienormalności, wyróżnioną metodą poznawczego uporania się czy raczej zmagania z tym problemem. Metaforyka animalna – zapowiem od razu – służy dekonstrukcji normalności, ujawnieniu nieoczywistości jej założeń, umowności jej reguł i nietrwałości jej istnienia, jak również rozpoznaniu względności i płynności granicy pomiędzy normalnością a nienormalnością. Okazuje się, że aby podjąć ten problem, zmierzyć się z jego trudnością i kłopotliwością – jest to bowiem problem niewidoczny lub trudno widoczny „z wnętrza” świata ludzkiego (społecznego) – warto, a może nawet trzeba

¹⁶⁰ Tadeusz Konwicki, *W pośpiechu*, rozmawia z Przemysławem Kanieckim, Wołowiec 2011, s. 196, 203.

umieścić punkt widzenia „na zewnątrz” tego świata oraz poszukiwać innego (właśnie pozaludzkiego i metaforycznego) języka jego analizy. Język metafor animalnych wydaje się w tej mierze rzeczywiście nieoceniony. Użycie go łączy wybrane do lektury (i reprezentujące różne gatunki) utwory – opowiadanie, powieść, dramat – które w jakoś wspólny sposób zdają się odpowiadać na pytanie o literackie środki i metody przedstawiania normalności/nienormalności.

2.

Te trzy utwory to *Przemiana* Franza Kafki, *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza i *Nosorożec* Eugène Ionesco. Zakres użytej w nich metaforyki animalnej jest oczywiście zasadniczo różny. Opowiadanie Kafki i dramat Ionesco są w całości – koncepcyjnie, fabularnie, strukturalnie – oparte na tej metaforze. W przypadku powieści Gombrowicza chodzi o jedną, ale ważną dla niej scenę: scenę, gdy bohaterowie po opuszczeniu miasta docierają na wieś i spotykają jej mieszkańców. Co jednak konkretnie oznaczają w rozważanych utworach metaforyczne obrazy i sytuacje? Co oznacza w opowiadaniu Kafki przemiana Gregora Samsy w „potwornego robaka”, scena *Ferdydurke*, w której miejscowi chłopcy – na widok nadchodzących z miasta inteligentów – odmawiają sobie człowieczeństwa i zaczynają zachowywać się jak psy, wreszcie stopniowe przeistaczanie się prawie wszystkich bohaterów dramatu Ionesco w nosorożce?

Oczywiście metafory animalne – jak wszystkie metafory – są wieloznaczne. I nic dziwnego, że jedno z niewielu wydanych za życia Kafki opowiadań czy jeden z najbardziej znanych dramatów Ionesco doczekały się tak wielu różnych i niejednokrotnie sprzecznych interpretacji. Nie zamierzam ani odwoływać się do nich, ani – by tak rzec – z nimi konkurować. Chcę raczej potraktować wskazane utwory jako świadectwo swoistej bezradności pisarzy wobec świata społecznego, który próbują przedstawić.

Jaki to świat? Choć odmienny w sensie realiów socjologicznych czy historycznych, jest w istocie światem jakoś zbliżonym. Podobieństwo – jak się wydaje – polega na tym, że we wszystkich trzech utworach zostaje utrwalona rzeczywistość w stanie skrajnego nasycenia. W horyzoncie lektury socjologiczno-historycznej utwory te stanowią rodzaj zamknięcia czy pożegnania pewnych formacji i struktur społecznych, które osiągnęły ostateczne spełnienie. W *Przemianie* taką formacją jest znajdujące się w szczytowym momencie rozwoju dziewiętnastowieczne mieszczaństwo, reprezentowane przez Gregora Samsę i jego rodzinę. W przypominanej scenie *Ferdydurke* wyłania się struktura określona przez radykalny podział na tak zwany lud i tak zwaną inteligencję. Natomiast w *Nosorożcu* obrazuje się mieszczańską codzienność

postawioną wobec procesu – tak przynajmniej zwykle odczytywano dramat Ionesco – błyskawicznego kształtowania i urzeczywistniania się systemu totalitarnego. Nie chcę przeceniać tej socjologiczno-historycznej perspektywy, ale w takim znaczeniu wszystkie utwory diagnozują wielkie formacje czy struktury społeczne. Diagnozują, a raczej dekonstruują. Te formacje i struktury – jak zaznaczyłem – są bowiem uchwycone w momencie i sytuacji całkowitego dopełnienia. Dopełnienia i zarazem przesilenia. To przesilenie jest jednak jeszcze ukryte, to znaczy dostępne czy widoczne tylko dla szczególnie uważnego i wnikliwego spojrzenia.

Jego przedmiot stanowi w istocie normalność zobrazowanych światów, która podlega sięgającej pod powierzchnię i docierającej w głąb dekonstrukcji. Mieszczański dom i rodzina Gregora Samsy z całym właściwym temu środowisku światopoglądem, obyczajowością, systemem wartości, stylem myślenia i działania, naznaczony głębokim podziałem świat społeczny międzywojennej Polski, prywatne i zawodowe życie mieszczańskich bohaterów dramatu Ionesco to rzeczywistości szczelnie i nienaruszalnie zamknięte w swojej normalności. By tę ludzką (społeczną) normalność rozszczełnić i naruszyć, by ją zakwestionować i zdekonstruować, potrzebne są środki szczególnego rodzaju. I Kafka, i Gombrowicz, i Ionesco korzystają w tym celu z metaforyki animalnej, odwołują się do animalnych obrazów i sytuacji. Dekonstrukcja zdaje się być przy tym ich wspólnym – najogólniej pojętym – celem, ale cele konkretne są już różne. Kafka ujawnia potworność normalnego świata mieszczańskiego. Gombrowicz obnaża anachronizm zastygłej w swojej normalności struktury społecznej. Wreszcie Ionesco odsłania banalność normalnego mieszczańskiego życia, które w niespodziewany i szybki sposób może zamienić się w inny – znowu normalny – porządek. Kafka i Gombrowicz konsekwentnie operują językiem metaforycznych scen. I tylko Ionesco – być może niepotrzebnie z artystycznego punktu widzenia – dyskursywizuje w wypowiedziach i dialogach bohaterów cały problem:

Życie to coś nienormalnego. (...) Przeciwnie. Nie ma nic bardziej naturalnego. Najlepszy dowód – wszyscy żyją. (...) Czy możesz powiedzieć, gdzie granica między tym, co normalne, a tym, co nienormalne? Czy potrafisz dać definicję takich pojęć, jak normalność, anormalność? Zarówno pod względem filozoficznym, jak medycznym, nikt jeszcze nie rozwiązał tego zagadnienia.¹⁶¹

Zagadnienia tego – by powtórzyć słowa autora *Łysej śpiewaczki* – nie rozwiązał ani Kafka, ani Gombrowicz, ani Ionesco. Więcej, jak zauważyłem,

¹⁶¹ Eugène Ionesco, *Teatr*, przedmowa Marty Piwińskiej, posłowie Jana Błońskiego, Warszawa 1967, t. II, s. 143, 224 (przeł. Adam Tarn).

ich utwory są świadectwem jego szczególnej nierozstrzygalności czy nierozwiązywalności, poznawczej bezradności pisarzy wobec niego, zwłaszcza poczucia niemożliwości i niewystarczalności dyskursywnych form jego ujęcia. Stąd właśnie użycie metaforyki animalnej, metaforycznego języka animalnych obrazów i sytuacji.

Albowiem – co zgodnie rozpoznają trzej autorzy – normalność uporczywie broni swojego stanu posiadania, zawzięcie chroni i zamyka swoje granice. Dlatego w *Przemianie* Gregor Samsa – zamieniony w robaka – musi wyschnąć i zdechnąć, a następnie zostać wymieciony, by jego rodzina mogła odzyskać utracony stan: w pewien pogodny wiosenny dzień powrócić do normalnego życia. Dlatego w przywołanej scenie *Ferdydurke* chłopci – widząc przybywających z miasta inteligentów i dostrzegając w tym przybyciu rodzaj zagrożenia dla istniejącego stanu rzeczy – stanu choćby nawet najbardziej dotkliwego i niewygodnego, ale normalnego – desperacko się bronią: naśladują psy, szczekają i gryzą. Wreszcie dlatego w *Nosoroźcu* normalne życie przeciętnych sklepikarzy i zwykłych urzędników niepostrzeżenie zamienia się w nie mniej normalną egzystencję nosoroźców. Na tym właśnie polega cała złożoność i kłopotliwość problemu, co dramat Ionesco odsłania może najradzykalniej: nienormalność zostaje – w formie animalnej metafory – wykreowana jako inna normalność.

W świetle tych rozpoznań normalność – choćby nawet najbardziej potworna (*Przemiana*), anachroniczna (*Ferdydurke*) czy banalna (*Nosorożec*) okazuje się wiążącym paktem z rzeczywistością i trwałą umową pomiędzy jej uczestnikami. Im silniejszy jest ten pakt i im ściślejsza jest ta umowa, tym trudniejsze staje się zakwestionowanie i dekonstrukcja normalności, jej porządku oraz stanowiących ją założeń i reguł. Siła paktu i moc umowy są szczególnie w rzeczywistości nasyconej, dojrzałej czy – inaczej mówiąc – znajdującej się w stanie na chwilę przed katastrofą. Takie właśnie światy metaforycznie przedstawili trzej pisarze. Odsłonili ich normalność uparcie broniącą przystępu, a równocześnie w jeszcze niewidoczny sposób podszytą rozpadem i naznaczoną schyłkiem: kończącą się formacją mieszczańską (*Przemiana*), zbliżającą się do kresu międzywojenną strukturę społeczną (*Ferdydurke*) czy – w tym przypadku katastrofa metaforycznie się spełniła – zapadającą się w system totalitarny rzeczywistość mieszczańską (*Nosorożec*). Metaforyka animalna okazała się dla tego odsłonięcia – powtórzę jeszcze raz – szczególnie przydatna czy wręcz niezastąpiona. By zobaczyć samą siebie, by siebie jakoś rozpoznać, a może nawet choć trochę zrozumieć, ludzka normalność musiała (musi) bowiem przejrzeć się w nieludzkiej czy pozaludzkiej nienormalności.

Kairos egzystencji, kairos historii. Daty poetów

1.

W przemówieniu *Meridian* Paul Celan dzieli się taką uwagą:

Może wolno powiedzieć, że każdemu wierszowi wpisany jest jakiś jego „20 styczeń”? Być może jest nowością w wierszach, które dzisiaj się pisze, właśnie to: że tutaj w najjaskrawszy sposób próbuje się pamiętać o takich datach.¹⁶²

Trudno nie zgodzić się z myślą Celana – jeśli tak, czyli najprościej ją odczytać – że każdy utwór poetycki (literacki) skrywa w sobie konkretną datę dzienną powstania (ukończenia). Nieraz poeci precyzyjnie odnotowują ją pod wierszem. Paul Celan zauważa jednak także, że wskazywanie dat jest w szczególności właściwością wierszy pisanych „dzisiaj”. Może dlatego, że – by rzecz najkrócej – przed Baudelaire’em wiersz powstawał niejako „na wieczność”, a w takiej perspektywie czasowej dokładna data dzienna traciła istotne znaczenie. Więcej, jej przywołanie było ze wszech miar niepożądane. Pozostawało bowiem w jaskrawej sprzeczności z dalekosiężnym i uniwersalnym przesłaniem wiersza. Tymczasem „dzisiaj”, to znaczy w poezji XX wieku wyraźnie nasiliła się obecność dat, co potwierdza trafność dokonanego przez Charles’a Baudelaire’a rozpoznania jednej z zasadniczych aporii nowoczesności czy raczej nowoczesnej sztuki: wieczności i ulotności, trwałości i chwilowości. Nasiliła się może zwłaszcza w poezji drugiej połowy minionego stulecia. Pouczające pod tym względem jest przejrzenie chociażby wierszy Leopolda Staffa, w którego obszernej twórczości poetyckiej ani razu nie pojawia się utwór opatrzone tytułem zawierającym datę dzienną.

W świetle uwagi Paula Celana chcę przyjrzeć się kilku XX-wiecznym wierszom, które w szczególny sposób próbują „pamiętać” o swoich datach. Tak szczególny, że ich autorzy nie umieszczają tych dat poza (czyli pod) wierszem, lecz właśnie w wierszu, a dokładniej w jego najbardziej eksponowanym miejscu, jakim jest tytuł. Mogą to być daty dwójakiego rodzaju: takie, które wyznaczają czas napisania utworu lub takie, które – jako ważne dla jego genezy – są wywoływane z przeszłości i podlegają poetyckiej tematykacji. W obu przypadkach wiersze odsłaniają aporię wskazaną przez Baudelaire’a. Ich tytuły przechowują bowiem ślad Baudelaire’owskiej ulotności i chwilowości, która konfrontuje się w wierszu z uniwersalnością sensu i ogólnością przesłania.

¹⁶² Paul Celan, *Meridian*. Cyt. wg Feliks Przybylak, *Paul Celan. Metody i problemy „liryki esencji”*, Wrocław 1992, s. 149 (przeł. Feliks Przybylak).

Co jednak oznacza, że wiersze „pamiętają” w swoich tytułach o mniej lub bardziej precyzyjnie przywołanych datach? Narzucające się wyjaśnienie natury formalno-genologicznej – chociaż istotne – nie znajduje zastosowania wobec wszystkich uwzględnionych utworów. Jeden z nich pozwala się jednak bez wątpienia tak właśnie odczytać. Wiersz *Ars poetica?*, w którym Czesław Miłosz sformułował ideę poszukiwania „formy bardziej pojemnej”, wyprzedza o kilka dekad poetycka rozmowa zatytułowana *List 1 / I 1935 r.* Ten wczesny utwór Miłosza (jego adresatem jest Jerzy Andrzejewski) kwestionuje swoim tytułem czystość podziałów gatunkowych i wyznacza kierunek dalszych poszukiwań poety prowadzących w stronę form, które nie będą „zanadto poezją ani zanadto prozą” (*Ars poetica?*) – w stronę wiersza-traktatu, wiersza-wykładu, wiersza-eseju. Jego tytuł uświadamia, że troska o czystość gatunkową liryki praktycznie wykluczała możliwość umieszczenia daty dziennej w tytule wiersza. Takie datowanie było bowiem zarezerwowane dla innych odmian wypowiedzi, w szczególności dla dziennika i właśnie listu. Formalno-gatunkowe wytłumaczenie rozważanej praktyki XX-wiecznych poetów nie wydaje się jednak wystarczające. W żadnej mierze nie obejmuje bowiem pozostałych przypadków. Dlatego trzeba go szukać jeszcze głębiej – i przede wszystkim inaczej.

2.

W książce poświęconej spotkaniu Paula Celana i Martina Heideggera Cezary Wodziński wyjaśnia sens, a raczej wielorake sensory pojęcia *kairos*. Najpierw przypomina jego źródło mitologiczne: „Grecki bóg Kairos, najmłodszy, jak podaje Pauzaniasz, syn Zeusa, uchodzi za patrona stosownej chwili i szczęśliwego trafu”¹⁶³. Następnie podkreśla, że greckie słowo *kairos* „jest rozrzutne w znaczenia. (...) Najwięcej znaczeń wiąże z czasem: (...) to właściwa chwila, odpowiedni moment, stosowna pora, nadarzająca się okazja, sposobność”¹⁶⁴. W takiej właśnie perspektywie Cezary Wodziński rekonstruuje i interpretuje pamiętne spotkanie poety i filozofa, które – jak wiadomo – odbyło się 25 lipca 1967 roku w szwarcwaldzkiej chacie Heideggera i które Celan poetycko utrwalił w utworze *Todtนาuberg*.

Pojemność i głębia znaczeniowa pojęcia *kairos* okazuje się przydatna i w istocie niezastąpiona podczas lektury XX-wiecznych wierszy, a właściwie w trakcie namysłu nad ich tytułami, w których pojawiają się konkretne daty

¹⁶³ Cezary Wodziński, *Kairos. Konferencja w Todtนาubergu. Celan – Heidegger*, Gdańsk 2010, s. 7.

¹⁶⁴ Tamże, s. 7.

dzienne (zwykle ze wskazaniem roku). Większość tych wierszy ma za przedmiot – by tak rzec – prywatne i jednostkowe historie autorów. Przywołanie dat w różny sposób ważnych w ich indywidualnych biografjach prawie zawsze otwiera równocześnie ogólniejszą perspektywę egzystencjalną i poznawczą. Muszę jednak od razu zastrzec, że nie chodzi o – jeśli można tak powiedzieć – swoistą mistykę wybranych liczb, o której pisze Matila Ghyka w książce *Złota liczba*¹⁶⁵. Jako przykład rumuński autor wskazuje Kartezjusza, w którego życiu przez trzy kolejne lata istotne znaczenie miała liczba 10 (10 listopada). Dociekania Matili Ghyki mogłyby także zilustrować inne – bardzo zresztą liczne – przykłady. Chociażby Witolda Gombrowicza i jego wypowiedzi na temat podróży do Argentyny: „Dobiliśmy do Buenos Aires 22 (dwójka to moja cyfra) sierpnia 1939 (suma cyfr 22) (...)”¹⁶⁶, czy Karla Dedeciusa i jego szkicu *Poezja i liczby*:

Jak daleko sięgam pamięcią, zawsze słowo i liczba zarazem odgrywały w moim życiu ważną rolę. Cyfry układają się w szczególny sposób w rymy jak słowa, w liczbowe metafory i rytmiczne systemy. (...) 13 lutego 1943 w śnieżnej pustyni pod Stalingradem padłem i zostałem odratowany. 13 grudnia 1949 w Rostowie nad Donem zdecydowano o mojej repatriacji.¹⁶⁷

Przedmiotem dalszych rozważań czynię również daty najzupełniej realne, ale – by tak się wyrazić – niepoddane żadnym mistycznym interpretacjom. Należy do nich oczywiście data urodzenia. W przemówieniu *Meridian* Paul Celan pyta: „Ale czy wszyscy nie bierzemy się z takich dat? I do jakich dat siebie dopisujemy?”¹⁶⁸. Najprostsza odpowiedź jest taka, że każdy „dopisuje siebie” do daty swojego urodzenia. W taki właśnie sposób – jako zapowiedź późniejszych „dopisań” i spełnień – traktuje tę datę Johann Wolfgang Goethe w autobiografii *Z mojego życia. Zmyślenie i prawda*. Dlatego przywołuje ją w poetyce i aurze wzniosłości jako kairos, podkreślając towarzyszące narodzinom sprzyjanie „konstelacji niebios” i obecność „pomyślnych aspektów na niebie”: „Dwudziestego ósmego sierpnia 1749 roku z uderzeniem godziny dwunastej w południe przyszedłem na świat we Frankfurcie nad Menem”¹⁶⁹.

¹⁶⁵ Por. Matila C. Ghyka, *Złota liczba. Rytuały i rytmy pitagorejskie w rozwoju cywilizacji zachodniej*, listem poprzedził Paul Valéry, posłowie Mircea Eliade, przeł. Ireneusz Kania, Kraków 2001.

¹⁶⁶ Dominique de Roux, *Rozmowy z Gombrowiczem*, Warszawa 1988, s. 69.

¹⁶⁷ Karl Dedecius, *Notatnik tłumacza*, przeł. Jan Prokop oraz Irena i Egon Naganowscy, wstępem opatrzył Jerzy Kwiatkowski, Warszawa 1988, s. 48.

¹⁶⁸ Paul Celan, dz. cyt., s. 149.

¹⁶⁹ Johann Wolfgang Goethe, *Dzieła wybrane*, wybrał i wstępem opatrzył Stefan H. Kaszyński, Warszawa 1983, s. 524 (przeł. Aleksander Guttry).

O swoistym „dodawaniu” własnego życia opowiada dramat Samuela Becketta *Ostatnia taśma Krappa*, którego bohater najdosłowniej „dopisuje siebie” do daty urodzenia poprzez systematyczne nagrywanie – w dniu każdych urodzin – swojego głosu na taśmę magnetofonową, a następnie jego przesłuchiwanie i komentowanie po krótszym lub dłuższym czasie. To właśnie – niewskazana zresztą dokładnie w dramacie Becketta – data urodzenia w szczególny sposób organizuje całe późniejsze życie Krappa, określa rytm tego życia wyznaczony przez zrytualizowaną czynność nagrywania i przesłuchiwania taśm. Artystyczny efekt „dodawania” wzmacnia to, że taśmy są dokładnie ponumerowane i przechowywane w także oznaczonych numerami pudłach. Prześwietlona cyframi biografia Krappa wyłania się ostatecznie jako ich – cyfr, dat, opisanych taśm, oznaczonych pudeł – sumaryczny zbiór.

Do daty urodzenia „dopisują siebie” Czesław Miłosz w późnym wierszu *Na moje 88 urodziny* (odnotowując pod nim dzień „30 czerwca 1999”) czy Jarosław Marek Rymkiewicz w utworze *Na urodziny poety J.M.R.* (uzupełniając tę tytułową formułę informacją „(ur. 13 lipca 1935 r.)”). Ale data zapisana w tytule wiersza nie musi być datą urodzenia autora. W utworze *20 lutego 1938 roku* Czesław Miłosz podejmuje rozmowę z patronem swojej poetyckiej młodości – Jarosławem Iwaszkiewiczem – umieszczając w tytule dzień jego urodzenia, co można oczywiście odczytać jako wyraz hołdu złożonego starszemu mistrzowi wspólnego rzemiosła.

Nie tego typu daty pozwalają się jednak najskuteczniej tłumaczyć w perspektywie pojęcia *kairos*. To pojemne i mieniające się sensami pojęcie jeszcze wyraźniej oświetla poetycko utrwalone daty, które z jakichś – różnych oczywiście – powodów miały dla autorów istotne i decydujące znaczenie. Za arcywzór takiej daty w historii literatury europejskiej skłonny byłbym uznać dzień 6 września 1780 roku, kiedy to w leśnej chacie na wzgórzu Gickelhahn położonym niedaleko podweimarskiego Ilmenau Johann Wolfgang Goethe ułożył arcydzielną *Pieśń nocnego wędrowca*. Odczytał ją – zapisaną na ścianie chaty – ponad pół wieku później: 27 sierpnia 1831 roku.

Datyienne powracają w tytułach wierszy, które właściwie zawsze – mówiąc najkrócej – są rozstrzygające. Utwór Jarosława Iwaszkiewicza *4 czerwca* jest świadectwem metafizycznego poczucia całości życia, jedności czasu, wspólnoty przeszłości i teraźniejszości („Łączy się wonne ongi z pachnącymi teraz”¹⁷⁰). W wierszu *1 grudnia* Czesław Miłosz dzieli się późno i ostatecznie zdobytą mądrością:

¹⁷⁰ Jarosław Iwaszkiewicz, *Muzyka wieczorem*, Warszawa 1986, s. 20.

Ciemne sekwoje, przezroczyście bladolistne brzozy.
 W ich delikatnej siatce wąski sierp księżycyca.
 Opisują to dlatego, że zwątpiłem o filozofii
 I świat widzialny to wszystko, co po niej zostało.¹⁷¹

Utwór Jarosława Marka Rymkiewicza *Zachód słońca w Milanówku 13 listopada 2001 roku* stanowi zapis ostatecznej „rozmowy” z przenikniętym śmiercią „światem”. Te wszystkie wiersze utrwalają w różny sposób momenty decydujące, chwile rozstrzygające, w których odsłania się przed autorami jakaś zasadnicza prawda. Poeci poniekąd potwierdzają i uwiarygodniają ją datą dzienną umieszczoną w tytule. W tym znaczeniu – datą szczególną, jedyną, wyróżnioną, pamiętną, która – niczym data na dokumencie – dopełnia autorską sygnaturę legitymizującą przesłanie utworu. Wiersz naznacza wówczas paradoksalne napięcie pomiędzy konkretną i niepowtarzalną datą a ogólną i uniwersalną prawdą. Data sugeruje prywatność i jednostkowość tej prawdy, która równocześnie rości sobie pretensje – tak jak chociażby w wierszu Miłosza – do ogólności i powszechności.

W prywatnych historiach poetów istnieją jednak również takie daty, które oznaczają zupełną pustkę czy raczej natrafienie na pustkę zapomnienia i niepamięci. Z tego powodu – jako znaki swoistej nieobecności – są być może tym bardziej intrygujące i niepokojące. W wierszu *Nocą spowite* Paul Celan użył znanej, wielokrotnie cytowanej i interpretowanej metafory:

Słowo – no wiesz:
 takie zwłoki.

Daj nam je umyć,
 daj nam je czesać,
 daj nam ich oko
 zwrócić ku niebu.¹⁷²

Tak – metaforycznie – można powiedzieć o niektórych datach poetów. Są rzeczywiście jak „zwłoki” – można pracowicie i uporczywie odtwarzać ich zawartość, ale nie wypełni się ich już żadną treścią, a tym bardziej – by użyć metafory Celana – „nie zwróci się ich oka ku niebu”. Taką pustą datę umieszcza w tytule wiersza *Dnia 16 maja 1973 roku* Wisława Szymborska. I w różny sposób próbuje – jednak daremnie – nazwać i wypełnić jej pustkę:

¹⁷¹ Czesław Miłosz, *Wiersze*, t. 3, Kraków 1993, s. 373.

¹⁷² Paul Celan, *Wiersze*, wybrał, przeł. i posłowiem opatrzył Feliks Przybylak, Kraków 1988, s. 37.

Jedna z tych wielu dat,
które nie mówią mi już nic.

Dokąd w tym dniu chodziłam,
co robiłam – nie wiem.

(...)

Ziemia się obróciła
bez wzmianki w notesie.

(...)

Wypełniały mnie uczucia i wrażenia.
Teraz to wszystko
jak kropki w nawiasie.

Gdzie się zaszyłam,
gdzie się pochowałam –
to nawet niezła sztuczka
tak samej sobie zejść z oczu.¹⁷³

Podobnie puste daty wywołuje z niepamięci bohater wiersza Zbigniewa Herberta *Kalendarze Pana Cogito*:

Pan Cogito
przegląda czasem
swoje stare kieszonkowe
kalendarze
(...)
odkrywa miesiące
nie zapisane
żadną notatką
(...)
żadnego znaku
żadnego numeru telefonu
żadnego adresu

Pan Cogito
(...)
zna dobrze
ciężar
ślepych
wyblakłych
kartek¹⁷⁴

¹⁷³ Wisława Szymborska, *Koniec i początek*, Poznań 1993, s. 28-29.

¹⁷⁴ Zbigniew Herbert, *Poezje*, Warszawa 1998, s. 612, 614.

Te puste daty są niczym przeciwieństwo kairos. Nie można bowiem przypisać im żadnego ze wskazanych przez Cezarego Wodzińskiego sensów greckiego słowa. W porządku pojedynczych i indywidualnych egzystencji chwile oraz sytuacje, które wypada określić jako kairos – pełne znaczenia, pełne treści – zyskują swoje dopełnienie w postaci miejsc zupełnie pustych, zmateriałizowanych już tylko w formie cyfr na papierze, martwych jak liczby w dawnych notesach i kalendarzach, po prostu – w postaci szczególnej odmiany nicości. Nicości – by użyć sformułowania Bolesława Leśmiana – „strasznie własnej”.

Równocześnie jednak pustkę przywołaną w wierszach Szyborskiej i Herberta można opisać słowami Jeana Baudrillarda:

Przedmiot, którego brak, nie jest (...) tak naprawdę *niczym*, to przedmiot, który nie przestaje stanowić obsesji, nawiedzać swą immanencją, swą pustą i niematerialną obecnością. Cały problem polega na tym, by na skraju nicości nicość tę zmateriałizować, na skraju pustki nakreślić jej filigran (...).¹⁷⁵

Dla poetów skrywające nicość daty rzeczywiście nie przestają „stanowić obsesji”, „nawiedzać” ich swoją „pustą i niematerialną obecnością”. Ale zarazem wywoływanie tych dat z przeszłości jest poniekąd paradoksalną, bo korzystającą z abstrakcyjnego języka liczb próbą materializacji nicości. Ostatnią próbą „nakreślenia” przy pomocy cyfr – jak pięknie wyraził to Baudrillard – „filigranu pustki”.

3.

Umieszczając tak lub inaczej rozumiane daty dzienne w tytułach swoich wierszy, poeci zapisują jednak nie tylko własne prywatne historie. Zapisują również zdarzenia i przebiegi ogólnie pojętej historii zbiorowej. Ta historia ujęta w datach przybiera w ich poezji różny kształt. Tadeusz Różewicz skwapliwie rejestruje w taki sposób wybrane mikrohistorie współczesności. Źródłem inspiracji są dla niego nieodmiennie doniesienia medialne, które razem z uwiarygodniającymi je czy po prostu stanowiącymi ich część datami dziennymi transponuje do wiersza. W utworze *21 marca 2001 roku – Światowy dzień poezji* dokonuje takiej transpozycji w formie ironiczno-humorystycznej:

¹⁷⁵ Jean Baudrillard, *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o „Spisku sztuki”*, przedmowa Sylvère Lotringer, przeł. Sławomir Królak, Warszawa 2006, s. 44.

„dziś jest Światowy dzień poezji, Poeto!
 ustanowiło unesco”
 nawet ionesco nie wymyśliłby
 czegoś takiego! coś takiego (coś takiego)!¹⁷⁶

W wierszu *14 lipca 2004 – w nocy* komentuje przeczytaną „w gazecie” „notatkę z fotografią” na temat wynalezienia nowego gatunku (niebieskich) róż. W utworze *13 marca 2006 r., poniedziałek* czyni tematem hałaśliwość „mediów”. Przywoływane w tytułach daty za każdym razem wypunktowują medialnie obecne wydarzenia i zjawiska współczesności – i oczywiście służą w ten sposób formułowaniu jej krytycznej diagnozy. Różewicz chętnie powołuje się na inspirujący dla swojej twórczości patronat Bolesława Prusa, ceniąc właściwą jego pisarstwu wrażliwość społeczną, zmysł obserwacji i satyry. Przypomniane utwory jako szczególna – bo chociaż poetycka, to datowana – kronika współczesności rzeczywiście potwierdzają ten skądinąd niespodziewany patronat.

Ale daty zapisywane w tytułach wierszy pochodzą także z nurtu tak zwanej wielkiej historii. W sposób ironiczno-humorystyczny ta wielka historia objawia się w utworze Tadeusza Różewicza *Splakane supermocarstwo (sobota 20 stycznia 2001)*, który opowiada o – zapewne obejrzanym w telewizji czy wysłuchanym w radiu – sprawozdaniu z uroczystości zaprzysiężenia prezydenta Stanów Zjednoczonych. W medialnym przekazie, który szczegółowo rejestruje wiersz, następuje jednak jej (historii, uroczystości) groteskowe i karykaturalne zmalenie.

Zupełnie inaczej wielką historię w datach zapisuje Zbigniew Herbert. Cezary Wodziński zwraca uwagę, że wśród różnych znaczeń słowo kairos „ma również sens specyficzny: czas krytyczny, decydujące znaczenie, szczególne wydarzenie, rozstrzygająca chwila”¹⁷⁷. I dodaje, że jako przymiotnik kairos „może znaczyć też: śmiertelny, zabójczy, niebezpieczny, krytyczny”¹⁷⁸. Taki sens pojęcia spełnia się w wierszu Herberta *17 IX*. Utwór traktuje o tak kluczowym momencie, tak dramatycznej chwili, tak radykalnie zmieniającej zbiorowy los sytuacji historycznej, że w jego tytule poeta retorycznie pomija milczeniem rok. Pomija nie dlatego, że data jest powszechnie znana, ale – jak wolno domniemywać – z określoną intencją. Wiersz ma bowiem być nie kronikarskim dokumentem historycznego wydarzenia, lecz właśnie zapisem kairos:

¹⁷⁶ Tadeusz Różewicz, *szara strefa*, Wrocław 2002, s. 60.

¹⁷⁷ Cezary Wodziński, dz. cyt., s. 7.

¹⁷⁸ Tamże, s. 7.

Moja bezbronna ojczyzna przyjmie cię najeźdźco
(...)
Rzeki nazbyt leniwe nieskore do potopów
rycerze śpiący w górach będą spali dalej
więc łatwo wejdiesz nieproszony gościu¹⁷⁹

Wskazany w tytule wiersza dzień był rozstrzygający nie tylko dla najnowszej historii Polski, ale również prywatnie dla samego poety, który – by ponownie użyć formuły Paula Celana – przez kilka następujących dekad nieustannie – emocjonalnie i moralnie – „dopisywał siebie” do tego dnia. W tym sensie tytułowa data stała się w wierszu równoczesnym zawężeniem ogólnej historii i jednostkowej biografii.

4.

Współczesne badania przeszłości – czy to indywidualnej, czy to zbiorowej, jeśli takie rozróżnienie jest możliwe i uprawnione – szczególnie mocno eksponują rolę i znaczenie szeroko rozumianego konkretnego materialnego. Z przywołanych wierszy kilku XX-wiecznych poetów można by wyprowadzić odmienny projekt namysłu nad przeszłością: taki, który również dowartościowuje i poddaje pod rozwagę konkret. Jest to jednak zupełnie inny konkret: abstrakcyjny i niematerialny. Ale nie każdy taki konkret staje się przedmiotem uwagi poetów. Ich zamysłu nie stanowi przecież opowiadanie o przeszłości ujmowanej w datach. Ich ambicją nie jest także – co byłoby zresztą niewykonalne – zastąpienie historiografów, kronikarzy, diarystów czy pamiętnikarzy. Raczej nieomylnie umieszczają w tytułach swoich wierszy te daty, które oznaczają dla nich czas pozwalający nazwać się słowem kairos. W tym znaczeniu wszystkie przypomniane utwory potwierdzają trafność myśli Johanna Wolfganga Goethego, że każdy wiersz jest w istocie wierszem okolicznościowym. Umieszczenie w tytule konkretnej daty dziennej dosłownie i jednoznacznie ujawnia tę okolicznościowość. Taki tytuł zapowiada, że wiersz jest pochodną daty, a równocześnie uświadamia, że data staje się funkcją wiersza.

Nie jest przy tym ważne, jaką okoliczność wskazuje słowo kairos: szczęśliwą i ocalającą chwilę czy groźny i krytyczny moment. I nawet to, czy – tak jak w utworze Wisławy Szymborskiej – chodzi w istocie o zaprzeczenie kairos, o jego negatyw, o zastępującą go pustkę. Data prywatna lub historyczna – fortunna i życiodajna albo złowroga i śmiertelna, treściwa i wypełniona

¹⁷⁹ Zbigniew Herbert, dz. cyt., s. 508.

albo zaprzeczona i pusta – w nieomylnych wyborach dokonywanych przez poetów zawsze bowiem – tak jak kairos – promieniuje pogłębionym i wieloznacznym sensem. Im bardziej jest konkretna (a konkretna na sposób abstrakcyjny i niematerialny jest przecież zawsze), tym bardziej – paradoksalnie – poszerza się horyzont tego sensu. Sensu niejednokrotnie skrytego i niedocieczonego, chociaż data znajduje się w tytule, to znaczy na powierzchni wiersza.

Bolesław Miciński. Pre-figury emigracyjności

1. Uwaga ogólna

W studiach poświęconych literaturze emigracyjnej, których ilościowy przyrost nastąpił zwłaszcza w dekadzie lat 90., niełatwo odnaleźć obecność Bolesława Micińskiego. Uwaga ta odnosi się zarówno do autorskich książek znawców tej literatury (przykładowo Jerzego Jarzębskiego, Janusza Kryszaka, Józefa Olejniczaka, Marka Pytasza, Wojciecha Wyskiela), jak opracowań zbiorowych, mających ambicje syntetycznego opisanie fenomenu piśmiennictwa rozwijającego się poza krajem (za przykład niech posłuży dwutomowa *Literatura emigracyjna 1939–1989*, w której omówienie twórczości Micińskiego zajmuje zupełnie marginalne miejsce)¹⁸⁰.

W tej nieobecności wyraża się niewątpliwie dwuznaczność sytuacji biograficznej i literackiej Micińskiego, trudność udzielenia jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, czy autor *Podróży do piekieł* może zostać zaliczony do grona pisarzy emigracyjnych, czy też do niego nie należy. Sformułowanie takiej lub innej odpowiedzi na to pytanie wiąże się oczywiście z kwestią znacznie ogólniejszą, znacznie bardziej zasadniczą: od jakiego momentu można prawomocnie mówić o zjawisku piśmiennictwa emigracyjnego, od kiedy właściwie należy rozpocząć rekonstrukcję jego historii? Pomijam świadomie te ogólne pytania o chronologię, a tym bardziej nie zamierzam udzielać na nie jakichkolwiek rozstrzygających odpowiedzi. Skłonny byłbym jedynie uznać, że lata drugiej wojny są czasem wstępnego kształtowania się fenomenu literatury emigracyjnej, który swoją dojrzałą postać osiągnie po roku 1945 – wtedy, gdy wychodźstwo zamieni się w emigrację.

W tym sensie Miciński byłby raczej wychodźcą niż emigrantem. Nigdy przecież nie podjął świadomej – i, co ważne, politycznie umotywowanej – decyzji pozostania na emigracji. Nie znalazł się nawet w sytuacji konieczności podjęcia takiej decyzji – kiedy umierał wiosną 1943 roku, możliwe scenariusze rozwoju wydarzeń w Europie ciągle się kształtowały, a konferencja jałtańska miała się odbyć dopiero za dwa lata. Rzecz jednak znamienita, że spośród różnych pojęć – upraszczając: prawie synonimicznych (wygnaniec, uchodźca, emigrant) – w korespondencji (i eseistyce) Miciński na określenie swojej roli używał najczęściej ostatniego z nich, a swoją sytuację nazywał

¹⁸⁰ Por. *Literatura emigracyjna 1939–1989*, t. 1, komitet redakcyjny Józef Garliński, Zdzisław Jagodziński, Józef Olejniczak, Ireneusz Opacki, Marek Pytasz, Katowice 1994, s. 232.

odpowiednio i konsekwentnie emigracją. Jego przypadek, choćby nawet indywidualny, rzuca interesujące światło na świadomość – oczywiście nie tylko językową, ale również moralno-historyczną – uchodźców powrześniowych.

Nie chodzi więc o to, by jednoznacznie orzec, czy Miciński był, czy nie był twórcą emigracyjnym. W istocie bowiem odpowiedź taka – jeśli w ogóle możliwa – nie wzbogaciłaby w zasadniczy sposób ani wiedzy o autorze *Portretu Kanta*, ani rozumienia zjawiska literatury emigracyjnej. Podstawowa teza tych rozważań jest inna – i brzmi mniej więcej tak: doświadczenie Micińskiego stanowi czytelną zapowiedź doświadczenia pisarzy emigracyjnych, stanowi poniekąd skondensowaną metaforę doświadczenia emigracyjności – jego esencjonalną i symboliczną figurę. A raczej zbiór takich – niewątpliwie kluczowych – figur, które konstytuują to doświadczenie. Dwóm spośród nich chcę poświęcić dalsze uwagi.

2. Pamięć i oczekiwanie

W jednym z listów do Jerzego Stempowskiego Miciński przywołuje następującą myśl Hansa Corneliusa, filozofa, z którego postacią i poglądami zapoznał się najpewniej za pośrednictwem Witkacego: „Rzeczywistość według Corneliusa ma się wspierać na pamięci i oczekiwaniu, które pozwalają nadać jedność chaotycznemu światu wrażeń (...)”¹⁸¹. Z tych ważnych – nieprzypadkowo przywołanych przez eseistę – słów zdaje się wyłaniać pierwsza wielka figura emigracyjnego losu – i emigracyjnej literatury. W ich myśl emigrant żyje w mniej lub bardziej wąskiej szczelinie pomiędzy przeszłością i przyszłością, pomiędzy nieuniknionym poddaniem się wszechwładzy wspomnień a nieprzepartą skłonnością do kształtowania wyobrażeń przyszłości. Temu podwójnemu – zwłaszcza jednak pierwszemu – dyktatowi podlega także literatura emigracyjna. Szkice i listy Micińskiego dowodzą takiego dwojakiego ukierunkowania świadomości emigranta z całą jaskrawością.

W punkcie wyjścia pokazują, że pierwsza faza intensywnej pracy pamięci emigranta polega na nieustannym porównywaniu świata obecnego ze światem pozostawionym. Takie zestawianie dwóch różnych światów ma najpewniej pomóc mu – by powtórzyć za Corneliusem – w opanowaniu oraz uporządkowaniu nowych wrażeń, które zwłaszcza początkowo mogą wydawać się szczególnie rozproszone i chaotyczne. Po wrześniowym exodusie Miciński będzie na przykład porównywał kawiarnie literackie międzywojennej Warszawy

¹⁸¹ Bolesław Miciński, Jerzy Stempowski, *Listy*, oprac. Anna Micińska, Jarosław Klejnocki, Andrzej Stanisław Kowalczyk, wprowadzenie Halina Micińska-Kenarowa, Konstanty Regamey, Warszawa 1995, s. 90. Następne cytaty pochodzące z tego tomu oznaczam literą L.

– Ziemiańską czy Zodiak – z paryską Café Régence, w której na kilka miesięcy skupi się środowisko polskich emigrantów przebywających we Francji.

Tym bardziej będzie wielokrotnie zestawiał Grenoble z Zakopanem. W tego rodzaju porównaniach krajobrazów otaczających z krajobrazami utraconymi wyrazi się oczywiście bardziej głębinowa sfera wrażliwości oraz wyobraźni eseisty. Dlatego Miciński – pisarz urodzony na wielkiej równinie (Podolu) i mieszkający na znacznie mniejszej równinie (Mazowszu) – będzie podczas pobytu w Grenoble i pobliskich miejscowościach tylokrotnie wyjawiał swoją niechęć do gór, niechęć do alpejskiego pejzażu. Powie wprost: „ja nie lubię gór” (L 54), „ja gór nie znoszę”¹⁸², wskazując jako jedną z przyczyn tej awersji dokuczliwe uczucie przestrzennego „zamknięcia” (P 439), a przez to obcości górskiego krajobrazu. Najwyraźniej wypowie ten stan w liście do Jarosława Iwaskiewicza: „Wszędzie góry, góry, których nienawidzę, a pejzaż jest – jak by to powiedzieć – jakby trochę tandetny (...)” (P 409). W tej deklarowanej niechęci do Alp, w tej niewrażliwości na uroki ich „pocztówkowego” krajobrazu wyraziła się niewątpliwie świadomość twórcy uformowanego w zupełnie innym otoczeniu przyrodniczo-geograficznym. Dlatego Miciński będzie nieustannie dawał wyraz poczuciu estetycznej „niestosowności” tego krajobrazu jako przybysz z Północy, z nizin, z rozległej równiny: „Najsmutniejszy jest dla nas może pejzaż – jakby „na wyrost” (...). Alpy wydają się za duże, dolina Izery za piękna” (P 489-490).

W eseju *Portret Kanta* – napisanym w tej jednak „przedziwnie pięknej dolinie” (L 177) – pisarz wskazuje na pewien istotny mechanizm regulujący pracę pamięci: „Niezmierny ocean pamięci (...) wyrzucił na brzeg świadomości szczątki przygasłych wspomnień – z a w s z e t e s a m e” (P 115). W tych słowach traktujących o Immanuelu Kancie Miciński niewątpliwie zaszyfrował opis działania własnej pamięci. Albowiem pamięć emigranta jest nie tylko szczególnie intensywna, ale również precyzyjnie ukierunkowana. Ma prawie zawsze swoje wybrane – względnie nieliczne – miejsca i związane z nimi obrazy. Dla Micińskiego ważne były dwa takie miejsca: Ukraina i Warszawa. Dlatego wspomina, „jak mnie pociągała i niepokoiła ta dziwna ziemia. Teraz (...) myśl o guberni podolskiej stała się prawdziwą obsesją” (P 464). Podobną rolę w topografii jego emigranckiej pamięci odgrywa Odessa: „I ja wracam teraz często do tego miasta myślami, bo to było miasto mojego dzieciństwa. Widzę wyraźnie ulice, na których mieszkałem (...)” (L 89). Pamięć pisarza przywołuje także obrazy międzywojennej Warszawy. W liście

¹⁸² Bolesław Miciński, *Pisma. Eseje, artykuły, listy*, wybór i oprac. Anna Micińska, Kraków 1970, s. 439. Następne cytaty pochodzące z tego tomu oznaczam literą P.

do Władysława Sebyły pojawia się proste i sentymentalne jak westchnienie wyznanie czulej nostalgii: „Po dawnemu szalenie tęsknię do Warszawy (...) – muszę mieć Wisłę (...)” (P 397).

W tej sytuacji nie dziwi zamiar, jakim Miciński dzieli się ze Stempowskim – zamiar, w którym mieści się zapowiedź niezwyklej inwazji literatury dokumentu osobistego i ekspansji form autobiograficznych w piśmiennictwie emigracyjnym: „Bierze mnie ochota napisania pamiętnika” po to, by przeciwstawić się „z a p o m n i e n i u przeżytych stanów”, które staje się „coraz zupełniejsze” (L 89) oraz by rozproszyć melancholię tej „najsmutniejszej z emigracji” (L 174).

Pamiętnika – jak wiadomo – Miciński nie napisał, nie zdążył napisać. Napisał natomiast *Portret Kanta*, który – jak wspomniałem – można odczytać również jako zaszyfrowany esej o jego autorze, jako tekst w istocie autobiograficzny. (Do tej kwestii jeszcze szerzej powrócę.) *Portret Kanta* jest szkicem osobistym choćby w tym znaczeniu, że spełnia się w nim schemat imaginacyjnego powrotu, powrotu wpisującego się zresztą w romantyczną w swojej genezie i opatrzoną rozległą tradycją literacką antynomię Północy i Południa. W eseju *Odpowiedź na list Francesca obywatela rzymskiego* zwraca uwagę zdanie, które metaforycznie wydobywa symbolikę tej geograficzno-kulturowej opozycji biegunów Europy: „Ja uczyłem się łaciny w brzydkim północnym mieście, a stronicie *Eneidy* zaciemniały mi chmury płynące znad Bałtyku” (P 129). O Bydgoszczy i swoich latach gimnazjalnych myśli Miciński w tym fragmencie, ale dalej przywołuje obraz nocnej Warszawy, który za sprawą użytej metaforyki jest w istocie wizją ciemnej Północy:

Warszawa spała sub nocte. Zdawało mi się, że szerniały nawet zielone krzaki bzu pod moim oknem na Saskiej Kępie i czarny był most Poniatowskiego, przerzucony nad połyskującym zuchwale Skamandrem (P 130).

Napisany w 1941 roku *Portret Kanta* nie stanowi wprawdzie powrotu ani do Odessy lub Warszawy, ani na Podole lub Mazowsze. Ale schemat imaginacyjnego powrotu z Południa na Północ jest niewątpliwie ukryty w jego narracji. Jest to przecież powrót do nadbałtyckiego Królewca z krainy wysuniętej już daleko na Południe, choć jeszcze nie całkiem południowej. Esei powstał podczas pobytu w Grenoble – został pomyślany w czasie spacerów wśród alpejskich wzgórz i nad brzegami Izery. Najpewniej nieprzypadkowo w położonym na łagodnym, południowym, nasłonecznionym zboczu Bouquéron, gdzie roślinność i architektura do złudzenia przypominają toskańskie miasteczka, pisarz ujrzał „oczami duszy”, zobaczył „oczami wyobraźni” chłodny i zamglony Królewiec.

Portret Kanta stanowi jednak przede wszystkim próbę opisaną szczeliny pomiędzy pamięcią i oczekiwaniem, próbę zrozumienia bolesnego i niepewnego istnienia w tej szczelinie. Fragmenty szkicu – poprzez opis sytuacji duchowej królewieckiego filozofa – zdają się być zaszyfrowanym opisem sytuacji duchowej jego autora. „Teraźniejszość? Nie ma teraźniejszości – jest tylko pamięć i oczekiwanie” (P 99) – powiada w nim ponownie Miciński. I następnie rozwija tę myśl – odniesioną bezpośrednio do kondycji Kanta, a pośrednio do własnej sytuacji emigranta:

Zamknięty w kręgu pojęć żył p a m i ę c i ą i o c z e k i w a n i e m. Teraźniejszość, jeśli jej z góry nie przewidział, była intruzem i stawała w drzwiach gabinetu jak nieoczekiwany gość, jak anioł śmierci, który drwi z czasu. Żył czasem „wewnętrznym”, który z ciemnych źródeł pamięci płynął niepewny i chwiejny jak pamięć (P 110).

Dla emigranta żyjącego „czasem wewnętrznym” obszary pamięci i oczekiwania nie są jednak zwykle symetryczne: pamięć zdaje się zagarniać nieporównanie więcej niż oczekiwanie. Tak przynajmniej było w przypadku Micińskiego. Jego listy i szkice wypełniają obrazy przeszłości wywoływanej z pamięci. Byłoby ich z pewnością znacznie więcej, ale uczeń Stempowskiego nie mógł być przecież sentymentalny. Obszar oczekiwania jest natomiast – przynajmniej tekstualnie – niemal zupełną pustką: „Dużo myślę o przyszłości (...)” (L 86). „Mogę pisać i zastanawiać się nad przyszłością” (L 90). I prawie tyle. Wypełnienie tego obszaru jest w wypowiedziach pisarza nad wyraz skąpe – niełatwo dowiedzieć się z nich, jaki właściwie jest kierunek tego „myślenia”, przedmiot tego „oczekiwania”. W tym znaczeniu emigrant taki jak Miciński ma przede wszystkim (własną) przeszłość, ożywianą mniej lub bardziej intensywnie przez pracę precyzyjnie ukierunkowanej pamięci. Nie ma przyszłości choćby z tego powodu, że jego niewiadomy los jest uzależniony od nieprzewidywalnego rozwoju sytuacji historycznej i przebiegu wydarzeń zewnętrznych. Co jednak oznacza, że – jak pośrednio wyraził to Miciński w eseju o Kancie – emigrant nie ma także teraźniejszości?

3. Kłopoty z rzeczywistością

Tak można określić zasadniczy problem późnych szkiców i listów Micińskiego – i tak można nazwać drugą wielką figurę doświadczenia emigracyjnego: kłopoty z rzeczywistością. Zarys – jakby przeczcucie – tego problemu pojawił się w tekstach Micińskiego pisanych jeszcze pod koniec lat 30. – podczas pierwszego (stypendialnego) pobytu we Francji. Zaczernę z nich dwa charakterystyczne przykłady. Pierwszy z nich to impresja zapisana w liście

do Iwazskiewicza. Kłopot z rzeczywistością polega w tym przypadku na – by tak rzec – jej wewnętrznym, mentalnym, programowym nieprzyjmowaniu do wiadomości. Nie trzeba dopowiadać, że kryje się w tej impresji zarys postawy i świadomości niemałej części – również pisarskiego – środowiska emigracyjnego:

(...) nasi stypendyści bardzo dziwni – są tu tacy, którzy mieszkają w Paryżu już 1/2 roku i nie widzieli nawet Notre Dame – nie mówią a n i s ł o w a p o f r a n c u s k u – nie chcą się uczyć – mówią: „po co?”. W Bibliotece czytają rosyjskie książki, jedzą w polskiej restauracji – i to im wystarcza (P 421).

Tego rodzaju kłopot ma najwyraźniej charakter psychologiczny: nowa rzeczywistość otaczająca emigranta wprawdzie istnieje, ale nie dla niego – dla niego tak naprawdę jej „nie ma”. Pomimo przeniesienia się w inną przestrzeń geograficzną i kulturową taki emigrant mentalnie oraz emocjonalnie żyje nadal i wyłącznie w pozostawionym (polskim) świecie. I tylko realność tego świata uznaje, tylko jego istnienie przyjmuje do wiadomości.

W napisanym podczas przedwojennego pobytu we Francji szkicu *Widok na Grenoble* Miciński podejmuje problem rzeczywistości od innej strony: filozoficznej, ontologicznej, może nawet metafizycznej. I zupełnie inaczej – jakby odwrotnie – go rozwiązuje. Tym razem konfrontacja obserwowanego świata z wcześniejszym wyobrażeniem tego świata zdaje się być potwierdzeniem jego realności, gwarancją jego istnienia. Kontemplacja panoramy Grenoble ze zbocza Mont Rachais skłania eseistę do takiej konkluzji:

Patrząc na Grenoble po raz pierwszy mogłem uchwycić elementy konstytucyjne moich wyobrażeń o „świecie” – ściślej mówiąc o „pejzażu”. (...). Jeśli wierzymy w rzeczywistość świata zewnętrznego, to nie tylko dlatego, że przedstawia się nam jako o p ó r, który zmusza do wysiłku, nie tylko dlatego, że nie możemy nim rządzić, tak jak rządzą naszą fantazją – wierzymy w rzeczywistość świata dlatego przede wszystkim, że „świat” spostrzegany inny jest, niż jego obraz w wyobraźni (P 73).

Miciński wypowiada w tym fragmencie poczucie osobliwej realności nowego świata konfrontowanego z jego uprzednim wyobrażeniem, ze wcześniejszym schematem wyobraźni. Rejestruje proces stopniowego wypełniania się tego pustego w istocie schematu przez kształty materialne konkretnej rzeczywistości i przewycięzania w ten sposób zwątpienia o jej istnieniu. Dla emigranta taki proces oznaczałby szczególną możliwość odkrywania rzeczywistości w rozpoznawanym od podstaw świecie, nadawania temu światu realności, ogólniej: możliwość jego ontologicznego uprawomocnienia i potwierdzenia.

Paradoksalnie – choć może to pozorny paradoks – własny i oswojony świat porzucony wydaje się nierzeczywisty, podczas gdy obcy i nieznaną świat emigrancki – poprzez nieuchronną inność wobec poprzedzających jego poznanie wyobrażeń – odsłania niespodziewanie całą swoją realność.

Problem kłopotliwych zmagania z rzeczywistością i upartego docierania do niej – do jej istnienia – zabrzmi jeszcze inaczej w tekstach Micińskiego pisanych po exodusie wrześnieowym, zarówno eseistycznych, jak epistolograficznych. Można potraktować te zmagania jako wyraz ogólniejszej świadomości danej emigrantom, którzy muszą bezpośrednio skonfrontować się z nowym światem, osobiście zmierzyć się z nową rzeczywistością. Szczególnie liczne uwagi na ten temat wypełniają listy Micińskiego. Jeden z nich zawiera metaforyczny opis sytuacji moralnej i stanu duchowego pisarza – oraz środowiska (grenoblańskich) emigrantów:

Jest w tym – z jednej strony – niepokój kolejowego dworca – i z drugiej – zupełny brak ruchu. (...) Żyjemy na walizkach, tak że nie korzystamy nawet z tych skromnych dóbr, które zamknęliśmy w kuferkach. Obrzydliwe prowizorium plus zażenowanie gości nieproszonych, dla których nie przygotowano domowej kolacji. (...) Wszyscy dziwaczej w mniej lub więcej interesujący sposób: (...) zapominają o rzeczywistych trudnościach i tak – paradoksalnie – znajdują zaleźnioną, niespokojną rzeczywistość zastępczą, wyżywają swoją aktywność w bezsensownych zabiegach (P 489-490).

Podobna świadomość „zniekształcenia rzeczywistości” (L 90) i tworzenia „rzeczywistości zastępczej” znalazła wyraz w listach do – dzielącego wspólny los – Stempowskiego. Miciński rozważa w nich zagadnienie osłabionego i zachwianego poczucia rzeczywistości w obcym i tak naprawdę nieuchwytnym świecie, wobec ulotnej i właściwie nieobecnej terażniejszości. Z uwag pisarza wyłania się przekonanie, że w emigranckim doświadczeniu poniekąd „nie ma nic”, a aktualna i otaczająca rzeczywistość jest tylko złudnym pozorem rzeczywistości. Dzieje się tak wtedy, gdy żyje się wyłącznie w „czasie wewnętrznym”, gdy żyje się jedynie pamięcią i oczekiwaniem. Na tym przede wszystkim polegają emigranckie kłopoty z rzeczywistością – widmowa, niepełna, negatywna psychoontologia emigranckiego bytowania. „Nie widzę – rozważa jego złudność i pozorność Miciński – lichszej półgzyzstencji niż nasza: jest to właśnie półgzyzstencja płochliwych duchów i obłąkanych upiorów, których istnienie bardziej jest zależne od wyobraźni niż świat Dantego” (L 177).

W tym kontekście ponownie powraca metafora dworca jako metafora stagnacji i znieruchomienia, prowizoryczności i umowności, fikcyjności i widmowości emigranckiej egzystencji:

Żyjemy w atmosferze kolejowej poczekalni, ale jest w tym niepokoju szczególny nonsens – nie ma pociągów. Żeby choć odrobina ruchu, jakkolwiek przejaw życia! Nic! Wszystko śpi, a sny są niespokojne i męczące. (...). Trzeba zużywać resztki skromnych sił na to tylko, żeby nie zdziwaczeć i nie ulec pokusom zakłamania. Większość emigrantów żyje w fikcyjnej rzeczywistości – to zdaje się nawet normalny objaw na emigracji (...) (L 208).

Z tego doświadczenia pisarz próbuje zresztą siebie wykluczyć, starając się ocalić duchową suwerenność: „Przypuszczam, i prawie tego jestem pewien, że nie zakłamuję się i nie uciekam w fikcyjną rzeczywistość” (L 212).

Problem emigranckiej niedorzeczywistości, półrzeczywistości, rzeczywistości o konsystencji mgły, cienia, snu, rzeczywistości, której w istocie „nie ma”, Miciński formułuje również w esejach. Czyni to jednak pośrednio, w sposób zaszyfrowany – prawie nigdzie przecież nie traktuje wprost o uchodźczym losie, o wygnańczej doli. A jednocześnie nieodmiennie – i niejednokrotnie dramatycznie – opowiada o tym losie, opowiada o tej doli. W liście do Stempowskiego tak streszcza swoje pisarskie projekty: „Ostatnio naszkicowałem plan pracy o «rzeczywistości i formach zastępczych». Postanowiłem zanalizować formy zastępcze (...)” (L 176). Realizacji tego zamiaru miały posłużyć szkice poświęcone Kantowi oraz Julianowi Apostacie. Taki właśnie zamysł twórczy – analiza problemu rzeczywistości – faktycznie towarzyszył obu esejom. I nie tylko im. Jeden z fragmentów szkicu *Uwagi o polityce* nosi tytuł *Oslabienie poczucia rzeczywistości* – Miciński zwraca w nim uwagę na kwestię jej zniekształconego i „odwróconego” (P 158) doznawania. Ostatecznie niedokończonemu esejowi, którego bohaterem jest Julian Apostata, przypisuje następujący cel: „Ma to być studium o «teatralnym» zaniku poczucia rzeczywistości” (L 211).

Tego rodzaju zamysł jest jednak wpisany przede wszystkim w *Portret Kanta*, esej traktujący – podkreślam: między innymi – o utracie poczucia rzeczywistości, które nękało autora *Krytyk*. Kant – według Micińskiego – zorganizował swoje życie tak, żeby w jak najmniejszym stopniu stykać się ze sferą tzw. rzeczywistości. Obrazy sugestywnie ilustrujące tę myśl wielokrotnie powracają w całym szkicu:

Inaczej go widzimy w południe: mniej w nim pedanta, dziwaka o zaburzonemu poczuciu rzeczywistości (...) (P 105).

Upór, z jakim obstawał przy regulaminie życia codziennego, zdradzał osłabione poczucie rzeczywistości. Świat zewnętrzny był daleki, nieuchwytny i obcy. (...). Rzeczywistość przeciekała mu przez palce jak mgła i pienił się gniewny strumień czasu. Więc żył jak zegar i żeby wzmocnić zachwiane poczucie rzeczywistości, narzucił sobie i swemu światu punktualność świtu, południa i zmroku (P 109-110).

Celem eseju było ostatecznie – wyznaje Miciński w nocie *Od autora* – „p o k a z a ć zanik poczucia rzeczywistości, który dręczył filozofa (...) osłabione poczucie rzeczywistości (...) jest niejako ośrodkiem malarskich ambicji niniejszego szkicu (...)” (P 123-124).

W finale tej noty – po zawartej w eseju sekwencji obrazów zamglonego Królewca – pojawia się dosyć niespodziewanie opis pejzażu, w którym powstał *Portret Kanta*: „(...) leżąca pod nogami dolina Izery, połyskujące skręty rzeki, obłoki i góry (...)” (P 128). Albowiem esej – chociaż tak sugestywnie zanurzony w krajobrazie nadbałtyckiego miasta – traktuje w swojej głębi i istocie o tej właśnie emigranckiej rzeczywistości-nierzeczywistości Micińskiego. Traktuje o (każdej) emigranckiej niedorzeczywistości, półrzeczywistości, realności z „niespokojnego i męczącego” snu, z cienia i mgły. Takiej mgły, która przepływa w całym szkicu o Kancie i Królewcu, takiej mgły, która określa konsystencję emigranckiej rzeczywistości. Tej rzeczywistości, której prowizoryczności, pozorności i złudności Miciński nigdy duchowo nie zaakceptował, z której fikcyjnością, widmowością, negatywnością i właściwie nieistnieniem nigdy wewnątrznie się nie pogodził. Wszystko wskazuje, że *Portret Kanta* – czytany w takiej perspektywie – jest w istocie autoportretem Micińskiego zaszyfowanym w wizerunku królewieckiego filozofa, autoportretem – jeśli można tak powiedzieć – sytuacyjnym: uwarunkowanym przez emigrancką kondycję, uwikłanym w sytuację emigranta i wynikłym z tej sytuacji.

Konstanty Regamey – streszczając w swoim wspomnieniu „tułacze życie emigracyjne”¹⁸³ Micińskiego – nie bez powodu zauważa:

Przez całe życie bronił się przed pokusą stworzenia sobie rzeczywistości fikcyjnej, przed ucieczką od rzeczywistości, bronił się nawet kosztem rezygnacji z wyjaśnienia rzeczywistości autentycznej. Chciał ją przynajmniej umieć odczuć.¹⁸⁴

I dla potwierdzenia tej myśli przypomina ostatnie – pełne niepokojącego znaczenia – słowa pisarza umierającego w alpejskiej osadzie Laffrey: „Merci, tu me ramènes à la réalité (...). Bo nie ma nic nad rzeczywistość”¹⁸⁵.

Być może jedyną prawdziwą rzeczywistością w tej gęstej i oblepiającej mgłę emigracyjnego bytowania były dla Micińskiego upokorzenia i nędze wygnania. Jedynie realne były jego bóle i dokuczliwości, które uparcie zaprzęcały poczuciu zaniku rzeczywistości, brutalnie przywracały do niej, okrutnie przypominały o jej istnieniu. Bolesna rzeczywistość sama potwierdzała w ten

¹⁸³ Konstanty Regamey, *Bolesław Miciński 1911–1943*, w: Bolesław Miciński, Jerzy Stempowski, *Listy*, s. 25.

¹⁸⁴ Tamże, s. 49.

¹⁸⁵ Tamże, s. 49.

jedyny sposób swoją obecność i realność. W szkicu *O Grecji* zwraca uwagę zdanie, które – ponownie przywołując antynomię Północy i Południa – antycypuje sentymentalną tonację znacznej części literatury emigracyjnej: „Polacy (...) w urzekającej swoim pięknem dolinie Izery tęsknią do zakurzonych brzoźek na ubogich podwarszawskich piaskach (...)” (P 185). Nie takie – romantyczne w swojej genezie – obrazy określają jednak zasadniczy ton myśli Micińskiego o emigracji i emigranckiej kondycji. Ten mroczny ton kształtują raczej zdania podobne do wyznania, które pisarz wypowiedział uzasadniając swoją rezygnację z wyjazdu do Kanady: „Jest coś wysoce upokarzającego w takiej podróży u c h o d ź c z e j” (L 197).

Dotkliwość i bolesność sytuacji emigranta Miciński wyraża ostatecznie w postaci metafor przestrzennych. „(...) jesteśmy naprawdę niedaleko otchłani” (L 96) – twierdzi jednoznacznie. Sugestywnie szkicuje tę pochłaniającą „otchłań”, obrazowo zarysowuje tę emigrancką nierzeczywistość. Opisuując położone nad Grenoble Bouquéron, radykalnie odwraca wertykalne wektory przestrzeni. I chociaż – pomimo niechęci do gór – poświęcił pejzażowi tego miejsca niemało słów estetycznego zachwyty, tym razem używa jednoznacznego, jakby Kafkowsko-podolskiego porównania: „(...) Bouquéron, dolina, winnica, wszystko to podobne było do wilgotnej jamy w podburaczanej glebie” (L 226).

Istnienie pomiędzy rozpraszącą się pamięcią i daremnym oczekiwaniem, istnienie ze świadomością nieobecnej terażniejszości i w poczuciu zaniku rzeczywistości, istnienie w tymczasowej i ciemnej jamie – to wszystko spełniło się w losie Micińskiego, w finale jego biografii rozpiętej pomiędzy „dziwną ziemią” Podola i Alpami otaczającym je jezioro w Laffrey. Spełniły się wszystkie – jak pisał – „cierpienia uchodźców” (P 130), „cierpienia emigrantów” (P 131). Dlatego mógł wiarygodnie rozpoznać oraz przenikliwie zrozumieć emigrancką kondycję. Dlatego zdążył przewidzieć cenę, jaką przyjdzie zapłacić emigrantom, cenę – by użyć sformułowania Zbigniewa Herberta z wiersza *Dlaczego klasycy* – jaką płacą „exulowie wszystkich czasów”. Dlatego wreszcie intuicyjnie i trafnie przeczuł – nigdzie przecież nie wypowiadając się bezpośrednio na ten temat – niektóre właściwości, tony i kształty powojennej literatury emigracyjnej. W krótkiej biografii i skromnym piarstwie Bolesława Micińskiego było już – w szczególnym stężeniu – całe doświadczenie emigracyjności, całe – i w jego konstytutywnych elementach. Dramatyczne pre-figury tego doświadczenia okazały się w istocie jego fundamentalnymi – trwałymi i uniwersalnymi – figurami. Jak jama wypełniona mgłą.

Bolesław Leśmian – Jean Baudrillard. Inicjalne narracje sprzed końca

1.

Przywołanie w tytule tych rozważań Bolesława Leśmiana i Jeana Baudrillarda może wydać się zaskakujące, by nie rzec – nieuzasadnione. Dystans, jaki dzieli tych autorów, jest bowiem pod każdym względem znaczny. Z chronologicznego punktu widzenia wynosi co najmniej jedno stulecie: Leśmian osadzony jest jeszcze w wieku XIX, Baudrillard – wychylony w wiek XXI. Każdy z nich posługuje się w swoim pisarstwie zasadniczo inną formą wypowiedzi. Obie te odmienności, choć wymagały przypomnienia, są skądinąd oczywiste. W pewien sposób ważniejsza od nich jest jednak następną różnica. Z całą mocą narzuca się pytanie, jak porównać (i jak uzasadnić to porównanie) dzieło socjologa wprawdzie obdarzonego zmysłem wizjonera, ale przecież tak intensywnie zanurzonego w swoją współczesność z twórczością poety, który – jak wiadomo – swojej współczesności poświęcił zaledwie dwa wiersze.

W tym miejscu konieczna wydaje się dłuższa dygresja. Jeden z tych wierszy Leśmiana jest manifestem radykalnej odmowy udziału w tzw. współczesności, w tzw. historii, która zostaje przekornie i ironicznie określona jako „wrzawa-zabawa”. Poeta, jak jednoznacznie sugeruje wiersz, ma bowiem zupełnie inne zainteresowania, inne pasje i inne zajęcia:

Zwoływali się surmą na wrzawę-zabawę,
A jam gadał z mogiłą...
Wszyscy na koń już siedli, by jechać po sławę,
Lecz mnie z nimi nie było.¹⁸⁶

Ten wiersz – spuentowany katastroficznie brzmiącą formułą „życia bez jutra” – znajduje swoje potwierdzenie i dopełnienie w znanej wypowiedzi Leśmiana zamykającej jego rozmowę z Edwardem Boyé: „Niczego nie szukam we współczesności. Ja, to jestem ja!”¹⁸⁷.

Wbrew tym lirycznym i dyskursywnym wyznaniom poety spróbuję spojrzeć na jego twórczość nie w perspektywie sensów filozoficznych (ontologicznych,

¹⁸⁶ Wszystkie wiersze Bolesława Leśmiana cytuję według wydania: *Poezje*, wstęp i oprac. Jacek Trznadel, Warszawa 1994.

¹⁸⁷ *Dialogi akademickie – w niepojętej zieloności*, rozmowa z Bolesławem Leśmianem, w: Bolesław Leśmian, *Szkice literackie*, oprac. i wstępem poprzedził Jacek Trznadel, Warszawa 1959, s. 503.

epistemologicznych), lecz społecznych i kulturowych. I tak ukierunkowując lekturę tej twórczości zestawiać ją z myślą Baudrillarda, jej niektórymi wątkami i kategoriami. Taka lektura nie należy do łatwych – wspierają ją bowiem stosunkowo nieliczne argumenty tekstowe: wspomniane dwa i tylko dwa wiersze Leśmiana, uwagi rozproszone w jego szkicach literackich i filozoficznych. Można powiedzieć, że w twórczości poety treści społeczne i kulturowe są w zasadniczy sposób zanurzone w negatywności, w milczeniu, w nieobecności – ich obecność prawie nieodmiennie przybiera formę negatywną. Szczególnie trudno odnaleźć i rozpoznać je w wierszach Leśmiana, chociaż czasem prześwitują spod niektórych obrazów i metafor, a nieraz nawet zyskują kształt pojęciowy. Historia, współczesność, wiek XX (bardziej może jeszcze przeczuwany niż diagnozowany) – to wielcy nieobecni tej poezji i zarazem skrycie obecni w swojej negatywności, w swoim milczeniu, które stanowi interpretacyjne wyzwanie.

Na razie więc nie ulega wątpliwości tylko jedno: sceptyczny i niechętny stosunek Leśmiana do tzw. współczesności. Jeszcze dobitniej niż w przywołanym wierszu *Zwoływali się surmą na wrzawę-zabawę...* czy przypomnianym fragmencie rozmowy z Edwardem Boyé poeta dał mu wyraz w dedykacji opatrującej poemat *Pan Błyszczącyński*: „Kazimierzowi Wierzyńskiemu, Jego żywotnym zmaganiom się z upiorami współczesności i zdobyczym przeobrażeniami twórczym”. Pozornie może wydawać się, że ta pośrednio wyrażona deklaracja nie oznacza nic więcej jak dane każdemu (wybitnemu) poecie poczucie rozmijania się ze swoją epoką, ze swoją rzeczywistością – Hölderlinowską sytuację odczuwania przez poetę tej epoki i tej rzeczywistości jako „czasu marnego”. Albowiem dla wielkich poetów czas współczesny jest zawsze w jakiś sposób „czasem marnym”. W przypadku Leśmiana zacytowana dedykacja nie jest jednak wyłącznie gestem negacji, lecz oznacza pewną postawę wobec rzeczywistości i jej „upiorów”. Jakże zatem są te „upiory” i czy chociaż w pewnej mierze nie przypominają późniejszych o prawie stulecie upiorów Baudrillarda? Oto pytania, które chcę postawić w tym szkicu.

2.

Myślowe centrum pism Baudrillarda wyznacza kluczowy problem wartości. Rzeczywistość społeczną francuski socjolog opisuje jako „formę czystą i pustą, opróżnioną z wartości”¹⁸⁸. Nie należy jednak rozumieć tego twierdzenia nazbyt dosłownie – jako twierdzenia o zaniku wartości. W świetle rozważań

¹⁸⁸ Jean Baudrillard, *Przed końcem*, rozmawia Philippe Petit, przeł. Renata Lis, Warszawa 2001, s. 8.

Baudrillarda wartości istnieją, ale na sposób „inwolucyjny”. To właśnie pojęcie „inwolucji” jest kluczem do zrozumienia ich obecnej sytuacji. Tak Baudrillard wyjaśnia zjawisko-proces „inwolucji (...) wartości”¹⁸⁹:

Próbujemy dzisiaj rehabilitować wszystkie wartości po kolei, ale tym, czego nie umiemy odtworzyć, jest elektryczne napięcie ich przeciwstawienia. (...) Opróżnione z negatywnego napięcia, wartości stają się równoważne, wymienne. Przeświecają przez siebie nawzajem – dobro prześwieca przez zło, fałsz przez prawdę, brzydota przez piękno, męskie przez żeńskie i na odwrót. Każda zezuje zza innej. Powszechny zez wartości. Daleko nam do napięcia i kolizji wartości, którym towarzyszy przypływ mocy, tak jak zderzeniu materii i antymaterii towarzyszyłoby ostateczne wyzwolenie energii.¹⁹⁰

Następuje bowiem „wzajemne logiczne zobojętnienie biegunów wartości”¹⁹¹.

Rozpoznanie Baudrillarda wywołuje z pamięci pewne formuły obecne w wierszach Leśmiana. Zjawisko „inwolucji wartości” – by jeszcze raz użyć tego terminu – w wierszu *Wobec morza* poeta nazywa „istnienia dwuznacznością”. Przede wszystkim jednak rozważa je we fragmencie wiersza *Znikomek*. Używa przy tym dokładnie takiego samego typu metaforyki, metaforyki – by tak rzec – wzrokowej:

W cieniowym istnień bezładzie Znikomek błąka się skocznie.
Jedno ma oko błękitne, a drugie – piwne, więc raczej
Nie widzi świata tak samo, lecz każdym okiem inaczej –
I nie wie, który z tych światów jest rzeczywisty – zaocznie?

W dalszym ciągu tej przypowieści o Znikomku okazuje się, że jej bohater „Dwie naraz kocha dziewczyny”: „czarną” i „jasną”, co zostaje opatrzone takim komentarzem:

Którą z nich kocha naprawdę? Złe ścieżki! – Głębokie wody! –
Urwiska! – Nawoływania! – I znikąd żadnej pomocy! –

Te dwuznaczne miłości Znikomka są niczym wartości w ujęciu Baudrillarda: prześwitują wzajemnie przez siebie, lecz nie potrafią się już wykluczyć. Znajdujemy się – by wykorzystać metaforykę poety – na „złych ścieżkach”, na „głębokich wodach”, na których nastąpiła Baudrillardowska „inwolucja wartości”, ich metaforycznie pojęty „zez”, ich przemieszanie i zrównanie.

¹⁸⁹ Tamże, s. 8.

¹⁹⁰ Tamże, s. 9.

¹⁹¹ Tamże, s. 97.

Ale równocześnie postać Znikomka – tak jak innych Leśmianowskich stworów – jest jakąś figurą wartości, figurą tęsknoty do wartości. Tęsknota ta intensywnie, choć skrycie przeziiera poprzez jego osobliwy ludzko-nieludzki kształt, poprzez jego dwukolorowe ludzko-nieludzkie oczy. Albowiem Znikomek, który się pogubił wśród miłości-wartości, chciałby tak naprawdę kochać tylko jedną dziewczynę, chciałby, by ta jedna miłość oznaczała, że żadnej innej już nie kocha, nie może kochać. Leśmianowska metaforyka znakomicie zilustrowałaby pewną myśl Baudrillarda:

To, co ludzkie, prześwituje dzisiaj w sposób poruszający i tajemniczy jedynie poprzez tych, którzy są tego pozbawieni. Myślenie tego, co ludzkie, może brać początek jedynie w czymś innym niż ono samo. Nieludzkie jest jego jedynym świadectwem. (...) ludzkie ironicznie schowane za nieludzkim i na odwrót: nieludzkie ironicznie zerka poprzez ludzkie (...).¹⁹²

Tak właśnie dzieje się w wierszu Leśmiana: nieludzka w swojej groteskowej i niespójnej formie postać jego bohatera metaforycznie skrywa to, co być może jest najbardziej ludzkie – pragnienie wartości. W projekcie Baudrillarda metafora Znikomka mogłaby zatem okazać się wielorako przydatna. A francuski socjolog zapewne chętnie dopowiedziałby do swoich rozważań, że (dzisiaj) wszyscy jesteśmy Znikomkami.

3.

W wierszu *Znikomek* pojawia się pytanie o „świat rzeczywisty”, pytanie, co w istocie oznacza pojęcie „rzeczywistości”. Pojęcie to wyznacza płaszczyznę dalszych porównań poezji Leśmiana i myśli Baudrillarda. Przede wszystkim zastanawia uderzająco wspólny język, którym obaj autorzy próbują nazwać i opisać tzw. rzeczywistość. Baudrillard wielokrotnie wspomina o „jakiejś formie podstawowej niepewności” świata¹⁹³, o jego „ostatecznej dwuznaczności”¹⁹⁴, o rządzącej nim „zasadzie niepewności”¹⁹⁵. Warto przywołać w tym miejscu fragment jego rozważań, który podsumowuje przytoczone formuły:

Moja hipoteza jest taka, że świat jest taki, jaki jest, że można uznać go za rzeczywisty i zrozumiały w jego wewnętrznej funkcjonalności, ale kiedy ujmemy go globalnie, nie istnieje ani jego pojęciowy odpowiednik, ani zrozumiałość czy obiektywna wartość. Świata nie można wymienić na coś innego. Świat opiera się na niemożliwej wymianie. Ona jest źródłem jego fundamentalnej niepewności.¹⁹⁶

¹⁹² Tamże, s. 40.

¹⁹³ Tamże, s. 60.

¹⁹⁴ Tamże, s. 94.

¹⁹⁵ Tamże, s. 97.

¹⁹⁶ Tamże, s. 48.

I dopowiada: „Nie istnieją już prawdziwe prawa i stanęliśmy twarzą w twarz z ostateczną nieokreślonością”¹⁹⁷.

Tę „niepewność” i „nieokreśloność” świata Leśmian nazywa przy pomocy podobnych pojęć, które współtworzą poetykę negacji, poetykę zdań zaprzeczonych: „Trzeba nic nie mieć prawdziwie” (*Pogoda*), „Nie ma znaków! Od dawna już w nic się rozwiały!” (*Pierwsza schadzka*), „Świat się trwali, ale tak niepewnie!...” (*Po ciemku*), „Nic nie było! Nic nie ma! (...) / Tak nic nie mieć, naprawdę nic nie mieć na świecie” (*Ubóstwo*).

Na czym jednak polega ta – by powtórzyć za poetą – „niepochwytność świata” (*Chałupa*)? Trzeba zauważyć, że świat Leśmiana i świat Baudrillarda mają rysy wspólne, takie rysy, które czynią jego wzór tak bardzo nieokreślonym i tak trudno czytelnym. Przede wszystkim jest to rys, który Baudrillard nazywa „niezróznicowaną cyrkulacją” idei, wartości, przedmiotów¹⁹⁸. W wierszach Leśmiana ten rys wyraża się w swoistej dynamice świata, w jego nieustannej przemianie, w jego płynności, ulotności, znikliwości, skłonności do rozpraszania się. Zwłaszcza termin „znikliwość” jako ulubiony termin poety byłby jakimś odpowiednikiem kluczowych pojęć Baudrillarda: „inwolucji wartości” i „cyrkulacji rzeczywistości”.

Drugim rysem, który czyni wzór świata nieprzezroczystym, jest zamięszenie i niejednoznaczność relacji pomiędzy tzw. podmiotem i tzw. przedmiotem. W tym punkcie socjolog i poeta zdają się być niepokojąco zgodni. Baudrillard niejednokrotnie twierdzi, że „przedmiot zezuje ironicznie poprzez podmiot”¹⁹⁹. Czy nie taki właśnie sens mają niektóre metaforyczne obrazy Leśmiana? Znikomek – oprócz kłopotów z odróżnianiem wartości, z rozpoznawaniem ich przeciwieństwa – ma również kłopot z ustaleniem swoich granic, co w istocie znaczy: granic podmiotu i przedmiotu. Własny kształt nieuniknienie wymyka się jego posiadaczowi:

Znikomek spożył kęs nieba i mięsza złotą mątewką
Cień własny z cieniem brzóz kilku. A brzozy śnią się i szumią.

Metaforyczną przypowieścią o tego rodzaju kłopotach z istnieniem – o zerkanii przedmiotu poprzez podmiot i zacieraniu się ich odrębności – zdają się być obszerne fragmenty wiersza *Lalka*:

Jam – lalka. W mych kolczykach szkli się zaświat dżdżysty.
Suknia jawą atlasu ze snem się kojarzy.

¹⁹⁷ Tamże, s. 53.

¹⁹⁸ Tamże, s. 10.

¹⁹⁹ Tamże, s. 40.

Lubię fajans mych oczu i zapach kleisty
 Farby, rumieńcem śmierci młodzącej mat twarzy.
 (...)
 Dziewczyńce, co się moim bawi nieistnieniem,
 Wdzięczna jestem, gdy w dłonie mój niebytu porywa,
 I mówi za mnie wszystko, różowa natchnieniem,
 I udaje, że wierzy w to, że jestem żywa.
 (...)
 Mam stały wyraz twarzy, niby Człowiek Śmiechu.
 Znam tę powieść i inne... Ta sama dziewczynka
 Uczyla mnie czytania, jak się uczy grzechu,
 I jestem pełna wiedzy, jak do listów skrzynka.

Obaj autorzy docierają jednak w swoich rozważaniach o tzw. rzeczywistości znacznie dalej: próbują zająć zasadnicze stanowisko wobec pytania o jej istotę, o jej istnienie. I w tej mierze ujawnia się zastanawiająca bliskość ich konstatacji. Przypomnieć wypada najpierw konkluzje sformułowane przez Baudrillarda, konkluzje, które wyznacza pojęcie symulacji i symulakrum:

Powiedziałbym, jak Rimbaud, że nie żyjemy już w świecie. Wraz z powstaniem świata równoległego i wirtualnego, który zajął miejsce naszego świata, przestaliśmy żyć w świecie. Bycie w świecie stało się mało prawdopodobną ewentualnością. Proste stwierdzenie „istnieje” nie jest poważne. Bycie w świecie nie oznacza obecności w świecie, ani tożsamości z sobą samym. Jest grą współwiny, nieobecności, iluzji, dystansu wobec świata.²⁰⁰ Właśnie w chwili, gdy przestała współistnieć z wyobraźnią i pogrążyła się w wirtualności, rzeczywistość naprawdę umarła.²⁰¹
 Nie należy wierzyć, że rzeczywistość pozostaje rzeczywistością, kiedy wypędziło się z niej iluzję – a zatem rzeczywistość nie posiada obiektywnej rzeczywistości.²⁰²

Leśmian na różne sposoby także odmawia tzw. rzeczywistości istnienia realnego czy raczej określa warunki, w których to istnienie jest zagrożone – w których rzeczywistość to istnienie traci. Formułuje na ten temat kilka istotnych przemyśleń w swoich szkicach literacko-filozoficznych. W szkicu *Z rozmyślań o Bergsonie* historycznie relatywizuje pojęcie rzeczywistości: „Dany człowiek i dana prawda są rzeczywistością dla danej epoki. Dla epok następnych – są tylko wspomnieniem”²⁰³. W szkicu *Przemiany rzeczywistości* wypowiada przekonanie o tym, że rzeczywiste jest to, co nie wymaga wypowiedzenia, potwierdzenia w wypowiedzeniu, a to, co potwierdza się

²⁰⁰ Tamże, s. 45.

²⁰¹ Tamże, s. 69.

²⁰² Tamże, s. 149.

²⁰³ Bolesław Leśmian, *Szkice literackie*, s. 36.

wypowiedzeniem, rzeczywiste nie jest, już nie jest: „Rzeczywistym w danym okresie jest nie to, co można stwierdzić, lecz to, czego stwierdzać nie trzeba”²⁰⁴. Wreszcie w szkicu *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego* twierdzi, że rzeczywistość rozprasza – że czyni ją w istocie nierzeczywistością i prowadzi do jej zaniku – pośrednictwo wszelkiej abstrakcji między człowiekiem a światem (istnieniem):

Zbytnie nagromadzenie się w danej epoce abstrakcji pośredniczących pomiędzy nami a życiem, zbytnie rozpanoszenie się owych kapłanów-pośredników, zdobywających większe od samych bogów znaczenie, musi nareszcie doprowadzić ów cały gmach abstrakcyjny do rozchwiania się, do ruiny.²⁰⁵

Nie te wątki obecne w szkicach Leśmiana są jednak najbliższe myśli Baudrillarda. Aby taki wątek rozpoznać, należy najpierw przypomnieć stosowny fragment wypowiedzi francuskiego socjologa, fragment, który jest w istocie wielką pochwałą i wielką obroną różnicy. To właśnie w niej Baudrillard umieszcza tak zwaną rzeczywistość:

Nie dajmy się oszukać. Nie bierzmy rzeczywistości za rzeczywistość. Nie legitymizujemy jej, nie legalizujemy. Lub raczej nadajmy jej status legalny, a sami przejdźmy na stronę bezprawia. Nie zapominajmy, że rzeczywistość jest jedynie modelem symulacji, regulacji i reglamentacji radykalnego stawania się, radykalnej iluzji świata i pozorów, redukcji wszelkiej wewnętrznej odrębności, wydarzeń, osób i rzeczy do wspólnego mianownika rzeczywistości.²⁰⁶

Można powiedzieć, że bohaterowie wierszy Leśmiana – lub inaczej: Leśmianowski poeta – znajdują się radykalnie po stronie „bezprawia”. Albowiem rzeczywiste jest dla nich to, co się staje, a nie to, co (już) istnieje oraz to, co jest (jeszcze) różne, a nie to, co jest wspólne. Zwłaszcza tę drugą opozycję Leśmian rozwija w szkicu *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*. Tworzy w nim i następnie wielokrotnie używa pojęcia „wtórej rzeczywistości”. Pojęcie to jest w istocie synonimem nierzeczywistości, która stanowi zastygły i nieruchomy kształt tego, co rzeczywiste. Kształt taki odznacza się tym, że likwiduje wszelką odrębność, wszelką inność, wszelką różnicę. Poeta charakteryzuje go jako „Twórczość (...) życia zbiorowego, które zwalniając lub powstrzymując czas, tworzy wtórą rzeczywistość praw stałych

²⁰⁴ Bolesław Leśmian, *Utwory rozproszone. Listy*, zebrał i oprac. Jacek Trznadel, Warszawa 1962, s. 182.

²⁰⁵ Bolesław Leśmian, *Szkice literackie*, s. 64.

²⁰⁶ Jean Baudrillard, dz. cyt., s. 92.

i niezmiennych”²⁰⁷. Twórcą tak pojętej „wtórej rzeczywistości” jest negatywny bohater rozważanego szkicu – tak zwany „człowiek przeciętny”:

(...) tworzy on (...) swoje prawa, swoje obyczaje, cnoty, prawdy – słowem całą w t ó r ą rzeczywistość, którą najczęściej mamy na myśli, gdy mowa o rzeczywistości, o życiu realnym, o realizmie, o rzeczowości, o trzeźwym poglądzie na życie (...).²⁰⁸

W ten sposób poeta sytuuje się na gruncie tzw. rzeczywistości społecznej. Pojawiają się wobec niej dwa zasadnicze pytania: gdzie najwyraźniej przejawia się ta rzeczywistość oraz jakie jest jej podstawowe prawo? Odpowiedzi na tak postawione pytania próbuje udzielić i Leśmian, i Baudrillard. Co więcej, są to odpowiedzi zadziwiająco podobne, by nie rzec – tożsame.

4.

Dla obu autorów szczególnym zagęszczeniem „wtórej rzeczywistości” – by wykorzystał termin poety – jest przede wszystkim miasto. Dojmujące poczucie jego nierzeczywistości Leśmian zapisuje w wielu wierszach, chociaż są to tylko krótkie wzmianki, pojedyncze zdania:

Znikło miasto, gdzie wrzała bezzasadna praca
I gdzie się rozbudował śmiech, niebyt i żal.
(*Sen*)

(...) pierwszy zgiełk ulicy, wrzask życia uludy
(*Wczesnym rankiem*)

Te rozproszone uwagi scalają się w drugim spośród wierszy poświęconych w całości tzw. współczesności czy – ogólniej – rzeczywistości społecznej. Chodzi oczywiście o *Pejzaż współczesny* – wiersz, w którym poeta przywołuje katastroficznie zabarwiony obraz nowoczesnego miasta. Na ten syntetyczny obraz składają się typowo miejskie urządzenia i instytucje:

A właśnie w kabarecie wśród figlów pośpiechu
Muchą zdobna łysina trzęsie się od śmiechu,
A w sali naprzeciwko grzmi odczyt publiczny,
Jak ustalić w niebycie – byt ekonomiczny?
(...)
A w kawiarni Kolektyw ze złotym zegarkiem,
We fraku, posmutniałym od niezgody z karkiem,

²⁰⁷ Bolesław Leśmian, *Szkice literackie*, s. 54.

²⁰⁸ Tamże, s. 60.

Z burzujką, co się pudrem w pusty zaświat śnieży,
 Tańczy tango dlatego, że mu się należy.
 (...)
 I te sklepy, co w światel mizdrzą się potopie!
 I te drzewa, co wiedzą, że tkwią w Europie!
 I księżyc, co na dachach dołsnął się do czczości!
 I niebo – nad dachami! Niebo bez przyszłości.

Ten miejski świat powierzchni i pozorów Leśmian określa w wierszu jako „społeczną zgryzotę”. Obecna w nim enumeracja miejskich urządzeń i instytucji (kabaret, kawiarnia, sklepy) wyzwala ostatecznie wrażenie jakiegoś przesytu, nadmiaru, „czczości”. Dla opisu tego świata przydatna mogłaby być formuła zaczerpnięta z wiersza *Znikomek*: „nadmiar istnienia”. To właśnie miasto jest taką przestrzenią „nadmiaru istnienia”, nadmiaru rzeczy, idei, słów. Wszystkiego jest w nim coraz więcej – i dlatego stanowi rzeczywistość najbardziej implozywną. Jak powiedział inny poeta (Jarosław Iwaszkiewicz w wierszu *Sierpień nad rzeką*), „Świat każdy niszczy sam siebie”²⁰⁹ – słowa te mają zastosowanie przede wszystkim do opisu rzeczywistości miejskiej, tak bardzo skłonnej do samozniszczenia, tak bardzo podatnej na implozję.

Takie właśnie są rozpoznania Baudrillarda, który analizując fenomen nowoczesnego miasta chętnie używa określeń „implozja” i „znikanie”. W konkluzji rozważań o mieście francuski socjolog twierdzi, że „wielkie metropolie (...) stały się w tym znaczeniu ośrodkami implozji”²¹⁰. Ta „implozja” (czy raczej implozywność) jest zresztą dla Baudrillarda dwuznaczna. Z jednej strony uważa, że „Fascynujemy się wszelkimi postaciami zniknięcia, naszego własnego zaniku”²¹¹. Z drugiej strony nadaje jej rys katastroficzny – zwłaszcza temu, co określa jako „implozję sfery społecznej w masie”²¹²:

Stąd pojęcie masy, milczącej większości. Masy nie są już pojęciem socjologicznym. To rodzaj instancji, milczącej mocy czy antymocy, nieokreślonej antymaterii sfery społecznej.²¹³

I dla poety, i dla socjologa pojęcia „człowieka przeciętnego” oraz „masy” podlegają zatem szczególnej naturalizacji – są rozumiane jako skupiony i zagęszczony w mieście ciężar, którym rządzi prawo implozji, którego nadmiar ulega samozniszczeniu.

²⁰⁹ Jarosław Iwaszkiewicz, *Wiersze*, t. II, Warszawa 1977, s. 324.

²¹⁰ Jean Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. Sławomir Królak, Warszawa 2005, s. 93.

²¹¹ Tamże, s. 190.

²¹² Tamże, s. 191.

²¹³ Jean Baudrillard, *Przed końcem*, s. 56.

Ten bezwładny i pozbawiony realności ciężar musi jednak – przynajmniej do czasu – coś podtrzymywać, coś ożywiać, a przynajmniej nadawać mu pozory życia, istnienia, rzeczywistości. Takim mechanizmem – wprawiającym go w ruch – jest i dla Baudrillarda, i dla Leśmiana pieniądź, cyfra, liczba. Wspomniana dynamika tzw. rzeczywistości społecznej polega bowiem na nieprzerwanym obrocie pieniądza. To pieniądź stanowi mechanizm lokujący nie tylko rzeczy, ale również idee i wartości w obiegu rynkowym. Baudrillard opisuje to zjawisko przy pomocy ulubionej metaforyki akwatywnej: „(...) żyjemy poza obszarem wartości, unoszeni giełdowym falowaniem i dryfowaniem kapitałów (...) tracimy nawet wartość-znak na rzecz cyfrowej, niezróżnicowanej cyrkulacji”²¹⁴.

Z kolei dla Leśmiana pieniądź jako cyfra jest jednym z zasadniczych elementów (przejawów) „życia zbiorowego, w którym liczba, pozyskując treść r z e c z y w i s t ą i stając się konkretem”²¹⁵, kształtuje w istocie swoistą nierzeczywistość. Jest bowiem środkiem zamiany żywej treści istnienia na martwe prawa statystyki. Tak przynajmniej twierdzi poeta w szkicu *Ludzie Odrodzenia*: „Dzisiaj (...) życiem społecznym włada ułuda statystyczna, zmora, która (...) wciela się w rzeczywistość (...)”²¹⁶. Na czym polega ta „ułuda” i „zmora”? Leśmian poświęca temu pytaniu niemało uwagi, traktując pieniądź jako pośrednika pomiędzy człowiekiem i rzeczywistością – takiego jednak pośrednika, który bezpowrotnie niszczy bezpośrednią więź ze światem, bezpośredni związek z istnieniem:

Pominiemy tu najwidzialniej i najpowszechniej grasujący rodzaj pośrednictwa – mianowicie: pośrednictwo handlowe, którego wartość społeczna polega na komplikowaniu i gmatwaniu węzadeł życia zbiorowego, na wytwarzaniu w stosunkach międzyludzkich – luki lub raczej próżni ułudnie ruchliwej, która powiększa odległość pomiędzy pewną liczbą jednostek a kołującym się wokół nich życiem (...).²¹⁷

Najruchliwszym jednak i najsamorzutniejszym pośrednikiem jest – p i e n i ą d z. (...) Nieuniknione pośrednictwo pieniędzy tworzy pomiędzy nami a życiem otchłań nieprzeskoczoną, próżnię bezdenną, której nie można zappełnić (...) i (...) ożywić (...).²¹⁸

W tym miejscu ponownie spotyka się socjolog operujący językiem pomysłowych i wyszukanych metafor oraz poeta występujący w najtrzeźwiej pojętej roli socjologa i ekonomisty.

²¹⁴ Tamże, s. 10.

²¹⁵ Bolesław Leśmian, *Szkice literackie*, s. 50.

²¹⁶ Tamże, s. 409.

²¹⁷ Tamże, s. 58-59.

²¹⁸ Tamże, s. 63.

5.

W wierszu *Ogród zaklęty* napomyka Leśmian o „powieści mojej zwiewnej”. „Powieść” ta okazuje się jednak wcale nie taka bardzo „zwiewna”. Użyteczna może być analogia z dziełem Marcela Prousta: tak jak Proust w swoim cyklu powieściowym, tak Leśmian w swojej twórczości (poetyckiej oraz eseistycznej) sformułował głębszą i przenikliwszą diagnozę rzeczywistości społecznej (cokolwiek by to pojęcie znaczyło) niż uczyniła to w jego epoce tak zwana literatura zaangażowana. Tym bardziej – diagnozę wyraźniej i śmieiej wychyloną w społeczną przyszłość. Poeta próbował bowiem szukać rzeczywistości – szukać istoty rzeczywistości – pod jej powierzchnią i pozorami. W tym sensie pamiętna teza Czesława Miłosza sformułowana w *Traktacie poetyckim* („Co do Leśmiana, ten wyciągnął wnioski: / Jeżeli ma być sen, to sen aż do dna”²¹⁹) wymaga zasadniczej rewizji: albo należy uznać ją za tezę błędną (wbrew niej nie tylko sfera metaforycznie pojętego „snu”, ale również tzw. rzeczywistość – i to ta najbardziej współczesna – zajmowała poetę), albo trzeba rozumieć ją niedosłownie („do dna”, ale rzeczywistości – do jej głęboko ukrytej prawdy, do jej niepoznawalnej i niewypowiadalnej inaczej jak poprzez „sen”, czyli poezję – głębi).

Tak oto spotykają się dwie narracje, narracje odległe w czasie i formie, ale bliskie w istocie i przesłaniu: z początku i końca wieku. Narracje te przeglądają się w sobie, uzupełniają się wzajemnie, wchodzą ze sobą w tajemne i zaskakujące związki. Przyglądają się sobie z biegunów stulecia. Różni je oczywiście rodzaj i zakres doświadczeń społecznych obu autorów, łączy natomiast – poza wszystkimi wątkami myślowymi i problemowymi, które próbowałem odnaleźć – niewątpliwie wspólny kierunek konkluzji: ich zasadniczy agnostycyzm i katastrofizm. Wzajemny układ tych narracji stanowi zresztą instruktywny przyczynek do zrozumienia tzw. nowoczesności, do rozpoznania dziejów jej duchowości. W perspektywie ich porównania Leśmian okazuje się poetą nad wyraz prekursorskim i nowoczesnym, Baudrillard zaś – myślicielem, którego diagnozy i prognozy przestają być tak histerycznie skrajne, za jakie zazwyczaj uchodzą.

Dokonana w taki sposób próba porównawczej lektury poetyckiej oraz eseistycznej twórczości Leśmiana jest zaledwie wstępem do jej czytania w perspektywie problematyki społecznej i kulturowej. Uwzględniłem bowiem tylko wybrane (choć niewątpliwie fundamentalne) wątki wspólne obu dzieł. Dzieł, które łączy zastanawiająca symetria. Leśmian – dotknięty poczuciem rozproszenia i zaniku „twardej” rzeczywistości XIX wieku (zgadzam się na

²¹⁹ Czesław Miłosz, *Poezje*, Warszawa 1988, s. 208.

mitologizujące rozumienie tej formuły) – wypowiedział intuicje mające za przedmiot wiek XX, antycypujące i diagnozujące ten wiek. Okazał się przenikliwym wizjonerem, wizjonerem nie tylko jednak zaświatów, ale również społeczeństwa, kultury, cywilizacji, ich aktualnej sytuacji i przyszłego przeznaczenia. Symetrycznie można powiedzieć o dziele francuskiego socjologa: Baudrillard – dotknięty poczuciem rozproszenia i zaniku mimo wszystko jeszcze „twardej” rzeczywistości XX wieku – wychylił się może historycznie, ale śmiało w XXI wiek. W tym sensie narracja zamienia się w narrację, narracja nigdy się nie kończy. Dlatego narracje sprzed końca – i ta z początku, i ta ze schyłku minionego stulecia – mogą zostać wspólnie odczytane jako narracje w istocie inicjalne. Po upiorach – symulacje, po Znikomkach – symulakry.

Symptom implozji.

Jean Baudrillard i literatura (polska) ostatnich dekad

Chcę od razu wyraźnie podkreślić, że tych kilka uwag, w których sformułowaniu pomoże mi Jean Baudrillard, nie jest w żadnej mierze próbą oceny literatury polskiej dwóch ostatnich dekad. Ocenę taką pozostawiam okolicznościowym dyskusjom, które przetoczyły się (i nadal przetaczają) przez czasopisma literackie, różnego rodzaju rankingom, listom i plebiscytem, które znalazły miejsce w tych czasopismach. I oczywiście przyszłym syntezom literatury „po PRL-u”. Zawdzięczam tym dyskusjom sumaryczne przypomnienie niektórych książek wydanych po roku 1989, które w nadmiarze tytułów zagubiły się gdzieś na peryferiach pamięci. Zamiar mój jest jednak inny. Chciałbym uczynić przedmiotem rozważań najogólniej pojętą sytuację literatury ostatnich dwudziestu lat, sytuację, którą spróbuję naszkicować z czterech wzajemnie przenikających się perspektyw: od strony czytelników, pisarzy, rynku literackiego i wreszcie szeroko rozumianych kontekstów kulturowych. W każdym przypadku będą to oczywiście tylko myśli do rozwinięcia.

1.

Pilny czytelnik literatury polskiej – mniej ważne: profesjonalny czy nieprofesjonalny – znalazł się po roku 1989 w szczególnie trudnej sytuacji. Sytuacja ta polegała na niełatwym do ogarnięcia nadmiarze, dotkliwie odczuwalnym zwłaszcza w pierwszej połowie lat 90. Nadmiar zmuszał bowiem do dokonywania nieustannych wyborów pomiędzy różnymi – nakładającymi się na siebie i tworzącymi skomplikowane wzory na mapie literatury – nurtami. Pierwszym z nich były remanenty literatury krajowej, wydawanej przed rokiem 1989 w drugim obiegu lub w postaci ocenzurowanej w obiegu oficjalnym. Kto nie przeczytał *Kompleksu polskiego* w wydaniu podziemnym, musiał ten brak nadrobić. Kto przeczytał ocenzurowane wydanie *Miazgi*, miał możliwość przeczytać ją ponownie w pełnym wydaniu. Drugim nurtem były toczące się równolegle remanenty wydawnicze literatury emigracyjnej. I znowu: kto nie miał dostępu do emigracyjnej edycji *Dziennika* Jana Lechonia czy *Mojego wieku* Aleksandra Wata, mógł pospieszyć uzupełnić te zaległości. Na te dwa nurty nałożyła się oczywiście gwałtownie wzbierająca – w euforycznej aurze – fala bieżącej produkcji literackiej: twórczość tak ekspansywnego w latach 90. pokolenia „bruLionu”, a pod koniec dekady pisarstwo tzw. roczników 70. i niebawem także 80. Zmaganiom z tą wielonurtowością towarzyszyła konieczność

lekturowego panowania nad wyjątkowo rozległymi przestrzeniami literatury hurtowo określanej jako tzw. literatura współczesna. Po roku 2000 jej czytelnik brał równocześnie do ręki ostatnie tomy poezji Czesława Miłosza oraz debiutanckie zbiory wierszy poetów urodzonych w dekadzie lat 70. i 80. – autorów zatem, których daty urodzenia i debiutu dzielił niespotykany dotąd w literaturze polskiej dystans chronologiczno-pokoleniowy 70 lat.

Suma tych wszystkich zjawisk – będących z jednej strony wynikiem perturbacji politycznych, z drugiej wyjątkowego współistnienia odległych wobec siebie generacji literackich – stanowiła rzeczywiście poważne wyzwanie lekturowe, wymuszając różne strategie i zachowania czytelnicze, nie zawsze – z konieczności – godziwe. Te strategie i zachowania rozpoznali – oczywiście w ogólniejszym kontekście przemian kulturowych – poeci, dostrzegając w nich wymuszoną gorączkowość, pospieszność, chaotyczność. Tadeusz Różewicz konstatuje w wierszach pochodzących z dwóch ostatnich dekad:

książki otwieramy
w przypadkowych miejscach²²⁰
(*więc jednak żyje się pisząc wiersze za długo?*)

poezji nie można pisać szybciej
można ją czytać szybciej
ale po co²²¹
(*zawsze fragment*)

odkładamy książkę
na bok
„jaką książkę?”
(...)
wszystko jedno
może być nominowana²²²
(*dodatkowe korzyści z książek*)

Wtóruje mu Wisława Szymborska w wierszu zatytułowanym *Nieczytanie*:

Żyjemy dłużej,
ale mniej dokładnie
i krótszymi zdaniem.²²³

²²⁰ Tadeusz Różewicz, *Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944–1994*, Warszawa 1995, s. 605.

²²¹ Tadeusz Różewicz, *zawsze fragment. recycling*, Wrocław 1998, s. 22.

²²² Tadeusz Różewicz, *szara strefa*, Wrocław 2002, s. 57-58.

²²³ Wisława Szymborska, *Tutaj*, Kraków 2009, s. 28.

Są to prawdziwe rozpoznania (pomijam oczywiście ich walor ogólniejszy – diagnozę sytuacji współczesnej kultury). W latach 90. tak właśnie czytano: albo z dręczącym poczuciem przypadkowości dokonywanych wyborów, albo nazbyt pospiesznie i nie dość uważnie. Nikt nie mógł w równie rzetelny sposób płynąć wszystkimi nurtami lekturowymi, czego sprawcą był nadmiar spowodowany przez okoliczności pozaliterackie. Nadmiar, który okazał się szczególnie zgubny w połączeniu z działaniem opisanego przez Baudrillarda mechanizmu sztuki współczesnej. Ten mechanizm polega na „zmuszaniu nas wszystkich, byśmy nadawali temu wszystkiemu jakieś znaczenie i darzyli zaufaniem, pod pretekstem, że jest niemożliwością, aby to było w aż takim stopniu *niczym*, że coś musi się przecież za tym kryć”²²⁴.

Takie „znaczenie” hojnie nadawano i takim „zaufaniem” chętnie obdarzano w latach 90. tak zwaną literaturę młodą i najmłodszą, co w zrozumiwały sposób uzasadniały okoliczności przełomu. Nie chcę przez to powiedzieć, że z perspektywy dwóch dekad cała ta literatura nie kryła żadnego „znaczenia”, nadużyła „zaufania” i ostatecznie okazała się „niczym”. Takie wartościowanie – jak zaznaczyłem – pozostawiam poza tymi uwagami. Rozległe jej obszary zapadły się już jednak lub właśnie zapadają się w niepamięć. Nadmiar był zatem przynajmniej w jakiejś części pusty. Ale był i działał. Działał chociażby tak, że powodował przyspieszone marginalizowanie w świadomości czytelników wielu zjawisk literackich, których nie wspierała żadna szczególna legenda, nie wspomagała żadna dodatkowa aura: nie wyłaniały się heroicznie z drugiego obiegu, nie przybywały triumfalnie z emigracji, nie towarzyszyły im autopromocyjne gesty pokolenia „bruLionu”. Przykład takiego niepostrzeżonego zniknięcia? Choćby proza Stanisława Dygata. Wybrałem ten przykład, bo wyraźnie pokazuje, że niejednokrotnie nie chodziło wcale o politykę – o polityczne rozrachunki z PRL-em. W literackim nadmiarze jakby nie wystarczało miejsca. Mam jednak wrażenie, że z takiego niezauważonego zniknięcia już się nie powraca – autor *Jeziora Bodeńskiego* nie może dziś liczyć nawet na „ciężkie norwidy”, lecz co najwyżej na lekką niepamięć. I – paradoksalnie – szybciej niż jego powieści i opowiadania powróci w jakimś politycznym kontekście dyskusji lustracyjnych pisarstwo Stanisława Ryszarda Dobrowolskiego. Tak zdaje się najkrócej przedstawiać nadmiar literatury ostatnich dwudziestu lat opisany z perspektywy czytelnika. I pierwsza przyczyna efektu jej implozji.

²²⁴ Jean Baudrillard, *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o „Spisku sztuki”*, przedmowa Sylwère Lotringer, przeł. Sławomir Królak, Warszawa 2006, s. 82.

2.

W nadmiarze tej literatury swój udział – oczywiście zupełnie niewymierny, najwyżej uchwytny intuicyjnie – mieli również pisarze. I może jeszcze bardziej ci, którzy pisarzami się nazwali lub których pospiesznie i nieodpowiedzialnie tak nazwano. Widzę okładki różnych pism kolorowych, a na nich obiecujące zapowiedzi: „teraz będzie pisarzem / pisarką”. Po czym w najlepszym razie – by użyć formuły Różewicza – „byle jaki felietonista / [przemienia się] w byle jakiego moralistę”²²⁵ (*Przyszli żeby zobaczyć poetę*). Oczekiwanie na spełnienie tego rodzaju zapowiedzi okazuje się zwykle daremne – fakt wydania takich lub innych książek zwanych literackimi nie oznacza bowiem spełnienia. Tymczasem tak użyte słowo „pisarz / pisarka” wchodzi – nie bez głębokich skutków mentalnych – w społeczny obieg. Od dzisiaj zatem wszyscy jesteśmy pisarzami, a jeśli jeszcze nie jesteśmy, to wkrótce będziemy: i ja, i ty, i on, i ona. Każdy jest pisarzem.

Szczególnie uwrażliwiony na zjawisko inflacji autorów/autorek był w ostatnich dekadach Różewicz. W wierszu *Poezja ma zdrowe rumieńce* daje wyraz zdziwieniu „urodzajem na poetów”²²⁶. W utworze *prognoza do roku 2000* przewiduje:

już teraz każdy pisze
co mu ślina na język
przyniesie (a nawet więcej)
(...)
wszyscy mamy równe szanse
pisać i mówić
od rzeczy do rzeczy
i jeszcze dalej
poza rok 2000²²⁷

Niejednokrotnie portretuje „pisarzy”, a zwłaszcza „pisarki”. O pracowitych i błyskotliwych narodzinach jednej z nich opowiada wiersz *budowanie wieży Babel*:

przeczytała powieść „malowany ptasiek”
(...)
napiała się kaffki z mlekiem
wezwała na pomoc potera

²²⁵ Tadeusz Różewicz, *Niepokój*, s. 553.

²²⁶ Tamże, s. 502.

²²⁷ Tadeusz Różewicz, *zawsze fragment. recycling*, s. 56-57.

dosiadła pegaza
i tak uskrzydłona
zasiadła (na pupie)
do pisania powieści auto
biograficznej
„budowa wieży bubel”
patronował jej kundera
i myśli Harego potera²²⁸

Takich „pisarzy” (i „pisarki”) portretują tym bardziej satyryczne wiersze ze zbioru *Kup kota w worku (work in progress)*:

wydałem piąty tomik
wierszy
czulość otyłość miłość
(...)
potwierdził to Jarek
który jest poetą wibratorem
ale pieprzy poezję²²⁹
(*wyszła i przeszła*)

pewna zabiegana pani
(...)
zdążyła jeszcze
do salonu poezji
z nowym tomikiem
wierszy
ale zaniedbała męża
który się rozpił
i napisał powieść
Nominowaną
do nike, e!²³⁰
(*zabiegana i nominowany*)

Spośród formuł, jakimi Czesław Miłosz nazwał literaturę w wierszu *Wyznanie*: „turniej garbusów” i „zgromadzenie pysznych”²³¹, zdecydowanie trafniej określa „pisarzy” i „pisarki” z wierszy Różewicza ta ostatnia formuła. A ich produkcję słowną zdaje się opisywać fragment pochodzącego sprzed pół wieku, ale – jak widać – uniwersalnego poematu Miłosza *Toast*:

²²⁸ Tadeusz Różewicz, *szara strefa*, s. 84.

²²⁹ Tadeusz Różewicz, *Kup kota w worku (work in progress)*, Wrocław 2008, s. 6.

²³⁰ Tamże, s. 72.

²³¹ Czesław Miłosz, *Wiersze*, t. 3, Kraków 1993, s. 254.

Poezja polska dzisiaj bardzo jest słabiotka.
 (...)
 Czytając różne pisma stale się rumienię
 Bo biedne jest naprawdę młode pokolenie
 Wyzwolone z honoru uczciwej roboty.
 Takimi poetami lepiej grodzić płoty²³²

Nie należy oczywiście oczekiwać zbyt wiele. Nie każdemu piszącemu może przecież być dany „honor uczciwej roboty”: powieść wydana raz na dekadę (jak w przypadku autora *Widnokregu*) czy tom wierszy publikowany co kilka lat (jak w przypadku autorki *Chwili*). Tymczasem jednak implozja jako wynik nadmiaru – jak twierdzi Baudrillard – „staje się nieunikniona”²³³. Różewicz nazywa ten nadmiar „wiosną poezji tarłem metafor”²³⁴ (*Poezja ma zdrowe rumieńce*), konstruuje takie obrazy:

umarli poeci
 odchodzą szybciej
 żywi
 wyrzucają ze siebie
 w pośpiechu
 nowe książki
 jakby chcieli zapchać papierem
 dziurę²³⁵

(*Od jakiegoś czasu*)

pięć koszy
 wypełnionych słowem
 słowo się stało papierem²³⁶
 (*Poezja ma zdrowe rumieńce*)

na obrzeżach [poezji] panuje
 gorączkowe ożywienie
 zgiełk i zamieszanie
 kipi życie

tylko wewnątrz poezji
 jest nieruchome puste²³⁷

(*na obrzeżach poezji*)

²³² Czesław Miłosz, *Wiersze*, t. 1, Kraków 1993, s. 310.

²³³ Jean Baudrillard, *W cieniu milczącej większości albo kres sfery społecznej*, przeł. Sławomir Królak, Warszawa 2006, s. 80.

²³⁴ Tadeusz Różewicz, *Niepokój*, s. 502.

²³⁵ Tamże, s. 403.

²³⁶ Tamże, s. 502.

²³⁷ Tadeusz Różewicz, *zawsze fragment. recycling*, s. 126.

Ale dostęp do tego „wnętrza” mają nieliczni: według Różewicza tylko ci, którzy pamiętają, że dzisiaj „gramatyka poezji / to gramatyka milczenia i braku”²³⁸ (*Credo*). Inni – w latach 90. było to może szczególnie widoczne – krążą ze swoimi słowami wokół „wnętrza” poezji, są wobec niej tylko uzurpatorami. Ale to właśnie ich słowna wytwórczość powoduje jej zapadanie się w nadmiar (nad)użytych słów, w nadmiar wydanych książek zwanych tomami wierszy. Ci sprawcy – jak pisze Różewicz – „urodzaju na słowa”²³⁹ (*Poezja ma zdrowe rumieńce*) powracają anonimowo w jego wierszach, powracają w aurze zbiorowej winy i odpowiedzialności:

hałas harmider
jaki wszczęli poeci
będzie przyczyną ich zguby²⁴⁰
(*Do Piotra*)

można powiedzieć że poeci
ukamienowali poezję
słowami²⁴¹
(*lawina*)

Zresztą w wierszu *wyprzedaj w firmie TADZIO* Różewicz – niejako solidarnie, wspaniałomyślnie i autoironicznie – nie wyklucza siebie z ich grona:

mam dużo wierszy w szufladzie
mam różne wiersze na składzie²⁴²

Ironicznie zemściły się dosłownie zrozumiane słowa Edwarda Stachury: „wszystko jest poezja”: być może „wszystko”, co nie znaczy, że trzeba temu „wszystkiemu” koniecznie nadawać kształt werbalny. Nadprodukcja dotyka jednak – jakimś tajemnym prawem upodobnienia do sfery ekonomii – również literaturę. „Tkwimy bez reszty w kulturze nadmiernej produkcji materialnej”²⁴³ – zauważa rzecz skądinąd oczywistą Baudrillard. Nie tylko materialnej. Także duchowej, jeśli do sfery ducha można zaliczyć rozległe obszary wytwórczości literackiej ostatnich dekad. Jest to raczej produkcja książek jako przedmiotów materialnych, krążących w sferze społecznej i coraz gęściej zapełniających rynek.

²³⁸ Tadeusz Różewicz, *Kup kota w worku (work in progress)*, s. 90.

²³⁹ Tadeusz Różewicz, *Niepokój*, s. 502.

²⁴⁰ Tadeusz Różewicz, *Plaskorzeźba*, Wrocław 1991, s. 79.

²⁴¹ Tadeusz Różewicz, *Wyjście*, Wrocław 2004, s. 11.

²⁴² Tadeusz Różewicz, *Kup kota w worku (work in progress)*, s. 96.

²⁴³ Jean Baudrillard, *Przed końcem*, rozmawia Philippe Petit, przeł. Renata Lis, Warszawa 2001, s. 39.

3.

Rynek i ekonomia, które po roku 1989 zastąpiły mecenat państwowy, stworzyły inne realia dla funkcjonowania literatury. Choć nakłady książek spadły w stosunku do nakładów PRL-owskich kilkakrotnie, uzasadnione było (i jest) wrażenie, że byt książki literackiej – z różnych powodów – się zwielokrotnił. Mówiąc najkrócej, zdecydowały o tym paradoksy takie zjawiska jak uruchomienie mechanizmów promocji i kampanii reklamowych, wyrowadzenie sprzedaży książek poza księgarnie (choćby do hipermarketów), przejęcie funkcji krytycznej przez dodatki kulturalne do wysokonakładowych gazet codziennych (które zastąpiły w tej mierze tradycyjne tygodniki literackie, niezależnie, czy była to tradycja jeszcze międzywojenna, czy już PRL-owska) czy wreszcie obieg internetowy. Pomimo – powtórzę – radykalnie mniejszych nakładów w realiach rynkowo-ekonomicznych literatury było (i jest) niejako coraz więcej. Sprzyjają temu również różnego typu inicjatywy: nagrody, festiwale, plebiscyty, dni literatury. Ten proces jej zwielokrotnienia nie jest oczywiście zjawiskiem specyficznym polskim. Różewicz dostrzega go przenikliwie w wierszach, które są zapisem jego udziału w różnego rodzaju imprezach i wydarzeniach literackich. W utworze *tajemnica wiersza* przekonuje, że przy wielkich liczbach produkcji wydawniczej dodanie lub odjęcie jednego zera przestaje mieć jakiegokolwiek znaczenie, zwłaszcza w sytuacji, gdy o wyróżnieniu książki z tego wielozerowego tła i jej dalszym istnieniu decydują zupełnie inne – pozamerytoryczne, pozaartystyczne – powody:

w październiku roku 2000
byłem na Targach Książki we Frankfurcie
(Frankfurt am Main)
ośmiuset wydawców
a może osiem tysięcy wydawców
wystawiło sto tysięcy nowych tytułów
milion książek
(...)
pięciuset poetów (płci obojga)
czytało swoje wiersze²⁴⁴

Źródłem tego typu doświadczeń są dla poety nie tylko wielkie imprezy międzynarodowe, ale również lokalne „targi książki”, jak choćby te w Krakowie:

nad nami rosną
supermarkety z koszami (!)

²⁴⁴ Tadeusz Różewicz, *nożyk profesora*, Wrocław 2001, s. 38.

pełnymi książek
 kosze z
 bestsellerami podpaskami
 aniołów i wrózek
 promocja obwarzanków²⁴⁵
 (*wstydzę się*)

Zamienioną w humor obsesją pisarza stają się także „dni poezji”, groteskowo zwielowrotniające istnienie literatury, a równocześnie zrównujące je – jak w wierszu o „koszach” pełnych różnych towarów – z istnieniem jakichkolwiek innych przedmiotów:

powstało wiele różności
 (...)
 dzień poezji (sic!)
 dzień reumatyka (sic!)
 dzień chorego – to dziś!²⁴⁶
 (*Regression in die Ursuppe*)

„dziś jest Światowy dzień poezji, Poeto!
 ustanowiło unesco”
 nawet ionesco nie wymyśliłby
 czegoś takiego! coś takiego (coś takiego)!²⁴⁷
 (21 marca 2001 roku – Światowy dzień poezji)

ogłosili w Nowym Jorku
 dzień King-Konga
 dzień poezji dzień molestowania²⁴⁸
 (*Credo*)

W taki sposób rynek podstawił literaturze zwielowrotniające jej istnienie zwierciadło, a właściwie nieskończoną ilość zwierciadeł. Kolejne odbicia zdają się stopniowo prowadzić ją w zapadnięcie się w siebie, w pustkę, w nicość. W tym sensie literatura (czy szerzej: sztuka) przestaje być wyjątkiem wśród rzeczy materialnych, które zapadają się z powodu nadmiaru pod własnym ciężarem. Dlatego ogólna diagnoza Baudrillarda zdaje się opisywać także jej obecną sytuację: „Wszędzie wszystkiego jest zbyt wiele, system rozkłada się z powodu nadmiaru”²⁴⁹. Sztuka (literatura) podlega według francuskiego

²⁴⁵ Tadeusz Różewicz, *Wyjście*, s. 113.

²⁴⁶ Tadeusz Różewicz, *szara strefa*, s. 15.

²⁴⁷ Tamże, s. 60.

²⁴⁸ Tadeusz Różewicz, *Kup kota w worku (work in progress)*, s. 85.

²⁴⁹ Jean Baudrillard, *Pakt jasności. O inteligencji Zła*, przeł. Sławomir Królak, Warszawa 2005, s. 161.

socjologa temu samemu rynkowemu prawu nadprodukcji i zwielokrotnienia: ulega „dyktaturze obfitości, nadmiaru, masy krytycznej”²⁵⁰ i osiąga „pewnego rodzaju gęstość krytyczną”²⁵¹. Znika sama w sobie.

4.

W procesie zwielokrotniania bytu literatury swój udział mają również konteksty kulturowe, które stanowiły tło jej istnienia po roku 1989. Jeszcze pół wieku temu tak definiował – w starych marksistowskich kategoriach – specyficzną istotę literatury polskiej Czesław Miłosz:

Literatura polska jest projektem na daleką metę.
(...)
Zamiast być nadbudową, okazuje się fundamentem.²⁵²
(*Literatura polska*)

Ostatnie dwie dekady radykalnie zaprzeczyły obu przekonaniom poety. Literatura polska przestała być „projektem na daleką metę” z tego powodu, że straciła jej poczucie, że „mety” towarzyszące dotychczas jej historii i regulujące jej rozwój przestały istnieć. Zresztą dotknęło tę literaturę zjawisko ogólniejsze, które tak zdiagnozował Baudrillard: „Historia (...) nie potrafi już wyprzedzić siebie samej... zapada się w terażniejszości”²⁵³. Dlatego znacznie trafniej określa jej (literatury) obecną sytuację formuła pochodząca z późniejszego wiersza Miłosza *Wyznanie*: „festyn krótkich nadziei”²⁵⁴.

Równocześnie literatura przestała być „fundamentem” kultury polskiej chociażby wraz z rozpadem romantycznego – to znaczy: literaturocentrycznego – paradygmatu tej kultury i ogólniejszymi przemianami w kulturze europejskiej/światowej. Powszechne dziś przekonanie, że literatura jest po prostu jedną z wielu praktyk kulturowych, odebrało jej wyróżnione dotychczas (może szczególnie w Polsce) miejsce. Taka zmiana oznacza jednak zasadnicze rozproszenie literatury wśród wszystkich innych praktyk. Jednocześnie niektóre koncepcje współczesnej humanistyki – przykładowo koncepcja Haydena White’a – czynią literaturę dyskursy dotychczas od niej separowane. Te wszystkie – tylko prowizorycznie zasygnalizowane – procesy prowadzą do swoistego zaniku literatury: jej zapadnięcia się, zniknięcia wśród innych praktyk, form i dyskursów kultury, wiedzy, humanistyki. Tym razem literatura

²⁵⁰ Tamże, s. 164.

²⁵¹ Tamże, s. 165.

²⁵² Czesław Miłosz, *Wiersze*, t. 3, s. 105.

²⁵³ Jean Baudrillard, *Przed końcem*, s. 15.

²⁵⁴ Czesław Miłosz, *Wiersze*, t. 3, s. 254.

ulega implozji nie dlatego, że jest jej za dużo, lecz dlatego, że niczym się już nie wyróżnia. Rozpoznanie Baudrillarda: „(...) znaleźliśmy się na drodze prowadzącej ku całkowitemu zanikowi sztuki jako swoistej praktyki”²⁵⁵ można w tym sensie sparafrazować i odnieść do literatury: być może znaleźliśmy się na drodze prowadzącej do całkowitego zaniku literatury jako swoistej praktyki. Kiedy bowiem wszystko zaczyna być literaturą – i historiografia, i zwierzenia „pisarek” z wierszy Różewicza w internecie – nic już nią nie jest.

5.

Proces zapominania literatury, jej popadania w niepamięć jest oczywiście procesem nieuniknionym i uniwersalnym. Dali mu wyraz poeci, najbardziej może uwrażliwieni na ulotność i znikliwość literackiego słowa pisanego. Doświadczenie tego rozpadu zapisali albo dosłownie, albo przy pomocy różnego rodzaju obrazowych metafor.

Jarosław Iwazkiewicz:

jak prędko wietrzeją ich wiersze
moje zwietrzały zanim je napisałem²⁵⁶
(*Iksa – znałem...*)

Czesław Miłosz:

I w pelerynach kroczyli poeci.
Nazwisk ich dzisiaj już się nie pamięta.²⁵⁷
(*Traktat poetycki*)

Tadeusz Różewicz:

(...) nowe wiersze
ogłaszane w tygodnikach
ulegają rozkładowi
w ciągu dwóch trzech godzin²⁵⁸
(*Od jakiegoś czasu*)

w kącie na gazecie
leżą rozgotowane wiersze
lingwistyczne

²⁵⁵ Jean Baudrillard, *Spisek sztuki*, s. 68.

²⁵⁶ Jarosław Iwazkiewicz, *Wiersze*, t. II, Warszawa 1977, s. 296.

²⁵⁷ Czesław Miłosz, *Wiersze*, t. 2, Kraków 1993, s. 32.

²⁵⁸ Tadeusz Różewicz, *Niepokój*, s. 403.

dydaktyczne
patriotyczne
religijne i inne²⁵⁰

(*więc jednak żyje się pisząc wiersze za długo?*)

Najbardziej dosłowna z tych metafor – „wietrzenia”, „rozkładu”, „rozgotowania” – pojawia się w utworze Różewicza *cmentarz wierszy*, przybierając postać hiperbolicznej (dlatego cytuję tylko fragment) enumeracji, która – jak to enumeracja – staje się figurą melancholii:

Biblioteka poetycka F. Hoesicka
w Warszawie rok 1928

Alberti Kazimiera Bunt lawin Mój film 2 zł
Birkenmajer Józef Ulicą i drogą 5 zł
Bogusławski Antoni Honor i Ojczyzna
Braun Mieczysław Rzemiosła Przemysły
Choromański Leon Urna 6 zł
Denhoff-Czarnocki Wacław Włóczęga 4 zł
Géraldy Paul Ty i ja
Grossek-Korycka Marja Pamiętnik Liryczny
Helm-Pirgo Janina Kolorowa Sonata
Hulewicz Witold Sonety instrumentalne 4 zł 50 groszy
Iłakowicz I. K. Płaczący ptak Żłoty wianek
Kasterska Maria 1 zł 50 groszy²⁶⁰

Można zapytać, co umieściłby Różewicz w analogicznym wierszu poświęconym poezji (i prozie) lat 90. Mam bowiem wrażenie, że z takim enumeracyjnym rejestrem nie trzeba już czekać kilka dekad – dzisiaj w zupełności wystarczy jedna dekada. I że nie jest to tylko kwestia jakości literatury, lecz również konsekwencji wszystkich wskazanych zjawisk i procesów, a w szczególności jej nadmiaru. Te sprzyjające zapominaniu literatury konsekwencje można określić kluczowym dla książek Baudrillarda – zwłaszcza takich jak *Symulakry i symulacja* czy *W cieniu milczącej większości albo kres sfery społecznej* – pojęciem implozji. To właśnie suma tych implozywnych zjawisk, mechanizmów, procesów powoduje przyspieszone znikanie literatury. Jest to – jak myślę – zupełnie inna jakość. Jeszcze *cmentarz wierszy* Różewicza był opisem sytuacji niejako naturalnego zapominania literatury i jej rozpraszania się w niepamięci. Dzisiaj należy raczej widzieć ten proces inaczej: jako zapadanie się literatury w samą siebie, jako jej znikanie pod własnym ciężarem. Zanim zdążymy zapomnieć, literatura zapomina i unicestwia samą siebie.

²⁵⁹ Tamże, s. 604.

²⁶⁰ Tadeusz Różewicz, *Wyjście*, s. 114.

Dlatego rozpoznania Baudrillarda – nieopisujące przecież konkretnej sytuacji nowszej i najnowszej literatury polskiej, lecz ogólną sytuację współczesnej sztuki światowej – wydają się tak adekwatne do jej (tej literatury) kondycji. Zakres tych rozpoznań jest zresztą znacznie szerszy, a sytuacja sztuki (literatury) okazuje się tylko jednym z przejawów nieporównanie ogólniejszych procesów:

Zapadnięcie się pod własnym ciężarem każdego systemu, każdego procesu (...) tworzy siłę przeciwstawną, nie tylko równą, lecz większą, stanowiącą jego absolutną granicę, jego negatywny horyzont, poza którym dochodzi do autoanihilacji.²⁶¹

Nic jednak nie powstrzyma procesu implozji, a jedyną alternatywą, jaka pozostaje, jest albo implozja gwałtowna i katastrofalna, albo implozja łagodna i spowolniona. (...) Nie warto jednak ludzić się co do łagodnego charakteru implozji. Jej przeznaczeniem jest krótkotrwałość i klęska.²⁶²

Konsekwencje nadmiaru i procesy implozywne dotyczą według Baudrillarda także sztukę (literaturę). W opisie „nadmiaru rzeczywistości pod wszelkimi jej postaciami”²⁶³ sztuka (literatura) zajmuje miejsce szczególne jako jedna z tych „postaci”: „Sztuka nie umiera dlatego, że już jej nie ma, ona umiera dlatego, że jest jej za dużo”²⁶⁴.

Szersza refleksja nad konsekwencjami tych procesów nie mieści się już w granicach niniejszego szkicu, próbującego rozpoznać bardzo wstępnie – i tylko z określonego punktu widzenia – sytuację literatury polskiej ostatnich dwóch dekad. Wskażę jednak przynajmniej dwie takie konsekwencje. Wielość literackich głosów i propozycji – zwielokrotnionych materialnie, technicznie, medialnie, elektronicznie – powoduje zasadnicze i głębokie zakłócenia komunikacyjne pomiędzy pisarzami i czytelnikami. Jest to bowiem – używam formuły Baudrillarda – „doskonała komunikacja (ekstaza komunikacji) – w której nikt nie mówi niczego do nikogo”²⁶⁵. Albowiem – jak twierdzi francuski socjolog – „wszelka komunikacja wytwarza równą, a nawet większą niekomunikowalność”²⁶⁶. Wszelka, a tym bardziej ekstatycznie zwielokrotniona.

Druga konsekwencja jest może jeszcze donioślejsza – Baudrillard określa ją jako powszechne zwątpienie w sztukę, dotyczące zarówno jej twórców, jak odbiorców. „To nadmiar rzeczywistości – zauważa – powoduje, że już

²⁶¹ Jean Baudrillard, *Pakt jasności*, s. 163.

²⁶² Jean Baudrillard, *W cieniu milczącej większości albo kres sfery społecznej*, s. 81-82.

²⁶³ Jean Baudrillard, *Pakt jasności*, s. 10.

²⁶⁴ Jean Baudrillard, *Przed końcem*, s. 133.

²⁶⁵ Tamże, s. 91.

²⁶⁶ Jean Baudrillard, *Pakt jasności*, s. 162.

w nią nie wierzymy”²⁶⁷. Spełnienie tego ogólnego prawa dostrzega również w dziedzinie kultury, sztuki, literatury: „(...) nie wierzymy już w sztukę, lecz jedynie w jej ideę”²⁶⁸. „(...) środowisko artystyczne w gruncie rzeczy nie wierzy już w przeznaczenie sztuki. (...) wszyscy pragną przestać już być artystami”²⁶⁹.

Jednak zanim literatura w wyniku – jak przekonuje Baudrillard – nieuniknionej implozji zapadnie się w siebie, w pustkę, w nicość, znajduje się przez jakiś czas na pograniczu, w dwuznacznym obszarze bycia-niebycia. Jak się wydaje, taka jest właśnie obecna sytuacja wielu zjawisk i dokonań literatury polskiej ostatnich dwudziestu lat. Dla opisanego tego obszaru socjolog i poeta używają tej samej metafory kolorystycznej:

Obecnie na rynku jest (...) zbyt wiele informacji, zbyt wiele sensu, zbyt wiele niematerialnych danych, by zostało jeszcze ciało, zbyt wiele szarej substancji, by została jeszcze żywa materia²⁷⁰

– uważa Baudrillard.

(...) szara strefa
powoli obejmuje poezję²⁷¹
(szara strefa)

– wtóruje mu Różewicz.

Przyglądając się tej „szarej strefie”, można powiedzieć, że „dominujący dziś proces implozji”²⁷², który pustoszy „nasze kultury”²⁷³, jest bardziej bolesny niż – wynikające z powodów ściśle artystycznych, merytorycznych, jakościowych – proste i ostateczne zapomnienie. Zapadająca się pod własnym ciężarem – w konsekwencji okoliczności historycznych, pisarskiej nadprodukcji, rynkowego zwielokrotnienia i działania kontekstów kulturowych – literatura polska dwóch ostatnich dekad staje się bowiem w ogromnej części i w przyspieszony sposób niczym, które nie tylko jakoś (jeszcze) jest, ale również melancholijnie boli. Bo przecież

(...) przedmiot, którego brak – dowodzi Jean Baudrillard – nie jest jednak tak naprawdę niczym, to przedmiot, który nie przestaje stanowić obsesji, nawiedzać swą immanencją, swą pustą i niematerialną obecnością.²⁷⁴

²⁶⁷ Tamże, s. 9.

²⁶⁸ Jean Baudrillard, *Spisek sztuki*, s. 66.

²⁶⁹ Tamże, s. 142.

²⁷⁰ Jean Baudrillard, *Pakt jasności*, s. 153-154.

²⁷¹ Tadeusz Różewicz, *szara strefa*, s. 12.

²⁷² Jean Baudrillard, *W cieniu milczącej większości albo kres sfery społecznej*, s. 78.

²⁷³ Tamże, s. 80.

²⁷⁴ Jean Baudrillard, *Spisek sztuki*, s. 44.

Cóż po starych poetach

1.

„...I cóż po poecie w czasie marnym?” – zapytuje elegia Hölderlina *Chleb i wino*. Dziś ledwie rozumiemy pytanie. Co więc poczniemy z odpowiedzią, której udziela Hölderlin? (...). Słowo czas oznacza tutaj epokę, do której my też jeszcze należymy.²⁷⁵

Tymi zdaniem Martin Heidegger rozpoczął swoje studium *Cóż po poecie?*. Proponuję, by zgodzić się na razie ze stanowiskiem filozofa i uznać, że czas wskazany w kanonicznym pytaniu Hölderlina jest również (jest wciąż) naszym czasem. Nie chcę jednak nazywać go jednoznacznie „czasem marnym”. Przede wszystkim z tego oczywistego powodu, że czas dla poezji i poetów jest w swojej istocie – choć zapewne w różny sposób – zawsze „marny”, jest – by tak rzec – niezmienny w swojej „marności”. I tylko formy tej „marności” podlegają historycznym zmianom. W wypowiedzi *Poeta wobec współczesności* Zbigniew Herbert zwraca uwagę na dzisiejsze „biadolenie poetów, że są bezdomni” – i od razu dodaje: „co jest prawdą (ale nigdy nie było inaczej)”²⁷⁶.

Zamierzam natomiast zapytać – tak jak czynił to poetycko Hölderlin – o dzisiejszą sytuację poezji i poetów. Może celowo trzeba będzie postawić pytanie w taki sposób, w jaki sformułował je Hans-Georg Gadamer w szkicu *Czy poeci umilkną?* – to znaczy w sposób zasadniczy. Przedmiotem tego zasadniczego pytania filozofa jest dzisiejsza relacja pomiędzy poezją i społecznym kontekstem jej istnienia:

W naszym opanowanym coraz bardziej przez anonimową aparaturę społeczeństwie, w którym słowo nie ustanawia już bezpośredniej komunikacji, powstaje pytanie, jaką moc i jakie możliwości mieć jeszcze może sztuka słowa, poezja. (...) Chciałbym naszym czasem i literaturze naszych czasów zadać pytanie: Czy w naszej cywilizacji poeta ma jeszcze do spełnienia jakieś zadanie? Czy w czasach, gdy społeczny niepokój, dolegliwość życia w społeczeństwie anonimowej masowości zewsząd daje się we znaki (...) – jest jeszcze pora na sztukę? Czy nie jest dewiacją uważać sztuki lub poezji nadal za integralny moment człowieczeństwa? (...). Czy są jeszcze trwałe utwory sztuki słowa, skoro uprawomocnieniem literatury w ogóle mają być wciąż zmienne i niestałe treści?

²⁷⁵ Martin Heidegger, *Cóż po poecie?*, w: *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wybrał, oprac. i wstępem opatrzył Krzysztof Michalski, Warszawa 1977, s. 168 (tłum. Krzysztof Wolicki).

²⁷⁶ Zbigniew Herbert, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, zebrał, oprac. i notami opatrzył Paweł Kądziera, Warszawa 2001, s. 45.

(...) – czy są jeszcze układy słów takie, że każdy czuje się w nich u siebie? Bez wątpienia słowo poety w tej porze musi być inne.²⁷⁷

„Inne” – to znaczy jakie? Jakie jest dzisiaj to „słowo poety”? Jakie w szczególności są dzisiaj – i co znaczą – słowa starych poetów?

Ukrywając tak brzmiące pytania w tytule tych rozważań, przywołałem Hölderlinowską formułę z elegii *Chleb i wino* w dwóch różnych znaczeniach. I znaczenia te chciałbym teraz rozwinąć. W pierwszym z nich – niejako zgodnym z intencją Hölderlina – pytam więc najogólniej o to, co i jak mówią (co i jak mają do powiedzenia) w czasie obecnym starzy poeci. Jaki testament – ten testament, którego przedmiotem jest sama poezja, metapoetycka refleksja nad nią – pozostawili w swoich wierszach? Pytam także, kto i jak chce ich jeszcze dzisiaj słuchać.

Drugie znaczenie pytania jest właściwie chronologiczne. Chodzi w nim o to, co nastąpiło (następuje, nastąpi) „po” twórczości starych poetów – „po” ich zamknięciu. Określenia „po” używam w sensie pokoleniowym – przemian generacji poetyckich. Tak rozumiejąc pytanie Hölderlina, zastanowię się nad najogólniej pojętą sytuacją poezji ostatnich dwóch dekad (właściwiej byłoby powiedzieć: mniej więcej ostatnich dwudziestu lat), a szczególnie nad obecnością i znaczeniem poetyckiego fenomenu późnej twórczości.

2.

Te dwie dekady były rzeczywiście dekadami starych poetów. Takie wrażenie narzuca się dzisiaj z przemożną siłą. To ważne miejsce w kulturze polskiej – miejsce opuszczone kolejno przez Leopolda Staffa i Jarosława Iwaszkiewicza – w latach 80. i 90. zajęli tak godnie Czesław Miłosz, Tadeusz Różewicz, Zbigniew Herbert, wreszcie Jarosław Marek Rymkiewicz. Każdy z nich na swój sposób podjął elementarną misję kulturotwórczą, stając się łącznikiem pomiędzy przeszłością, teraźniejszością i przyszłością literatury (kultury). Miary starych poetów – czemu oczywiście sprzyja rozległość ich pisarskich biografii – są bowiem miarami długiego trwania – wspólne jest dla nich myślenie o kulturze w kategoriach raczej ciągłości niż zmiany, raczej całości niż fragmentu.

Warte przypomnienia w tym miejscu są pochodzące z lat 30. szkice Ludwika Frydego, który próbował porządkować i hierarchizować ówczesną

²⁷⁷ Hans-Georg Gadamer, *Czy poeci umilkną?*, wybrał (według pomysłu Artura Szlosarka) i oprac. Janusz Margański, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, przekład przejrzał i wstępem poprzedził Kazimierz Bartoszyński, Bydgoszcz 1998, s. 35-36.

mapę generacji poetyckich. Gdyby jakiś współczesny Ludwik Fryde podjął się dzisiaj analogicznego zadania, być może powiedziałby o starych poetach to, co międzywojenny krytyk orzekł o czynnej jeszcze w dwudziestoleciu generacji autorów o modernistycznej genealogii duchowej i artystycznej: że byli (są) czymś nieporównanie więcej niż tylko pisarzami – że byli (są) zjawiskami w literaturze i instytucjami w życiu literackim.

Nie mogę pozwolić sobie na wnikliwsze i pełniejsze omówienie wielorakich dokonań starych poetów. Ograniczę się z konieczności do powtórzenia pytania, które – w aluzyjnym nawiązaniu do innego kanonicznego zdania Hölderlina (pochodzącego z wiersza *Wspomnienie*) – postawił Heidegger: „Kto w rwącym czasie chwytą to, co trwa, i zatrzymuje je w słowie?”²⁷⁸. I odpowiadam na tak sformułowane pytanie z całym przekonaniem: uczynili (czynią) to starzy poeci. Właśnie oni – może jedyni w takim stopniu – w poezji ostatnich dwóch dekad swoją twórczością „ustanowili to jednak, co trwa”. „Ustanowili” w podwójnym znaczeniu: nazywając to, co w istnieniu istotne i stałe oraz tworząc trwałe w rozumieniu jakości artystycznej dzieła sztuki słowa i myśli.

„Ustanowili” w czasie, jeśli nawet nie w każdym sensie „marnym”, to na pewno trudnym, może coraz trudniejszym dla poezji. Był (jest) to przecież czas, który Gadamer nazwał „epoką elektrycznie – dzisiaj powiedzielibyśmy raczej: elektronicznie, informatycznie – wzmocnionego głosu”²⁷⁹. I wskazał jako jego rysy szczególne „nową retorykę masową, która wdarła się do naszej cywilizacji przez masowe media” oraz „zalewający nas potok informacyjnego gadania”²⁸⁰. Znalazszy się w takiej sytuacji – i stojąc wobec takiego wyzwania – starzy poeci próbowali podjąć (i skutecznie podjęli) „obronę przed roztopieniem sensu w łagodnym – dzisiaj powiedzielibyśmy raczej: bełkotliwym, hałaśliwym, agresywnym – falowaniu głosu spikera radiowego”²⁸¹.

Byli zresztą w pełni świadomi tego skomplikowanego uwikłania. I niejednokrotnie wyrażali wierszowaną refleksję nad dokuczliwościami i dolegliwościami „czasu marnego”, w szczególności nad obecną sytuacją tego, co dla poety najważniejsze – języka. Nieraz refleksja ta przybierała postać humorystyczną, satyryczną, groteskową – tak jak w mało znanym (bo nie przedrukowanym dotychczas w żadnym z tomów) poemacie Różewicza *Sława*, pokazującym uporczywe wplątywanie starego poety w trywialne reguły kultury

²⁷⁸ Martin Heidegger, *Hölderlin i istota poezji*, przeł. Krzysztof Michalski, „Twórczość” 1976, nr 5, s. 96.

²⁷⁹ Hans-Georg Gadamer, dz. cyt., s. 41.

²⁸⁰ Tamże, s. 179.

²⁸¹ Tamże, s. 179.

masowej (o ile to pojęcie zachowuje jeszcze dzisiaj uchwytny i przejrzysty sens). Zwykle jednak – przynajmniej w późnych wierszach tego autora – stała się gorzką, dramatyczną i pesymistyczną medytacją nad sytuacją duchową współczesnego poety, który coraz bardziej traci (może już utracił) poczucie ontologicznego gruntu i któremu tzw. kultura masowa usilnie odbiera (może już odebrała) jego narzędzie – słowo, język:

*Wygaśnięcie Absolutu niszczy
sferę jego przejawiania się*

marnieje religia filozofia sztuka

maleją naturalne zasoby
języka

to co zostało
wystarczy jeszcze
dla felietonistów
z „Tygodnika Powszechnego” i „Polityki”
dla dziennikarzy
kapłanów
urzędników
(...)
wiersze wydobyte z dna
milczą
rozsypują się

są jak kurz
tańczący na promieniu słońca
który wpadł do pustego
wnętrza
świątyni²⁸²
(*Wygaśnięcie Absolutu niszczy...*)

I cóż po poecie w czasie marnym?

bogowie opuścili świat
pozostawili na nim poetów
ale źródło
wypiło usta
odjęło nam mowę

²⁸² Tadeusz Różewicz, *Plaskorzeźba*, Wrocław 1991, s. 51.

podróżujemy i mieszkamy
 w drodze
 to tu to tam
 (...)
 W czasie który nastał
 po czasie marnym

po odejściu bogów
 odchodzą poeci²⁸³

(„*Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*”)

Jak widać, Różewicz modyfikuje – wzmacnia, zwielokrotnia – formułę Hölderlina, wskazując na głębokie, podwójne „zmarnienie” naszego czasu. Wbrew tezie Heideggera, że przynależymy jeszcze do epoki rozpoznanej i nazwanej przez niemieckiego poetę, Różewicz twierdzi, że epoka ta pozostała już za nami. W jego rozumieniu zasadniczą właściwością obecnego czasu byłoby zapomnienie o własnym „zmarnieniu” – to, że „zmarniałość” nie stanowi już dla nas (żadnego) problemu. To właśnie z tego czasu (w tym czasie) „odchodzą”, według Różewicza, „mieszkający w drodze” poeci – im przecież (i różnym sposobom ich odchodzenia) poświęca Różewicz niejedną z późnych wierszy. Odchodzą wśród nich również starzy poeci i – co jest nieporównanie bardziej niepokojące – przychodzą opornie lub nie przychodzą wcale ich (godni) następcy.

Zanim jednak starzy poeci „odeszli”, zdążyli utrwalić i pozostawić – przynajmniej w swoich najwybitniejszych dokonaniach – „poezję żywą” (formuła używana przez Różewicza w jego późnych wierszach i wypowiedziach), poezję, w której słyszalna pozostaje ich niepowtarzalna dykcja – ich ludzki głos, oddech, milczenie. Jest to poezja, która w trwały i przejmujący sposób przechowuje – zwłaszcza w najcenniejszych wierszach – brzmienie tego głosu.

W przemawiającym nim poemacie *Czeladnik* Miłosz wskazuje na fundamentalne – szczególnie dzisiaj – zadanie poety:

Nam poruczono przechowanie daru
 I uchronienie go od zgiełku mass mediów.²⁸⁴

Starzy poeci starali się sumiennie wypełnić to zadanie. Próbowali tworzyć poezję „ustanawiającą to, co trwałe” i to, co ludzkie przeciwko chwilowości i anonimowości tzw. kultury masowej. Dlatego na tle tej kultury ich najgłębiej

²⁸³ Tamże, s. 37, 39.

²⁸⁴ Czesław Miłosz, *Druga przestrzeń*, Kraków 2002, s. 99.

indywidualne głosy rozbrzmiewają tak wyraźnie, ich rozróżnialne dykcje są tak przejmująco słyszalne. To właśnie w ich („żywej”) poezji można zamieszkać, ponieważ – by przywołać słowa Gadamera – odsłania się w niej

wspólnota naszego ludzkiego bytu w epoce, której niestrudzone wysiłki poszukiwania sensu napiętnowane są przerażającą pewnością Hölderlinowskiej *Mnemosyne*: „Jesteś-
my znakiem, my niewytłumaczalni”.²⁸⁵

Twórczość starych poetów jest w tym znaczeniu domem otwartym nie tylko dla nich – zaprasza do niego wszystkich, którzy zechcą z tego trudnego zaproszenia skorzystać. Budując ten dom z dźwięków świata, rytmów mowy i słów języka, starzy poeci zaproponowali kilka różnych wzorców poezji. Urzeczywistnili je także jako testament artystyczny skierowany do młodszych autorów, jako sugestywną propozycję pewnych rozwiązań poetyckich, odpowiednich, ich zdaniem, dla czasu „po czasie marnym”. Swoją (późną) praktyką pisarską potwierdzili w szczególności wybór poezji sylwicznej (Miłosz), poezji fragmentu i milczenia (Różewicz) oraz poezji stylizacji (Rymkiewicz). Twórczość starych poetów stanowi w istocie pochwałę wymienionych wzorców, choćby nawet nie zawsze były przez nich dokładnie i konsekwentnie realizowane.

Wnikliwszy namysł nad wskazanymi wzorcami uświadamia, że każdy z nich skrywa refleksję nad tym, czym w ogóle jest (czym w ogóle może być) poezja. Pochwała sylwiczności, pochwała fragmentu i milczenia, pochwała stylizacji – w tych zachowaniach starych poetów wyraża się zatem (być może pośrednio i niezamierzenie) „zmarniałość” czasu, w jakim przyszło im żyć i tworzyć – wyraża się świadomość, że zasadniczym zagadnieniem stała się dzisiaj dla myślącego poety sama poezja. Dlatego każdego z wymienionych twórców można określić słowami Heideggera jako „poetę poety”. I przywołać dla ich wspólnej charakterystyki następującą myśl niemieckiego filozofa:

Do istoty poety, który w takiej epoce jest naprawdę poetą, należy, że wskutek zmarniałości czasu problemem poetyckim staje się dla niego przede wszystkim sama twórczość i powołanie poety. Dlatego „poeci marnego czasu” muszą z rozmysłem tworzyć poetycko istotę poezji. Tam, gdzie to się dzieje, można się spodziewać twórczości udatnie uczestniczącej w tym, co przypadło w udziale epoce. Nam zaś, innym, trzeba koniecznie uczyć się słuchać, co t a c y poeci mówią (...).²⁸⁶

²⁸⁵ Hans-Georg Gadamer, *Poezja i interpretacja*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 4, s. 307.

²⁸⁶ Martin Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, s. 171.

I – należałoby koniecznie dodać – jak mówią. Albowiem „udatne uczestnictwo” starych poetów w danej im epoce wyraziło się (wyraża się) również w formach ich twórczości.

3.

Tworzona „z rozmysłem” arcy Poezja starych poetów (tych „poetów poetów”) – spełniająca się oczywiście w ich najznakomitszych wierszach – ukształtowała w ostatnich dwóch dekadach kontekst dla liryki autorów należących do młodszych generacji. Poezja tych autorów – rozpoznawana w takim kontekście, widziana w takiej perspektywie – zdaje się pozostawać w nieusuwalnym cieniu twórczości starych poetów. Chciałbym w tym miejscu postawić tezę radykalną, postawić ją z całą świadomością jej niewątpliwie ogólnego i najpewniej uproszczonego charakteru: w ostatnich dwóch dekadach ten cień – czy raczej blask – określił w najistotniejszy sposób kształt i jakość polskiej poezji.

Powstaje pytanie – dzisiaj chyba już możliwe przynajmniej do wstępnego postawienia – jaki w istocie jest poetycki bilans tych dekad. Ośmielę się zauważyć, że w trakcie ich trwania generacja (czy raczej generacje) starych poetów nie doczekały się porównywalnych następców. Pokolenie „Współczesności” było w tym czasie godnie reprezentowane już tylko przez Jarosława Marka Rymkiewicza. Ważny głos generacji Nowej Fali – jak się wydaje – nie zabrzmiał (dotychczas) na miarę dokonań poprzedników. Pokolenie „bruLionu” – choć tak hałaśliwe, medialnie zaznaczające swoją obecność w życiu literackim, manifestacyjnie wykonujące gesty zniecierpliwienia i rezydentury wobec (naj)starszych autorów – w jakiś sposób odeszło wraz ze swoją dekadą (lat 90.).

Być może, taka diagnoza jest dzisiaj przedwczesna, nazbyt jednoznaczna i konkluzyjna. O dwóch ostatnich dekadach polskiej poezji można jednak powiedzieć (sparafrazowanymi) słowami Herberta:

Niewiele zostanie Ryszardzie naprawdę niewiele
z poezji tego szalonego wieku na pewno Rilke Eliot
kilku innych dostojnych szamanów którzy znali sekret
zaklinania słów formy odpornej na działanie czasu bez czego
nie ma frazy godnej pamiętania a mowa jest jak piasek²⁸⁷
(Do Ryszarda Krynickiego – list)

²⁸⁷ Zbigniew Herbert, *Raport z obłąkanego Miasta i inne wiersze*, Wrocław 1992, s. 30.

Gdyby nie starzy poeci – gdyby nie fenomen ich późnej twórczości – najpewniej niewiele (niewiele więcej) pozostałoby z poezji przełomu wieków. A przecież był to czas – myślę zwłaszcza o ekspansji poetów pokolenia „bruLionu” w latach 90. – tak obfity w poezję. W poezję czy – zgodnie z rozróżnieniem zaproponowanym przez Różewicza – raczej w wiersze: „Wierszy pisze się dużo (...)... Wiersz jest zjawiskiem częstym, poezja jest zjawiskiem bardzo rzadkim...”²⁸⁸. Hölderlin i Różewicz byliby zapewne skłonni uznać, że „czas marny” jest takim czasem, który sprzyja istnieniu wierszy i nie sprzyja istnieniu poezji. Ale przecież głos (poezja) starych poetów zabrzmiał właśnie w tym czasie tak istotnie i osobno, podczas gdy głosy (wiersze) młodszych generacji niejednokrotnie rozpraszały się w swoim nieodróżnicowaniu i w swojej niewyraźności jako trudno rozróżnialne lub zupełnie nierozróżnialne dykcje, nieraz zresztą dykcje świadomie lub nieświadomie pożyczane od – przykładowo – Miłosza czy Różewicza.

Starych poetów jest jednak niewiele, jest ich coraz mniej. „Czy nam, ludziom dzisiejszym, zdarza się spotkać na tym szlaku poetę dnia dzisiejszego?”²⁸⁹ – zapytuje Heidegger. Odpowiedzi na to pytanie – odpowiedzi jednoznacznie wskazującej, że do takiego spotkania dochodzi niezmiernie rzadko, bo mało jest poetów – udziela Paul Celan w liście do Hansa Bendersa: „Żyjemy pod ciemnymi niebami, i – mało jest ludzi. Dlatego chyba istnieje też tak mało wierszy”²⁹⁰, czyli – w przypomnianej terminologii Różewicza – poezji. Niewiele (coraz mniej) jest poetów, ponieważ – jak twierdzi Celan – „Tylko prawdziwe ręce piszą prawdziwe wiersze. Nie widzę żadnej istotnej różnicy między uściskiem dłoni a wierszem”²⁹¹. Te nieprzeliczone wiersze ostatnich dekad są zatem pisane – by powtórzyć metaforyczną formułę Celana – przez „nieprawdziwe ręce”. Nie są w konsekwencji jak „uścisk dłoni”, co znaczyłoby chyba tyle, że nie ustanawiają międzyludzkiej komunikacji, nie ustanawiają wspólnoty naszego ludzkiego doświadczenia – nie stanowią domeny, trwałej domeny, którą razem z poetami moglibyśmy zamieszkać. I dlatego pozostawiają nas w poczuciu oczekiwania, obojętności i osamotnienia.

W perspektywie długiego trwania ogólny bilans ostatnich dwóch dekad jest zatem dla poezji dwuznaczny. Jeśli proza lat 90. była za sprawą autorów młodszych generacji rzeczywiście wyrazista (przynajmniej na miarę swojego czasu), to o znaczeniu tej dekady dla poezji zdecydowali starzy poeci. Kilkadziesiąt

²⁸⁸ Tadeusz Różewicz, *Postłowie*, w: *Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944–1994*, Warszawa 1995, s. 667–668.

²⁸⁹ Martin Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, s. 173.

²⁹⁰ Cyt. wg Feliks Przybylak, *Paul Celan. Metody i problemy „liryki esencji”*, Wrocław 1992, s. 153.

²⁹¹ Tamże, s. 152.

lat temu – w *Traktacie poetyckim* – Miłosz wypowiedział następującą uwagę, powtarzającą zresztą w jakiś sposób myśl Hölderlina z wiersza *Wspomnienie*:

Służą, nie trwają, romanse, traktaty.
Bo więcej waży jedna dobra strofa
Niż ciężar wielu pracowitych stronic.²⁹²

O ile doczekaliśmy się w latach 90. „wielu pracowitych stronic” prozy, o tyle nieporównanie trudniej – poza obszarem późnej twórczości – znaleźć „jedną dobrą strofę”. Czekać na tę strofę, wraz z upływem „rwącego czasu” myślimy z rosnącym niepokojem: kto poetycko „ustanowi w nim to jednak, co trwa”? Kto – inaczej mówiąc – zastąpi (może zastąpić) odchodzących z „czasu marnego” starych poetów?

4.

Chciałbym ustrzec się takiej sytuacji, w której pojęcie późnej poezji nabraloby w końcu – trochę analogicznie do gatunkowego terminu esej – zabarwienia wartościującego. A jednak układ zjawisk poetyckich lat 90. zdaje się przekonująco dowodzić, że właśnie w tym obszarze sytuują się najwybitniejsze dokonania ówczesnej poezji. Mało jest innej poezji, bo mało jest innych poetów – prawdziwych poetów o prawdziwych dłoniach, którzy udzieliliby nam trwałego schronienia i w których świecie zamieszkalibyśmy jak we własnym domu. W przypadku nieżyjących starych poetów – by sparafrazować tytuł tomu Rymkiewicza – ten dom jest ich „dziełem pośmiertnym”. Ich – powtórzmy – a nie poetów „Współczesności”, którzy jako generacja ulegli swoistemu rozproszeniu i nie poetów Nowej Fali, których twórczość wywołuje poczucie osobliwego nienasyceńca.

Może zresztą w „czasie marnym”, a tym bardziej w czasie „po czasie marnym” nie należy oczekiwać od poetów aż tak wiele. Może nie trzeba spodziewać się powstania strofy na miarę miniatury Rilkego o róży. W końcu Różewicz sam przyznaje, że poezja przybiera postać zapisanego wiersza niezmiernie rzadko. Nawet starym poetom zwykle nie udaje się napisać własnej *Pieśni nocnego wędrowca*. Chociaż do tej miary udaje im się zbliżyć – a nieraz nawet ją osiągnąć – względnie często. Udaje im się wtedy, gdy podejmują trud, by nie pisać już wierszy, lecz „z rozmysłem” poetycko tworzyć istotę poezji – takiej poezji, w której spełniłaby się formuła „Śpiew to Istnienie”, w której nastąpiłoby zrównanie poezji z byciem. To właśnie wówczas z całą

²⁹² Czesław Miłosz, *Poezje*, Warszawa 1988, s. 205.

siłą ujawnia się – by jeszcze raz odwołać się do przypominanego rozróżnienia Różewicza – istotność poezji radykalnie i nieusuwalnie odróżniająca ją od przygodności wiersza. W *Spóźnionej odpowiedzi* (i kilku innych późnych utworach) Różewicz powtarza aluzyjnie za Hölderlinem (przedmiotem parafrazy jest wiersz *Raz Muzę pytałem...*):

dopiero na końcu
dowiesz się
co to jest poezja²⁹³

Dzięki starym poetom my również – i poniekąd także na końcu – mogliśmy się tego dowiedzieć.

Komu jednak potrzebna jest ta wiedza? Kto jeszcze chce dzisiaj słuchać głosu (głosów) starych poetów? Herbert wypowiada się sceptycznie i bez złudzeń – oczywista to zresztą myśl – że krąg takich słuchaczy jest (coraz bardziej) ograniczony:

Tej garstce która nas słucha należy się piękno
ale także prawda
to znaczy – groza

aby byli odważni
gdy nadejdzie chwila²⁹⁴
(*Widokówka od Adama Zagajewskiego*)

Nie jest niczym zamiarem – jak zaznaczyłem – prostoduszne narzekanie na warunki i okoliczności niesprzyjające istnieniu poezji. Dla myślących poetów wskazane przez Herberta ograniczenie stanowi jednak wiarygodny miernik głębokich procesów duchowych – i przekonujący dowód „zmarniałości” naszego czasu. Pół wieku temu wyznał Miłosz (w liście do Różewicza z dnia 10 sierpnia 1949 roku):

Los poezji bardzo mnie obchodzi, przede wszystkim obchodzi, i przejmowanie się tą sprawą, bynajmniej dla mnie nie teoretyczną, przybiera u mnie rozmiary tak duże (...). Bo sprawa poezji to nie jest tylko jej sprawa, ani nawet sprawa sztuk w ogóle – to jest pytanie, czy człowiek jako gatunek może być szczęśliwy czy też jest skazany na nieszczęście (...).²⁹⁵

²⁹³ Tadeusz Różewicz, *Na powierzchni poematu i w środku. Nowy wybór wierszy*, Warszawa 1983, s. 152.

²⁹⁴ Zbigniew Herbert, *Rovigo*, Wrocław 1992, s. 29.

²⁹⁵ Czesław Miłosz, *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945–1950*, Kraków 1998, s. 506.

Takiego samego zrównania dokonują filozofowie. Ich myśli na ten temat wpisują się w tradycję wyznaczoną przez jedną z najważniejszych („kluczowych” według określenia Heideggera) wypowiedzi Hölderlina: „Pełen zasług, niemniej poetycko mieszka człowiek na tej ziemi” (*W miłym błękitcie...*). Heidegger domaga się powagi w traktowaniu poezji, co oznacza jednocześnie – powagi wobec istnienia:

A przecież chodzi nam właśnie o to, co istotne w istocie, o to, co zmusza nas do decydowania, czy w przyszłości będziemy brali poezję poważnie – i w jaki sposób, czy i jak gotowi jesteśmy na przebywanie w jej domenie.²⁹⁶

Jeszcze wyraźniej utożsamia poezję z istotą metafizycznej przygody gatunku ludzkiego Gadamer, a jej istnienie – z jego trwaniem:

W takim razie pisanie poety jest rzeczywiście najwyższym stopniem, na jaki wznosi się gradacja mowy, ponieważ nie oznacza jedynie czynności poety – oznacza udział, współdziałanie we wszystkim, co wszyscy musimy czynić, jeżeli ma być przyszłość.²⁹⁷

Na tę niepewną przyszłość starzy poeci nie pozostawili nas samych. Pozostawili nas natomiast z wieloma – zwykle niełatwymi – zadaniami. Nad niejednym z ich wierszy – tak jak nad *Pieśnią nocnego wędrowca* czy miniaturą Rilkego o róży – będziemy mogli (będziemy musieli) jeszcze długo rozmyślać. Szkic *Sens i zasłanianie sensu w poezji Paula Celana* Gadamer zamknął taką konkluzją: „Celan dał z siebie wszystko. Toteż domaga się wszystkiego od nas, domaga się często więcej, niż możemy z siebie wykrzesać”²⁹⁸. Starzy poeci – w swoich najbardziej udanych i spełnionych wierszach – dali z siebie wszystko. Toteż domagają się wszystkiego od nas, domagają się często więcej niż możemy z siebie wykrzesać.

²⁹⁶ Martin Heidegger, *Hölderlin i istota poezji*, s. 92.

²⁹⁷ Hans-Georg Gadamer, *Czy poeci umilkną?*, s. 114-115.

²⁹⁸ Tamże, s. 180.

Literaturoznawcze narracje minionej dekady (w świetle pewnej serii wydawniczej)

Muszę od razu wyjaśnić, jaka seria wydawnicza stanie się przedmiotem niniejszych rozważań. Będzie nią mianowicie seria „Prac Zakładu Literatury XX wieku Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego”, a ściślej – trzynastcie tomów zbiorowych²⁹⁹. Wprawdzie nie wszystkie spośród nich mieszczą się w tej graficznie ujednocionej serii, ale w istocie wszystkie z tych – by tak rzec – „prac” wyniknęły: instytucjonalnie wskazany Zakład miał w ich wydaniu wyłączny lub znaczny udział. Dlaczego jednak ta seria (jeśli oczywiście oddalić motyw promocyjny, a oddalam go stanowczo)? Dlatego, że składające się na nią książki stanowią pewną całość, która jest impulsem do podjęcia refleksji nad naszymi literaturoznawczymi narracjami kończącej się dekady. Narracjami poświęconymi literaturze szeroko rozumianego wieku XX – szeroko, a więc z przyległościami (są nimi wyprawy w głąb XIX stulecia i rozpoznania literatury po roku 2000). Całość ta spełnia bowiem dwa warunki.

Po pierwsze zatem, jest bardzo wyrazista w tym znaczeniu, że posiada precyzyjnie określone kontury i granice. Należące do niej tomy równomiernie i szczerze wypełniają całą dekadę: pierwszy został wydany w roku 2001, następne pojawiały się corocznie, dwa ostatnie ukazały się z datą 2010. Równocześnie – w sensie przedmiotu badań – książki współtworzące serię

²⁹⁹ Ich listę układam w porządku chronologicznym: *Autobiografizm – przemiany, formy, znaczenia*, red. Hanna Gosk, Andrzej Zieniewicz, Warszawa 2001; *Codzienne, przedmiotowe, cielesne. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku*, pod red. Hanny Gosk, Izabelin 2002; *Pisać poza rok 2000. Studia i szkice literackie*, red. Andrzej Lam, Tomasz Wroczyński, Warszawa 2002; *Modernistyczne źródła dwudziestowieczności*, pod red. Mieczysława Dąbrowskiego i Andrzeja Z. Makowieckiego, Warszawa 2003; *Dwudziestowieczność*, pod red. Mieczysława Dąbrowskiego i Tomasza Wójcika, Warszawa 2004; *Pisarz na emigracji. Mitologie, style, strategie przetrwania*, red. naukowa Hanna Gosk, Andrzej Stanisław Kowalczyk, Warszawa 2005; *Teraźniejszość i pamięć przeszłości. Rozumienie historii w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. naukowa Hanna Gosk i Andrzej Zieniewicz, wstęp: Hanna Gosk, Warszawa 2006; *Narracje po końcu (Wielkich) Narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...*, red. naukowa Hanna Gosk, Andrzej Zieniewicz, Warszawa 2007; *(Nie)obecność. Pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku*, red. naukowa Hanna Gosk, Bożena Karwowska, Warszawa 2008; *(Nie)ciekawa epoka? Literatura i PRL*, red. naukowa i wstęp Hanna Gosk, Warszawa 2008; *Zwyczajny człowiek w niezwykłej sytuacji. Próba przekazania doświadczenia nieposiadającego wzoru opisywalności*, red. naukowa i wstęp Hanna Gosk, Warszawa 2009; *Dwudziestolecie 1918–1939. Odkrycia, fascynacje, zaprzeczenia*, red. naukowa Andrzej Stanisław Kowalczyk, Tomasz Wójcik, Andrzej Zieniewicz, Warszawa 2010; *Nowe dwudziestolecie (1989–2009). Rozpoznanie, hierarchie, perspektywy*, red. naukowa Hanna Gosk, Warszawa 2010.

wyczerpują chronologicznie cały wiek XX: obok stanowiących większość tomów problemowo-przekrojowych, w których perspektywie mieści się syntetycznie ujęte stulecie, w pozostałych książkach horyzont opisu wyznacza kolejno (i w jakiejś mierze osobno) modernizm historyczny (w wąskim rozumieniu), dwudziestolecie międzywojenne, okres PRL-u (z uwzględnieniem nurtu krajowego i emigracyjnego), wreszcie ostatnie dwudziestolecie po transformacji 1989 roku.

Po drugie – co wydaje się jeszcze ważniejsze – mam poczucie, że rozważaną serię można uznać za wysoce reprezentatywną próbę badań prowadzonych w poprzedniej dekadzie nad literaturą XX wieku. Nie odwołując się do wyrafinowanych – i niedostępnych mi w tej chwili – narzędzi analizy socjologicznej, reprezentatywność tę wypada uzasadnić dwojako: generacyjnie i środowiskowo. W poszczególnych tomach zabrali zatem głos autorzy wszystkich pokoleń: od najmłodszego poprzez średnie po najstarszą generację badaczy literackiego wieku XX. Jednocześnie w kolejnych przedsięwzięciach uczestniczyli literaturoznawcy reprezentujący bardzo różne krajowe ośrodki polonistyczne (w sumie większość z nich), a także liczne ośrodki polonistyki zagranicznej. Po prostu wszystkie uwzględnione książki (poza jedną) były rezultatem krajowych lub międzynarodowych konferencji naukowych. Stąd – powtórzę – ich pokoleniowa przekrojowość i środowiskowa reprezentatywność, pozwalająca na sformułowanie ogólniejszych przemyśleń i sporządzenie w ten sposób – szkicowego z konieczności – opisu opisujących.

Przemyślenia te będą w istocie próbą odpowiedzi na kilka pytań o nasze wspólne narracje. Sformułuję je sumarycznie od razu:

- Czym opowiadamy?
- Kim opowiadamy?
- Jakim językiem opowiadamy?
- O czym opowiadamy?
- O kim opowiadamy?
- O czym i o kim nie opowiadamy?
- Jaki projekt ogólny?
- Jakie prognozy na następną dekadę?

Odpowiedzi na te pytania – wsparte lekturą reprezentatywnego „materiału empirycznego” – powinny umożliwić rekonesansowe rozpoznanie kształtu i kierunków literaturoznawczych opowieści ubiegłej dekady.

- Czym opowiadamy?

Przedmiotem tak postawionego pytania są fundujące te opowieści metodologie, koncepcje i perspektywy badawcze. Dominantą – i to nadrzędną, niejako obramowującą i zawłaszczającą różne praktyki – zdaje się być perspektywa

antropologiczna. Jest trochę tak, jakbyśmy w jakiś sposób wstydzieli się – zwłaszcza tradycyjnie, filologicznie – opowiadać o literaturze. Przyczyny tego stanu rzeczy mogą być – i zapewne są – bardzo różne. Najpewniej ciągle jeszcze działa poczucie przesytu myśleniem strukturalistycznym i świadomość jego niewystarczalności. A może przestaliśmy wierzyć w literaturę, w jej wartość, ważność i jednak pewnego rodzaju samoistność? Hiperbolicznie mówiąc, wszyscy staliśmy się (jesteśmy) antropologami, co wyraża się na różne sposoby: chętnie używamy do opisu literatury instrumentarium antropologii kulturowej, jej pojęć i kategorii, dociekliwie szukamy antropologicznych uzasadnień i ukierunkowań pisarstwa poprzez odnajdywanie kulturowego (biograficznego, genderowego, społecznego, politycznego) usytuowania twórców. Nasze myślenie o literaturze stało się (jest) wyraźnie relacyjne i kontekstualne. Interesuje nas bowiem nie tyle literatura, ile jej relacja wobec biografii, wobec historii, wobec rzeczywistości. Inaczej mówiąc, w centrum uwagi pozostaje za każdym razem problem wielorakich uwikłań literatury i literackiej referencyjności. Antropologizacja literaturoznawczych opowieści ujawnia się również w traktowaniu literatury jako jednej z praktyk kulturowych oraz umieszczaniu jej w szeroko i różnie konstruowanych kontekstach estetycznych i socjologicznych: innych dziedzin sztuki, kultury popularnej, mediów, rynku i ekonomii.

Taką perspektywę – relacyjną i kontekstualną – wyznaczyły najbardziej wpływowe i najsilniej obecne szkoły, dyskursy, metody: nowocześnie pojęty biografizm, szeroko rozumiana komparatystyka kulturowa, nowy historyzm, badania postkolonialne i dyskurs postzależnościowy, feminizm, postfeminizm i studia genderowe. To właśnie te metodologie wykorzystujemy najchętniej w praktykach analitycznych i interpretacyjnych. Nasze myślenie o literaturze zdaje się być przy tym – co oczywiście konstatuję bez żadnej ironii – szlachetnie lewicowe i emancypacyjne. Chcemy usłyszeć milczenie i/lub stłumione, wyciszone, pomijane, przemilczane głosy przeszłości oraz terażniejszości – głosy słabszych, wykluczonych, opresjonowanych, pokonanych. Pragniemy odkryć różne postacie i formy znaczącej nieobecności. Próbujemy odzyskać obszary zawłaszczone w wieku XX (i wcześniej) przez mowę zwyczajców i dominujący dyskurs oficjalny. A przynajmniej staramy się uważnie wsłuchiwać w – przeciwstawiające się temu dyskursowi – zorganizowane przez doświadczenie biograficzne opowieści jednostkowe. Naturalnym sprzymierzeńcem staje się w tej mierze dokonywane przez komparatystykę kulturową oswajanie dyskursów inności i obcości, właściwe nowemu historyzmowi odkrywanie marginesów historii w perspektywie indywidualnego przeżycia i prywatnej pamięci, uprawiana przez badania postkolonialne

dekonstrukcja relacji centrum – peryferie czy feministyczna negacja patriarchalnego modelu rzeczywistości.

– Kim opowiadamy?

Z poprzednim pytaniem wiąże się bezpośrednio kolejne: jacy autorzy – filozofowie, socjologowie, historycy, literaturoznawcy (o ile podział ten jest jeszcze dzisiaj uprawniony i sensowny) – są najbardziej obecni w naszych opowieściach? Na kogo powołujemy się najczęściej i komu zawdzięczamy najwięcej w myśleniu o literaturze XX wieku? Podjąłem dość niewdzięczny, ale zarazem w jakiś sposób pouczający trud przeczytania indeksów osobowych wszystkich tomów serii. Więcej niż przeczytania – po prostu policzenia. Traktując z odpowiednim dystansem tę dosyć obcą naszej dyscyplinie metodę statystyczną (bo przecież ilości nie należy bezpośrednio utożsamiać z jakością), nie można jednak całkiem zignorować symptomatycznych wyników niektórych obliczeń.

Wśród filozofów europejskich zdystansował wszystkich liczbą przywołań Friedrich Nietzsche, co pokazuje raz jeszcze, jak bardzo jego myśl zapowiada i funduje problematykę XX wieku. Z tego samego powodu wśród myślicieli polskich najszerzej obecny jest Stanisław Brzozowski. Spośród dawniejszych (XIX-wiecznych) autorów powraca także Georg Wilhelm Friedrich Hegel (ze swoją kłusującą minione stulecie myślą historiozoficzną). Z kolei wśród filozofów wieku XX pokonał wszystkich Michel Foucault (ze swoim projektem antropologii historycznej, a w szczególności koncepcją języka dominującego jako instrumentu przemocy oraz wykluczająco-stanowiącego dyskursu wiedzy/władzy narzucającego swoje narracje jako obowiązujące). Za nim sytuują się koryfeusze postmodernizmu (Jean-François Lyotard) i dekonstrukcjonizmu (Jacques Derrida). Wyraźnie obecna jest hermeneutyka (Martin Heidegger, ale już nie Hans-Georg Gadamer) i psychoanaliza (w wersji źródłowej Zygmunta Freuda, w nieporównanie mniejszym stopniu – Jacques’a Lacana). Wśród socjologów zdecydowanie wyróżniają się autorzy – najwidoczniej jakoś korespondujący z naszą wrażliwością i naszymi niepokojami – którzy sformułowali ciemną diagnozę współczesności oraz zarysowali nie mniej mroczną wizję przyszłości: przede wszystkim Jean Baudrillard, a za nim Zygmunt Bauman. Powracają – niezbyt jednak często – historycy ze szkoły „Annales”. Bardziej jednak inspirują nas autorzy, którzy – uznawszy historię za fabułę/opowieść – odsłonili relację pomiędzy historiografią, pamięcią i narracją (Paul Ricoeur, Hayden White, Franklin R. Ankersmit). Wreszcie – jeśli to właściwe słowo – literaturoznawcy: w tej konkurencji wygrał niezmiennie intrygujący Roland Barthes, a po nim usytuował się Philippe Lejeune (ze swoją stopniowo modyfikowaną koncepcją „paktu autobiograficznego”).

– Jakim językiem opowiadamy?

Jest to pytanie o nasz wokabulariusz, o powracające słowa-klucze, o najczęściej i najchętniej używane terminy oraz pojęcia (metoda statystyczna, do której jednak tym razem się nie odwołam, mogłaby być również instruktywna). Ten słownik, który trudno skompletować w całości, stanowi oczywiście funkcję kształtujących literaturoznawcze myślenie metodologii i autorów. Należą do niego chociażby takie słowa – opatrywane zwykle wieloma różnymi kwalifikatorami – jak: modernizm i postmodernizm, nowoczesność i ponowoczesność, historia (wielka, mała, powszechna, lokalna, makrohistoria, mikrohistoria, posthistoria), narracja (wielka, mała, makronarracja, mikro-narracja), podmiot i podmiotowość, tożsamość (jednostkowa, zbiorowa), pamięć (autobiograficzna, prywatna, indywidualna, zbiorowa), melancholia, nostalgia i trauma, ciało i cielesność, Inny/„inny”. Słownik ten może wydać się chaotyczny, ale właśnie w takiej – enumeracyjnej – formie ujawnia kierunki naszych dociekań i obszary naszych zainteresowań (oraz style ich werbalizacji).

Zastanawiają także pewne wielokrotnie powracające sposoby zapisu, w szczególności trzy takie sposoby, które można by nie bez racji uznać za przejawy stylistycznej mody. Ta moda – jeśli jest to moda – coś jednak wyraża. I tak częste użycie (może nawet nadużycie) wielkich liter wzmacnia kształtowane opozycje (w rodzaju Historia i historia, Narracja i narracja), przez co jednak nazbyt stanowczo wyklucza szarą strefę stanów pośrednich. Podobną (choć również chronologiczną) funkcję porządkującą pełni nie mniej częste dodawanie cząstki post- lub po- (postmodernizm, posthistoria, postkolonializm, postzależność, postpamięć), które z kolei nazbyt energicznie eliminuje z pola widzenia formacje przejściowe i sytuacje pograniczne. Szczególnie interesujące wydaje się wykorzystanie zapisów nawiasowych (typu: (nie)obecność). Jeśli bowiem wprowadzanie dużych liter i cząstek post-/po- ujawnia naszą badawczą skłonność do porządkowania pewnej rzeczywistości (którą faktycznie porządkujemy, co prawda płacąc w konsekwencji cenę jej ustatycznienia i uproszczenia), to użycie nawiasów daje do myślenia na temat naszego poczucia zasadniczej nierozstrzygalności pewnych stanów i wartości. Jest wyrazem tyle poznawczej bezradności wobec nich, ile badawczej chęci ich możliwie najsubtelniejszego nazwania.

– O czym opowiadamy?

Odpowiedź na pytanie o kanon dominujących tematów, problemów, zagadnień została już w znacznej mierze udzielona. Chcę jeszcze podzielić się następującą obserwacją. Wbrew zaleceniom nowego historyzmu niezmiennie opowiadamy o wielkiej historii i mieszczących się w jej kręgu doświadczeniach. W taki właśnie sposób chętnie opisujemy literacki i pozaliteracki wiek XX.

Wprawdzie rekonstruujemy historię postrzeganą przez pryzmat jednostkowego przeżycia i egzystencjalnego konkrety (ciała, rzeczy, codzienności). Wprawdzie analizujemy prywatność i lokalność literatury „małych ojczyzn” (ze szczególnym uwzględnieniem nurtu i doświadczenia kresowego). Ale równocześnie naszą uwagę przyciągają wielkie i zbiorowe wydarzenia (rewolucje społeczne, obie wojny światowe, Zagłada, różne odmiany totalitaryzmu) oraz powszechne i wspólnotowe doświadczenia (doświadczenie emigracyjności, wątek inteligentki), w planie estetyki natomiast – perypetie XX-wiecznej awangardy (awangard i postawangard).

– O kim opowiadamy?

Z dominującymi tematami wiązać się nieodłącznie pierwszoplanowi bohaterowie naszych opowieści. Aby odpowiedzieć na pytanie, kto przede wszystkim do nich należy, ponownie odwołam się do statystyki indeksów. Odpowiedź na to pytanie mogłaby brzmieć krótko: opowiadamy o Czesławie Miłoszu. I nie byłaby tylko efektowną hiperbolą. Bo rzeczywiście – Czesław Miłosz wyraźnie i jednoznacznie zdystansował liczbą przywołań wszystkich pisarzy ubiegłego wieku. Okazał się autorem – by tak rzec – przydatnym we wszelkich możliwych konfiguracjach i koniunkturach. W wielu tomach serii poświęcono mu osobne studia. Przede wszystkim jednak uderza i zastanawia liczba przywołań, którą dla zobrazowania proporcji podam w przybliżeniu: Czesław Miłosz jako jedyny pisarz osiągnął ich 300.

Kto następnie? Ogólnie chętniej opowiadamy o poetach i prozaikach niż dramaturgach (Sławomir Mrożek – najintensywniej obecny z nich – sytuje się w całościowym bilansie na bardzo dalekim planie). Przy czym – co w oświetleniu cyfr widać wyraźnie – obecność poetów i prozaików układa się w pewną prawidłowość. W przypadku poetów relatywnie częściej piszemy o klasykach (nieporównanie rzadziej o autorach młodego i średniego pokolenia), w przypadku prozaików dokładnie odwrotnie – pisarzami tych pokoleń zajmujemy się w takim samym stopniu jak autorami starszej i najstarszej generacji. Co oczywiście daje do myślenia na temat naszego widzenia jakości i rangi poezji oraz prozy ostatnich dwóch dekad. Poeci sytuujący się po Czesławie Miłoszu to zatem przede wszystkim Kolumbowie: Tadeusz Różewicz (140 przywołań), Zbigniew Herbert (100), Miron Białoszewski (80), Wisława Szymborska (40), a także najbardziej ocalony spośród skamandrytów – Jarosław Iwaszkiewicz (80). W żadnej mierze nie mogą się z nimi równać ani poeci „Współczesności” (Jarosław Marek Rymkiewicz), ani Nowej Fali (Adam Zagajewski, Stanisław Barańczak), ani tym bardziej „bruLionu” (Jacek Podsiadło, Marcin Świetlicki). W dziedzinie prozy proporcje są – jak zaznaczyłem – nieporównanie bardziej wyrównane. Jej najczęściej powracający

klasyści (Gustaw Herling-Grudziński, Tadeusz Konwicki, Jerzy Andrzejewski, Kazimierz Brandys) są przedmiotem podobnego zainteresowania jak autorzy ostatniego dwudziestolecia (Olga Tokarczuk, Andrzej Stasiuk, Stefan Chwin, Jerzy Pilch, Paweł Huelle). Wśród eseistów wyróżnia się Andrzej Bobkowski (może ze względu na trwający przez ostatnie lata proces edytorskiego odkrywania jego pisarstwa). Uwagą są chętnie obdarzani autorzy, którzy centralnym problemem swojej twórczości uczynili język, kwestię językowej referencyjności i literackiego przepisywania tzw. rzeczywistości (w poezji – Miron Białoszewski, w prozie – Leopold Buczkowski). I jeszcze jedna refleksja: spośród czterech muszkieterów literatury międzywojennej w perspektywie dokonanego bilansu pojedynków zdecydowanie wygrał Witold Gombrowicz. Jest to po Czesławie Miłoszu drugi pisarz w ogólnej kolejności: doczekał się – również jako jedyny – 200 przywołań, wyraźnie pokonując nawet Stanisława Ignacego Witkiewicza (90), a tym bardziej Brunona Schulza (40) i Bolesława Leśmiana (40).

– O czym i o kim nie opowiadamy?

Na tak postawione pytanie można odpowiedzieć tylko bardzo prowizorycznie. W dobie poststrukturalizmu – i zgodnie z jej duchem – nie opowiadamy zatem o stylach, formach, konwencjach. A raczej opowiadamy rzadko i niechętnie. W tomach serii osobna i teoretyczna refleksja poświęcona tym problemom pojawia się w proporcji do innych zagadnień marginesowo. Jej przedmiotem są zresztą przede wszystkim zjawiska najbardziej ekspansywne w literaturze XX wieku: poetyki negatywne (fragment, milczenie), nowoczesne kategorie estetyczne (parodia, groteska), XX-wieczne gatunki literackie o zamąconej tożsamości (sylwa, autobiografia).

Drugą część pytania (o kim nie opowiadamy?) najchętniej bym uchylił, ponieważ w nieunikniony sposób uruchamia wartościowanie, czego chciałbym uniknąć. Kiedy jednak nie opowiadamy o zacnych pisarzach doby PRL-u, którzy razem ze swoją epoką (i pod jej ciężarem) zapadli się (zapadają się) w niebyt (przykład Stanisława Dygata) lub kiedy Manuela Gretkowska (pod względem liczby przywołań) wielokrotnie wyprzedza Wiesława Myśliwskiego, może budzić to – przynajmniej dla niektórych uzasadniony – niepokój. Ten ostatni przypadek dowodzi zresztą, że naszą uwagę przyciąga bardziej literatura rozumiana nie jako – by wyrazić się wzniośle – uniwersalna sztuka pięknego słowa, lecz jako pewien fenomen kulturowy i społeczny, wpisany w kontekst promocyjno-obyczajowy i przez ten kontekst wykreowany.

– Jaki projekt ogólny?

Z zaprezentowanego opisu literaturoznawczych opowieści o literaturze poprzedniego stulecia zdaje się płynąć kilka ogólniejszych konkluzji. Przede wszystkim są to opowieści, które kształtują głęboko konfliktową, antynomiczną,

aporetyczną wizję literackiego wieku XX (pojęcie aporii należy zresztą do współtworzących ich wokabulariusz słów-kluczy). Można tylko wyliczyć niektóre z nich, by uzmysłowić rozległość zjawiska: centrum – peryferie, środek – marginesy, uniwersalność – lokalność, oficjalność – prywatność, idea – konkret, tożsamość – inność, swojskość – obcość, dominacja – podporządkowanie, porządek – chaos, całość – fragment, zdarzenie – przeżycie, mowa – milczenie, męskie – kobiece. Rozliczne (i niejednokrotnie głębokie) urazy pozostałe po ubiegłym stuleciu – jak już wspomniałem – sprawiają, że w obawie przed myśleniem absolutystycznym, totalistycznym, fundamentalistycznym chętnie i skwapliwie sytuujemy się w naszym antropologicznym czytaniu literatury po stronie peryferii, marginesów, lokalności, prywatności, konkretności, inności, obcości, podporządkowania, chaosu, fragmentu, przeżycia, milczenia, kobiecego. Sytuujemy się – jeśli można tak powiedzieć – i badawczo, i emocjonalnie.

Ale rozważane narracje nie tylko z upodobaniem i przejęciem kształtują te różnorodne opozycje. Również same są naznaczone nie mniej głęboką aporetycznością. Towarzyszą im bowiem rozliczne kłopoty, paradoksy i sprzeczności. Za najważniejszą spośród nich uznałbym może taką: Z jednej strony z poszczególnych opowieści wyłania się nowa i scalająca periodyzacja literatury XX wieku, wyłania się – mówiąc konkretniej – mocno ugruntowana i istotnie uzasadniona formuła wielkiego modernizmu. Bo przecież nieustannie odnajdujemy w nich wielokrotnie wyrażane przekonanie o otwarciu przez historyczny modernizm literackich i antropologicznych procesów charakterystycznych dla całego stulecia, czytanie modernizmu (historycznego) poprzez współczesność i współczesności poprzez modernizm (historyczny), odsłanianie osobowego patronatu Friedricha Nietzschego i Stanisława Brzozowskiego wobec zjawisk i niepokojów XX wieku, poczucie palimpsestowości kolejnych tzw. okresów (i ich dyskursów), w których literaturze (kulturze) wybrzmiewają wcześniejsze formacje i zaznacza się palimpsestowa właśnie obecność dawniejszych dyskursów, poszukiwanie duchowej jedności i długiego trwania nowoczesności poprzez odkrywanie źródeł, genealogii, prolegomen, zapowiedzi, kontynuacji, powtórzeń oraz dokonywanie porównań i paralel pomiędzy poszczególnymi fragmentami chronologicznymi poprzedniego stulecia, uparte powroty do... i wytrwale wyprawy w... Z drugiej natomiast strony nietrudno dostrzec trwałość myślenia o literaturze XX wieku w kategoriach cezur i przełomów, dowody świadomości nieusuwalnych różnic i odrębności, specyfik i odmienności dzielących całe okresy oraz formacje, świadectwa poczucia ich dotkliwego, przyspieszonego i nieuniknionego zapadania się w niepamięć i nicość. Uzgodnić i scalić te dwie różne wersje można – jeśli w ogóle można – tylko na jakimś wyższym i ogólniejszym poziomie.

Następnie nasze opowieści zdają się wyraźnie zdradzać, że podzielały lub – ostrożniej – jesteśmy skłonni podzielać zakłócone poczucie rzeczywistości, niepokój dotyczący jej ontologicznego miejsca i statusu. Nurtuje i nęka nas problematyczność tzw. realności oraz – już jakby wtórnie – kłopotliwość, a może nawet niemożność jej literackiej reprezentacji. Stąd – jak się wydaje – tak intensywna obecność pewnych powracających pojęć i kategorii, do których zaliczyłbym „niesamowite” Zygmunta Freuda, Realne / „realne” Jacques’a Lacana czy „symulakrum” Jeana Baudrillarda, a które są w istocie ważnymi słowami-kluczami wielu opowieści.

Mam wreszcie wrażenie, że intensywnie (może zbyt intensywnie) unosi się nad nimi duch przywołanego już Friedricha Nietzschego (i rozlicznych XX-wiecznych kontynuatorów jego myśli): przekonanie – by nie rzec aksjomat – że nie ma wypowiedzi neutralnych, że każda opowieść jest interpretacją, że każda narracja podlega interpretacyjnym prawom języka, retorycznej i estetyzującej mediatyzacji. W szczególności taką zmediatyzowaną narracją/interpretacją okazuje się być historia. Zapewne tak. Ale może dla równowagi warto przypomnieć kilka wersów poety:

Tucydides mówi tylko
że miał siedem okrętów
była zima
i płynął szybko

Jedynie ostatni fragment tej wypowiedzi jest interpretacją: może Tucydides mógł płynąć jeszcze szybciej i osiągnąć w ten sposób cel wyprawy? Pory roku nie da się jednak sfalsyfikować. Tym bardziej można policzyć okręty.

– Jakie prognozy na następną dekadę?

Ograniczę się do dwóch spostrzeżeń: konkretnego i ogólnego. Konkretnie jest takie: otwierający ją rok 2011 promocyjnie ugruntuje oraz poszerzy badawczą i społeczną obecność twórczości Czesława Miłosza. Na pytanie o literaturoznawcze narracje rozpoczynającej się dekady – pytanie o ich inspiracje, patronów i bohaterów, style, metody i tematy – odpowiem najogólniej, odwołując się do starej zasady dialektyki, niejednokrotnie posądzanej dzisiaj o poczciwość: być może wyłonią się przeciwieństwa, tak jak już tylokrotnie w historii naszej dyscypliny bywało. Choćby takie, że bardziej / inaczej powrócimy do literatury, a antropologowie przestaną narzekać na utratę tożsamości. Zmieniają się zapewne formy zasadniczej nieprzezroczystości (świata, literatury), nieprzezroczystości dręczącej literaturoznawcze opowieści minionej dekady.

Krąg literacki – próba teorii (Mallarmé, George, Czechowicz)

W tak sformułowanym tytule tych rozważań kryje się pewna sprzeczność. Dostrzegam ją pomiędzy słowem „teoria” i pojęciem „krąg literacki”. Zjawisko to bowiem niełatwo poddaje się refleksji teoretycznej. By odwołać się do jakiejś analogii – jest z nim trochę tak jak z fenomenem kawiarni literackiej. Jaką teorię można rozwinąć na jego temat? Można raczej dokonać historycznego opisu obecności tej instytucji w kulturze ze szczególnym uwzględnieniem pełnionych przez nią funkcji. Dlatego szukanie hasła „krąg literacki” w słownikach czy leksykonach terminów literackich okazuje się daremne. Ale z kolei ta daremność staje się pewnym wyzwaniem – skłania do podjęcia ogólniejszej i bardziej steoretyzowanej refleksji nad tym zjawiskiem, jego istotą, właściwościami i w końcu znaczeniem.

Niemąło zależy również od specyfiki danej kultury narodowej. Można sformułować tezę, że pojęcie „krąg” jest najbardziej ugruntowane i najchętniej używane w literaturoznawstwie niemieckim. Terminem „Kreis” są w nim nazywane konkretne zjawiska historyczne, takie jak przykładowo interesujący mnie George-Kreis czy Prager Kreis. Znamienne, że w opracowanym przez Grzegorza Gazdę *Słownika europejskich kierunków i grup literackich XX wieku* (Warszawa 2000) przykłady tak określonych formacji pochodzą prawie wyłącznie z szeroko pojętego obszaru kultury i języka niemieckiego. Dla porównania w literaturoznawstwie francuskim termin „le cercle” nie znajduje tak istotnego zastosowania, choć można by zapewne użyć go do opisu różnych formacji, zaczynając od kręgu Plejady. Podobnie przedstawia się sytuacja w literaturoznawstwie polskim. Nie uwzględniają tego pojęcia słowniki terminów literackich. Nie służy również do nazywania konkretnych zjawisk historycznych. Jest – by rzecz najkrócej – zasadniczo pozbawione własnej teorii i używane raczej intuicyjnie.

Czy jednak – pytam retorycznie – taka luźno rozumiana teoria kręgu literackiego nie byłaby możliwa? Czy nie byłoby użyteczne i funkcjonalne stosowanie tego pojęcia – ale nie jako intuicyjnej metafory, lecz kategorii jakoś ugruntowanej teoretycznie – do opisu niektórych zjawisk w literaturze? Pod tym względem sytuacja pojęcia „grupy literackiej” wydaje się w literaturoznawstwie polskim zupełnie inna. Pojęcie to jest teoretycznie przemyślane i zdefiniowane (choćby w studiach Stefana Żółkiewskiego czy Michała Głowińskiego), a równocześnie szeroko stosowane w praktyce badawczej (szczególnie wobec literatury dwudziestolecia międzywojennego). Przede wszystkim

dlatego, że jest to pojęcie niejako dane przez historię literatury: grupy – w większości poetyckie – jakby w przeciwieństwie do kręgu literackiego tak właśnie same określały swoją tożsamość. Nie wymaga zatem specjalnego skonstruowania i uzasadnienia. Natomiast treść, którą wyraża – takie wyznaczniki grupy jak skład, czas i miejsce istnienia, czasopismo – jest nieporównanie łatwiej i precyzyjniej uchwytne niż w przypadku terminu „krąg”. Nie trzeba jednak dodawać, że nie każdy przejaw – by tak rzec – zbiorowego czy grupowego uprawiania literatury może być przy pomocy tego pojęcia nazwany i wyjaśniony. I to jest jeszcze jeden powód, dla którego warto podjąć próbę teoretycznego namysłu nad terminem „krąg literacki”.

Próba ta będzie polegała na wypreparowaniu z materiału historycznego ogólnych (również w znaczeniu – ponadnarodowych) oraz – jak mam nadzieję – operacyjnych wyznaczników i właściwości zjawiska kręgu literackiego. Jako taki materiał posłużą przykłady trzech kręgów świadomie i celowo tak dobranych, by reprezentowały różne obszary kulturowe: krąg Stefana Mallarmé, krąg Stefana George i krąg Józefa Czechowicza. Nie są to przy tym pojęcia równorzędne. Termin George-Kreis jest – jak zaznaczyłem – słownikowo obecny i badawczo ugruntowany. Wystarczy przypomnieć, że w literaturoznawstwie niemieckim jego historii i znaczeniu poświęcono kilka książek. Termin „krąg Stefana Mallarmé” prezentuje – jak się wydaje – sytuację pośrednią pomiędzy użyciem literaturoznawczo ustabilizowanym i metaforycznie luźnym. W najmniejszym stopniu zdaje się badawczo funkcjonować termin „krąg Józefa Czechowicza” – używa się go raczej jako intuicyjnej metafory. Już sama ta gradacja wyraźnie wskazuje na istotną kłopotliwość czy trudność teoretycznego określenia pojęcia „kręgu literackiego”. Pojęciem tym nazywa się bowiem zjawiska o mniej lub bardziej płynnych konturach i niewyraźnych granicach. Ta płynność i niewyraźność – czy wręcz pewna amorficzność – ujawnia się szczególnie wtedy, gdy – jak zauważyłem – dokonuje się jego konfrontacji z pojęciem „grupy literackiej”, które wydaje się nieporównanie bardziej uchwytne i jednoznaczne. W dalszych dociekaniach będę jeszcze niejednokrotnie korzystał z tego pomocnego porównania. Dlatego – jak się okaże – niektóre właściwości kręgu literackiego, które wydają się dla niego konstytutywne, trzeba będzie przedstawić w formie zaprzeczonej, w formie negatywnej.

Przede wszystkim należy zauważyć, że pojęcie „kręgu” jest w istocie metaforą przestrzenną odwołującą się do określonej figury geometrycznej: okręgu, koła. Metafora ta konotuje zatem wyobrażenie takiej struktury, która posiada ściśle określony środek, precyzyjnie wyznaczone centrum. Tym środkiem czy centrum jest oczywiście konkretny pisarz, wokół którego skupiają się

inni autorzy. Bywają wyjątki od tej reguły – na przykład Prager Kreis był strukturą wyraźnie egalitarną, pozbawioną takiego autora. Zwykle jednak – co chcę szczególnie podkreślić – nie ma kręgu bez pisarza-centrum. W skrajnym, ale nieprzesadnym ujęciu można by nawet powiedzieć, że krąg jest z nim na swój sposób tożsamy. Wyraża się to w personalizacji nazw – w operowaniu określeniami typu „krąg Georgego”, „krąg Czechowicza” czy – by sięgnąć do przykładu innej literatury – „krąg Audena”. To właśnie pisarz-centrum jest jego inicjatorem, przewodzi mu przez cały czas jego istnienia, a po jego wycofaniu się lub śmierci krąg przestaje istnieć. Takimi pisarzami-przewodnikami byli Mallarmé, George, Czechowicz, a czas istnienia kręgów zainicjowanych przez tych autorów pokrywał się z dojrzałymi fragmentami ich biografii.

Grupy literackie mogą mieć charakter mniej lub bardziej egalitarny, być pozbawione wyraźnego przewodnika (taką grupą był chociażby Skamander). Natomiast nieporównanie trudniej – powtórzę – wyobrazić sobie tego rodzaju krąg. Jest to więc struktura wyraźnie hierarchiczna, oparta na osobowości i autorytecie pisarza-centrum. I jedynie stopień tej hierarchiczności bywa różny. Można tę cechę jednoznacznie odnieść do kręgu Georgego czy Czechowicza, ale już w przypadku kręgu Mallarmého rzecz jest bardziej skomplikowana. Jak wiadomo, wprawdzie otaczali go młodzi adepci poezji, ale pojawiali się także w jego kręgu wybitni artyści reprezentujący różne dziedziny sztuki (choćby malarze). W tym sensie zaproponowane przez Harolda Blooma kategorie „silnego” i „słabego” pisarza (artysty) znajdują względne zastosowanie. Nie zawsze bowiem struktura kręgu opiera się na ściśle i jednoznacznie hierarchicznej relacji pomiędzy „silnym” pisarzem-centrum i „słabymi” pisarzami należącymi do jego otoczenia. Choć zasadniczo tak właśnie jest.

Ten charakterystyczny dla kręgu typ struktury przejawia się również w tym, że wyłącznie pisarz-centrum jest jego stałym, niezmiennym, obecnym przez cały czas istnienia elementem czy raczej fundamentem. Pozostały skład – w przeciwieństwie do zasadniczo stałego i sformalizowanego składu grupy literackiej – jest zwykle mniej lub bardziej zmienny, przy czym wymiana ta ma w jakiejś mierze charakter generacyjny: rotacji pisarzy kolejnych pokoleń. Członkowie kręgu pojawiają się i znikają, przychodzą i odchodzą. I tylko nieliczni – nie zdarza się to często – towarzyszą pisarzowi-przewodnikowi czy, by rzec inaczej, dochowują mu wierności przez cały czas istnienia kręgu. Co na planie życiowych i pisarskich biografii znaczy również, że niejako przemieszczają się za nim w czasie i przestrzeni, wędrują razem z nim.

Jest to – jak myślę – dogodny moment, by przyjrzeć się tym właśnie wyznacznikom funkcjonowania kręgu: czasowi i przestrzeni. W porównaniu z niejednokrotnie efemeryczną działalnością grup literackich czas istnienia kręgu jest relatywnie długi (dłuższy), nieraz nawet bardzo długi. Krąg Stefana George istniał mniej więcej przez trzy dekady i objął rozległy fragment biografii poety. Również kręgi Stefana Mallarmé i Józefa Czechowicza – funkcjonujące przez kilkanaście lat – miały wszelkie dane, by istnieć znacznie dłużej. I zapewne tak by się stało, gdyby nie stosunkowo wczesna śmierć Mallarmégo i przedwczesna – tragiczna – śmierć Czechowicza we wrześniu 1939 roku. To właśnie otwartość i zmienność składu kręgu stwarza możliwość jego długiego trwania. W tym – otwartość pokoleniowa, to znaczy wchłanianie pisarzy reprezentujących kolejne, coraz młodsze generacje literackie. Wszystko – mówiąc najprościej – zależy od pisarza-przewodnika, a także – jak pokazuje przykład Józefa Czechowicza – od okoliczności historycznych.

Drugi wyznacznik kręgu – miejsce, przestrzeń – jest już znacznie trudniejszy do uchwycenia. Niełatwo wskazać w tej mierze jakąś jednolitą regułę. Trzeba raczej wyróżnić dwa zasadnicze warianty istnienia kręgu. Pierwszy z nich wyraziście ilustruje krąg Stefana George. Jest to wariant kręgu wędrownego czy wędrującego, który z tego powodu porównywano nawet do sposobu funkcjonowania średniowiecznych trup artystycznych. Wprawdzie Stefan George miał swoje ulubione siedziby (Monachium, Berlin, Marburg, a przede wszystkim Heidelberg), ale w istocie żadna z nich nie była stała i poeta – a wraz z nim czy raczej za nim członkowie kręgu – wielokrotnie się przemieszczał. Z kolei krąg Stefana Mallarmé – przez cały czas związany z miastem zamieszkania poety: Paryżem – miał charakter ściśle stacjonarny. Przypadek pośredni prezentuje krąg Józefa Czechowicza, który miał dwie siedziby: najpierw Lublin, a potem Warszawę, do której przewędrowali (przeprowadzili się) za poetą przynajmniej niektórzy jego członkowie. W porównaniu z grupą literacką – właściwie zawsze związaną z konkretnym miastem – krąg jest w tej mierze zjawiskiem nieporównanie bardziej ruchliwym i dynamicznym.

Również skład osobowy kręgu nie jest rzeczą oczywistą i jednoznaczną. Używałem dotychczas określenia „krąg literacki” przede wszystkim ze względu na – by tak rzec – profesję przywódcy: profesję pisarza, a ściślej poety. We wszystkich rozważanych przypadkach dominanta pisarzy (czy raczej poetów) jest mniej lub bardziej widoczna. W szczególności krąg Józefa Czechowicza składał się właściwie wyłącznie z pisarzy (poetów). Trzeba jednak pamiętać, że do kręgu Stefana George należeli także ludzie szeroko rozumianej kultury: wykładowcy uniwersyteccy czy uczeni (literaturoznawcy, filozofowie, historycy). Należeli ponadto nie tylko poeci, ale również – jeśli to właściwe słowo

– wielbiciele poezji. Przykład trzech braci Stauffenbergów – jeden z nich, Claus, będzie przyszłym współorganizatorem i wykonawcą zamachu na Hitlera 20 lipca 1944 roku w kwaterze Wilczy Szaniec pod Kętrzynem – jest w tej mierze wielce wymowny. Z kolei w kręgu Stefana Mallarmé pojawiali się wybitni artyści jego czasu (zwłaszcza – jak wspomniałem – malarze).

W tym sensie krąg nazywany „literackim” sytuuje się w istocie na pograniczu różnych dziedzin sztuki czy – szerzej – sztuki i myśli: po prostu kultury. Ale ta pograniczność ma również jeszcze inny wymiar: polega na podobieństwie do innych instytucji kultury. Kilkakrotnie dokonywałem porównania kręgu literackiego i grupy literackiej. Można uzupełnić to porównanie o jeszcze jeden ważny element: kwestię czasopisma. Nie chcę przy tym utożsamiać kręgu z grupą czy środowiskiem, jakie niejednokrotnie kształtuje i skupia się wokół danego pisma. Niemniej wydawane przez Stefana George – wydawane w dodatku przez bardzo wiele lat (1892–1919) pismo „Blatter für die Kunst”, choć oczywiście otwarte dla innych (różnych) autorów, było bez wątpienia spoiwem kręgu, jednym z ważnych fundamentów jego tożsamości. Podobnie aktywność redaktorska Józefa Czechowicza w redakcjach wielu czasopism dekady lat 20. i zwłaszcza 30., a wreszcie założenie razem z Ludwikiem Fryde własnego pisma „Pióro” (które zostało zaprojektowane jako trybuna wypowiedzi młodszych poetów) również miało istotne – spajające, integrujące – znaczenie dla istnienia jego kręgu. Rola czasopisma (czasopism) w jakiejś mierze upodabnia zatem krąg do grupy literackiej czy tak zwanego nieformalnego środowiska literackiego.

Należy w tym miejscu zwrócić uwagę, że sposób funkcjonowania kręgu Stefana Mallarmé i Józefa Czechowicza przypomina także wyraźnie formę aktywności właściwą salonowi literackiemu. Słynne „wtorki” organizowane przez Mallarmégo w jego paryskim mieszkaniu przy rue de Rome 87 (później 89) były ważną instytucją ówczesnego życia intelektualnego i artystycznego Paryża. Uczestniczyli w nich zarówno przedstawiciele elity tego życia, jak i dopuszczeni do mistrza młodzi, nieznani, początkujący pisarze. Prowadzone podczas „wtorkowych” spotkań dyskusje o literaturze, sztuce, filozofii wywierały znaczący wpływ na ich uczestników. Relatywnie mniejsze – czy po prostu inne – znaczenie miały „czwartki” organizowane przez Józefa Czechowicza w jego warszawskim mieszkaniu przy ulicy Smulikowskiego, a następnie Narbutta, na których bywali nie tylko poeci należący do jego kręgu, ale również pisarze innych formacji (choćby żagaryści) czy przedstawiciele innych dziedzin humanistyki (przykładowo młodzi filozofowie). Te „wtorki” i „czwartki” pełniły zatem w kulturowym pejzażu obu miast funkcję salonów literackich czy – ogólniej – artystyczno-intelektualnych.

Więc właśnie znaczenie. Pora podkreślić, że właściwie zawsze – i w każdym przypadku – było ono dla kultury ogromne, niejednokrotnie większe niż znanych i hałaśliwych grup literackich (o grupach efemerycznych nie wspominając). Więcej, jestem skłonny postawić tezę, że znaczenie to poniekąd nie zostało wydobyte w należytym mu rozciągłości, na jego właściwą i prawdziwą miarę. Wprawdzie po wszystkich omawianych kręgach pozostały liczne świadectwa pisane, a ich przewodnikom członkowie poświęcili książki o charakterze badawczym (na przykład *George Friedricha Gundolfa*, *Stefan George. Historia ducha niemieckiego od 1890* Friedricha Woltersa, *Komentarz do dzieła Stefana George* Ernsta Morwitza) lub wspomnieniowo-biograficznym (choćby *Mój obraz Stefana George* Roberta Boehringera, *Wspomnienia o Stefanie George* Ludwiga Thormaehlana, *Stalowa tęcza. Wspomnienia o Józefie Czechowiczu* Wacława Gralewskiego, opracowany przez Seweryna Pollaka tom zbiorowy *Spotkania z Czechowiczem*). Zapisy te – co pokazują przykładowo szkice Paula Valéry o jego mistrzu (*List o Stefanie Mallarmé*, *Stefan Mallarmé*, *Mawiałem czasem do Stefana Mallarmé*) – ujawniły istotną i wybitną funkcję przewodników kręgów. Ponadto wielu ich członków odegrało doniosłą rolę w życiu intelektualnym oraz artystycznym swoich krajów i kultur. Z całym przekonaniem można tak powiedzieć o udziale członków kręgu Stefana George w kulturze niemieckiej pierwszych dekad XX wieku czy publicznej działalności w tym samym czasie (na skalę zresztą europejską) Paula Valéry.

Równocześnie jednak jakiś ważny wymiar istnienia tych kręgów pozostał (pozostaje) trudny do opisania i oddania należnych mu zasług. Taką niewymierną stroną ich funkcjonowania była przede wszystkim bezpośrednia wymiana myśli, dokonująca się czy to podczas „wtorkowych” lub „czwartkowych” spotkań literackich, czy to w innych okolicznościach. Trudno przecenić inspirowane, twórcze, stymulujące znaczenie takiej wymiany, której nie wszystkie przejawy i ślady udało się przecież zapisać i udokumentować. Nie można także było dać wyrazu całemu długowi wdzięczności, jaki mieli członkowie kręgów wobec ich przewodników. I chociaż niejednokrotnie wypowiadali to poczucie – twierdząc chociażby, że spotkanie pisarza-przewodnika oraz przynależność do skupionej wokół niego wspólnoty były najważniejszym wydarzeniem i doświadczeniem ich życia – to zawsze przecież pozostawała jakaś niewyrażona (niewyraźalna) – a tak istotna dla kultury – sfera czy głębia tej duchowej wymiany, tego duchowego dialogu.

Dlatego znaczenie kręgów literackich w kulturze wydaje się nieporównanie większe niż to, które przechowała ich pamięć, utrwalone świadectwa tej pamięci. Nieraz wskazywano – czasem nawet krytycznie – że kręgi te były

w jakiś sposób zamknięte, nazbyt elitarne czy może wręcz oderwane od społeczeństwa i kultury swojego czasu. Jest w takim rozpoznaniu jakaś cząstkowa prawda. Dostęp do kręgu Stefana Mallarmé, a jeszcze bardziej Stefana George nie był ani prosty, ani oczywisty. Również same koncepcje sztuki, jakie wyznawały te kręgi – tego wątku świadomie nie rozwijam – sprawiały, że wytwarzała się wokół nich i otaczała je aura elitaryzmu, ekskluzywności i wtajemniczenia. Były to koncepcje – by rzecz najkrócej – w różny, a zarazem jakoś wspólny sposób wynikające z atmosfery i ducha kultury przełomu XIX i XX wieku: skrajnego kultu sztuki (w szczególności poezji) umieszczanej najwyżej w hierarchii wszystkich ludzkich aktywności, kultu ufundowanego na radykalnie wyznawanym przekonaniu o szczególnej i wyjątkowej randze jej posłannictwa.

Ale przecież nie można powiedzieć, że kręgi te pozostawały zupełnie oderwane, zamknięte wobec zjawisk i procesów społecznych czy nawet politycznych swojego czasu historycznego. Katastroficzny niepokój poezji powstającej w kręgu Józefa Czechowicza był widomym znakiem otwarcia i reagowania na ten czas. Można by również dociekać, w jakiej mierze kształtowanie się poglądów Clausa von Stauffenberga w kręgu Stefana George miało znaczenie dla jego późniejszej postawy i wyborów dokonanych podczas drugiej wojny światowej. Jeśli przyjąć zasadne założenie, że miało, pomiędzy sferą estetyki i sferą etyki, czystą poezją i działaniem politycznym trzeba by szukać jakichś ukrytych, niewidocznych dla powierzchownego spojrzenia związków.

Niełatwo jest więc wymierzyć wszystkie zasługi kręgów literackich dla kultur narodowych, z których wyrastały, a w sumie – dla kultury europejskiej. Wśród tych znaczeń wylania się jeszcze jedno. Z jednej strony kręgi literackie były oczywiście instytucjami w kulturze swojej epoki, swojego – jak zaznaczyłem – czasu historycznego, a ich realne dokonania w istotny sposób ją poszerzały i wzbogacały. Z drugiej jednak strony pozostawiły w niej głęboki ślad w postaci powstającej już w momencie ich istnienia, zaś później narastającej i rozwijanej legendy. Choć same były niejednokrotnie instytucjami o dość zmiennych kształtach i amorficznych konturach, to ich legenda pozostała wyrazistym i trwałym fragmentem danej kultury, a równocześnie promieniującym i kulturotwórczym mitem już nie konkretnych kultur narodowych, lecz szeroko rozumianej kultury europejskiej w ogólności.

Wartością w kulturze pozostała także pewna ciągłość samej idei kręgu. To przecież Stefan George uczestniczył – co prawda dość krótko i przejściowo – we „wtorkowych” spotkaniach literackich organizowanych przez Stefana Mallarmé. Formuła jego własnego kręgu bez wątpienia w jakiejś mierze nawiązywała do wzoru wspólnoty skupionej wokół francuskiego mistrza. Ten wzór

– kręgu, spotkania, rozmowy – nie był również obcy i nieznany Józefowi Czechowiczowi – czytelnikowi oraz tłumaczowi poezji francuskich symbolistów. Jeśli zatem teoria kręgu literackiego jako pewnego zjawiska czy pewnej instytucji w kulturze może być – powtórzę – tylko luźna i przybliżona, to historia poszczególnych kręgów pozwala niewątpliwie ułożyć się w pewną spójną całość.

Uzasadniona wydaje się teza, że ta w jakiejś mierze wspólna historia przynależy do epoki niezakłóconej ironią i nieskażonej zwątpieniem wiary w sztukę oraz takiego kontekstu kulturowego, z którego mogli wyłonić się i w którym mogli działać jej wielcy mistrzowie, patroni przekonani o duchowej doniosłości swojej intelektualnej misji i artystycznego powołania. Jest trochę tak – by użyć metafor przestrzennych – jakby koło kultury zamknęło się, a jej oddalone w czasie bieguny niespodziewanie się spotkały. Na pół mityczne wyobrażenia podsuwają obrazy, sceny, sytuacje spotkań opowiadacza ze słuchaczami, którzy otaczali go w formie dosłownie rozumianego koła, zasluchani w jego słowa zasiadali wokół niego w kręgu rozświetlonym jasnością nocy lub blaskiem ogniska. XIX- i XX-wieczne kręgi literackie oczywiście poszerzyły zakres i sposoby wewnętrznej (i zewnętrznej) komunikacji, a forma oralna – chociaż nadal szczególnie wyróżniona i uprzywilejowana – przetrwała jako tylko jedna z wielu możliwych form tej komunikacji. Sama zasada, istota czy idea kręgu pozostała jednak tak naprawdę niezmieniona.

Otwarte pytanie brzmi, czy metaforycznie pojęta figura kręgu z własnym promieniującym centrum nieodwołalnie się rozpadła, czy w jakichś wariantach i postaciach jest jeszcze możliwa w dzisiejszej kulturze? Rekonstrukcja jej historii i sytuacji w ciągu ostatnich dwóch stuleci skłania do udzielenia odpowiedzi przeczącej, negatywnej. Może jednak jest to odpowiedź nazbyt pochopna i pospieszna. Tak lub inaczej rozumiany (i wyjaśniony teoretycznie) krąg literacki stanowi bowiem jedną z tych form istnienia kultury, którym przynależy długie trwanie.

II. Miejsca

Europa Gałczyńskiego

1.

Kiedy myślimy o wielkich Europejczykach w literaturze polskiej XX wieku, naszą uwagę przyciągają tacy twórcy jak Jarosław Iwaszkiewicz, Andrzej Kuśniewicz, Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert – autorzy, w których biografii doświadczenie europejskich podróży odegrało istotną rolę, autorzy, w których piśtarstwie problem Europy i kultury europejskiej zajął ważne miejsce. Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego nie jesteśmy skłonni umieszczać w tym gronie, a jego poezji – rozważać w tych kategoriach. Tym bardziej, że prywatne mity geograficzne, które Gałczyński z taką sugestywnością narzucił zbiorowej wyobraźni – chociażby mit peryferyjnej Warszawy, odrealnionego Krakowa czy upoetyzowanych Mazur – są nieodmiennie mitami polskimi, rodzimymi, więcej – świadomie i programowo lokalnymi. A przecież kwestia Europy – tak w konsekwencji badawczo zaniedbana – jest nieustannie obecna w lirycy poety.

Jak jest obecna? Zauważmy od razu, że postawa Gałczyńskiego wobec tej kwestii jest naznaczona wielorakimi paradoksami i sprzecznościami. Podlega ponadto wyraźnym przemianom w czasie – określają ją bowiem w poważnej mierze zmieniające się okoliczności historyczne. Postawa ta jest zatem w jakiś sposób inna w dwudziestoleciu międzywojennym, inna na przełomie lat 40. i 50. W rezultacie wymyka się precyzyjnym ustaleniom, nie poddaje się uproszczonym formułom. Tymczasem rekonstrukcja tej postawy – zmiennej i niejednoznacznej – może mieć sens ogólniejszy: może stać się przyczynkiem do opisu pewnego fragmentu XX-wiecznych dziejów świadomości polskiej inteligencji, w szczególności – tworzonych (i dziedziczonych) przez nią mitów geograficzno-kulturowych. Tym bardziej więc warta jest podjęcia.

Przypomnijmy najpierw, jakie czynniki i uwarunkowania mogły kształtować – i niewątpliwie kształtowały – wyrażone w poezji Gałczyńskiego rozumienie problemu Europy i pojęcia europejskości. Przede wszystkim trzeba pamiętać o biograficznych doświadczeniach poety. Należy do nich zwłaszcza

zaliczyć dwa dłuższe pobyty Gałczyńskiego w krajach Europy Zachodniej. Pierwszym z nich był dwuletni – związany ze służbą dyplomatyczną – pobyt w Berlinie na początku lat 30. Pobyt ten umożliwił poecie dokładniejsze poznanie kultury niemieckiej, która wśród różnych kultur europejskich była mu szczególnie bliska, może nawet najbliższa. Ironia historii sprawiła, że – jeśli można tak powiedzieć – jego dopełnieniem stał się kilkuletni pobyt w niemieckim stalagu podczas wojny. Drugim momentem biograficznym była prawie roczna tułaczka Gałczyńskiego po różnych krajach europejskich – szczególnie Belgii i Francji – w 1945 i 1946 roku. Poeta zobaczył wówczas Europę w sytuacji historycznego przełomu, Europę podnoszącą się z ruin moralnych i materialnych. Inne znaczenie miały powojenne podróże do Pragi, które znajomość Europy Zachodniej uzupełniły i wzbogaciły o poznanie metropolii środkowoeuropejskiej. Te wszystkie doświadczenia Gałczyńskiego – stopniowo kształtując jego świadomość pojęcia Europy – zapisywały się w liryce poety, utrwały się w jego wierszach. I nadawały im rys wyraźnie autobiograficzny.

Oprócz doświadczeń najgłębiej prywatnych na postawę Gałczyńskiego wobec kwestii Europy wpływały w istotnym stopniu – jak wspomniałem – okoliczności zewnętrzne, historyczne, polityczne. Nie można wreszcie pominąć pewnych wzorów myślenia o Europie, wpisanych głęboko w tradycję i mitologię literatury polskiej. Jeśli nawet poeta bezpośrednio nie odwołuje się do tych trwałych – dawnych i współczesnych – wzorów, w jego wierszach można niejednokrotnie odnaleźć ich ukrytą obecność, ich nienazwane oddziaływanie. Do obu wskazanych uwarunkowań – historycznych i literackich – jeszcze powrócę.

2.

W międzywojennych wierszach Gałczyńskiego obecność zagadnienia Europy zaznacza się w sposób nieporównanie mniej wyraźny niż w poezji powojennej. Ich lektura pozwala jednak rozpoznać w zarysie jego ówczesne rozumienie tego zagadnienia. Nieraz błysnie w nich jakiś konkretny refleks aktualnej sytuacji politycznej w Europie (przykładowo temat Ligii Narodów w wierszu *Marsz masonów*). (Pomijam oczywiście wyprowadzony z tej sytuacji – obecny w wielu wierszach i poematach – ton katastroficzny.) Czasem – jakby dla równowagi z wielką polityką – pojawi się jakiś sugestywny obrazek obyczajowy, jak chociażby ten z poematu *Ludowa zabawa*³⁰⁰:

³⁰⁰ Wszystkie wiersze Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego cytuję według wydania: *Dzieła w pięciu tomach*, Warszawa 1957–1960.

W Bawarii, w miasteczku Stammich,
 mój ojciec i mój dziad
 darli się nad kuflami
 „Stille, heilige Nacht” –

Powraca również motyw braku pieniędzy na europejskie wojaże – powraca zresztą w wyznaniach zaskakująco prostych i bezpośrednich, a przez to niezmiernie charakterystycznych dla uprawianej przez Gałczyńskiego poetyki potoczności:

Na Londyn także brak funduszków,
 (...)

Lecz po co Londyn? Londyn – nora:
 (...)

Jasna cholera z takim Londynem,
 (*Miła moja*)

Niestety, forsy brak na wojaż do Watykanu.
 (...)

Rzuciłem MSZ. A mogłem być w Rzymie konsulem.
 (*Elegie wileńskie*)

W takich wyznaniach ujawnia się niezamierzenie pewien ogólniejszy rys przynależności pokoleniowej Gałczyńskiego – przy naleźności do tej generacji pisarzy dwudziestolecia, której przeciętna kondycja finansowa nie mogła się już mierzyć z uprzywilejowaną pod tym względem sytuacją poprzedniego pokolenia (choćby skamandrytów), generacji, która była niejednokrotnie skazana na „wspólne pokoje” przy Dobrej czy Nowiniarskiej, a zamiast europejskich wojaży odbywała najwyżej krajowe podróże pomiędzy Warszawą, Wilnem i Lublinem. Wyznania te nie są zresztą jednoznaczne: odsłaniając pośrednio marzenie o Europie, przekornie dystansują się i wobec tego trudnego do realizacji marzenia, i wobec tej Europy.

W istocie wyrażają jednak – choćby nawet w sposób dwuznaczny i podszyty ironią – mit Europy, Europy tak bardzo wymarzonej i tak bardzo (zaczynając od prozaicznych powodów finansowych) niedostępnej. Mit ten z nieporównanie większą siłą – i już bezpośrednio – kształtują inne wiersze międzywojenne. Jaka jest ich – zawsze przecież symboliczna – topografia? W poemacie *Bal u Salomona* kilkakrotnie powraca wyobrażenie „podróży do Taorminy”, motyw „walca o Taorminie”:

co za rozkosz, co za rozkosz (...)
może już jestem w Taorminie,
kropla rosy na różanych pączkach;

Za tym widzeniem oczami wyobraźni Taorminy – szerzej Sycylii i Włoch – zdaje się kryć rozległa tradycja mitu Italii w literaturze polskiej, tradycja wyznaczona przez Zygmunta Krasińskiego i Adama Asnyka, Marię Konopnicką i Leopolda Staffa, Jarosława Iwaszkiewicza i Zbigniewa Herberta. Samej Taorminie – sycylijskiemu miastu, którego pejzaż jest szczególnym połączeniem walorów śródziemnomorskiej przyrody i grecko-rzymskiej architektury – niemało uwagi poświęcili w tekstach eseistycznych Maria Kuncewiczowa i Jarosław Iwaszkiewicz, traktując ją jako esencję mitycznego Południa.

O ile Taormina pozostaje w poemacie Gałczyńskiego tylko – symptomatycznym jednak – napomknieniem, o tyle bardziej rozbudowany jest mit innego europejskiego kraju, kraju, który właściwie aż do tomu esejów Zbigniewa Herberta *Martwa natura z wędzidłem* omijały szlaki XX-wiecznych pisarzy polskich i który w nikłym stopniu poruszał ich wyobraźnię. Tym zmytizowanym krajem jest Holandia, przywoływana w różny sposób przez poetę, który nazwał siebie „balwierzem holandskich chmur” (*Elegie wileńskie*). Obecny jest więc obraz współczesnej Holandii i zbiorowy portret jej mieszkańców, których rozliczne europejskie cnoty (wzięte jednak w ironiczny nawias) zostają przeciwstawione polskiej mgle:

A jak ci Holendrzy pracują,
jak kombinują,
jak mnożą, dzielą, sumują!
(...) nawet dziecko, niż bajkę,
woli biurko i fajkę
(*Ha, ha, ha, Haga!*)

Równocześnie Gałczyński kształtuje poetycki mit starej Holandii jako ojczyzny malarstwa i intrygującego kraju rzeczy, kraju przedmiotów, których metafizyczna gęstość – zobaczona chociażby na płótnach holenderskich mistrzów – intensywnie uruchamia jego wyobraźnię. Wyraża ten mit czuła i antropomorfizująca wizja Niderlandów:

Holandio antykwariuszy, perło bezbożna, o panno
wsmuklona w krzesło wiszące, gdzie gryfy rzeźbione z miedzi
drzemią i zachód ogromny, jak teatr ptaków, osiada
na włosach twoich, o panno, perło bezbożna, Holandio!
(*Portret panny Noël*)

3.

Ta lirycznie utrwalona Holandia powróci w wierszach, które stanowią poetycki dziennik bezpośrednio powojennej tułaczki Gałczyńskiego po krajach Europy. Topografia tych wierszy – datowanych przez poetę na 1945 i 1946 rok – obejmuje Holandię, Belgię (w szczególności Brukselę) i Francję (w szczególności Paryż). W porównaniu z rozproszonymi tekstami międzywojennymi te liryczne zapisy podróży przez wymienione kraje i miasta tworzą pewną całość, wewnątrznie jednak niespójną, pełną ambiwalencji i wieloznaczności. Mówiąc najkrócej, podziwowi dla kolejno oglądanych miejsc Europy towarzyszy niepokój i rozpacz zagubionego wśród nich podróżnika. Dwuznaczność ta jest niewątpliwie związana z ówczesną sytuacją osobistą poety. Radość bezpośredniego obcowania z jakoś nienaruszonym pięknem odradzającej się Europy – w istocie radość życia – nieustannie miesza się z bolesną pamięcią okrucieństwa niedawnych doświadczeń oraz głębokim poczuciem niepewności przyszłego losu. Z jednej zatem strony powracają obrazy europejskich miast, sugestywnie wydobywające ich szczególny urok i niepowtarzalny nastrój:

fontanny, luwry, kotki,
tryb życia nader słodki.

– A Sekwana zielona...

(Rozmowa z diabłem z Notre-Dame)

Bruksela ma swój czar:
Dobrze w deszcz chodzić koło
Galerie des Beaux Arts

(Niedziela w Brukseli)

Z tymi lirycznymi impresjami współlistnieją wyznania ujawniające duchową sytuację poety przemierzającego europejskie krajobrazy. Taka podwójność zaznacza się nieraz w przestrzeni jednego wiersza, tak jak chociażby w utworach „paryskich” i „brukselskich”. Obrazy Paryża czy Brukseli bywają wówczas podszyte mrocznymi emocjami. Nie pocieszają bowiem poety ani zwiedzane miasta, ani podziwiane zabytki. Dręczące poczucie samotności i pustki, rozterki i zagubienia ogarnia go w różnych miejscach przemierzanej Europy:

pomyłka, fikcja, złudna nuta:
rue Saint-Louis-en-l’Ile.

(Notatki z nieudanych rekolekcji paryskich)

Pewnieć: miło w Brukseli,
 (...)

Z wierzchu woda srebrzysta,
 na dnie ciemne cierpienie.
 (*Rue Meyerbeer*)

ciemna noc, ciemne wody
 w ciemnym Rodanie,
 rozpacz w Awinionach,
 (*Szopka krakowska*)

Nie ma tu wiosny,
 Ani niedzieli.
 Na bulwarach Brukseli bezkresnych.
 (*Mała symfonia „świecznikowa”*)

Motywy kluczowe dla wierszy stanowiących zapis europejskiej tułaczki Gałczyńskiego jest powracający wielokrotnie – podobnie jak w poezji Juliana Przybosa – motyw katedry Notre-Dame: „katedra Notre-Dame mnie oszałamia, gdy ją oglądam w nocy” (*Jeśli katedra...*) – wyznaje z właściwą sobie prostotą poeta. Paryska katedra zdaje się bowiem być dla niego esencjonalnym symbolem kultury europejskiej, metaforą piękna jej sztuki i architektury, promieniującym duchową energią centrum Europy. Gałczyński traktuje ją jako miarę odniesienia dla innych zjawisk, chociażby nocy, którą porównuje z jej majestatem: jest piękniejsza niż paryska Notre-Dame” (*Dziecko się rodzi*). Plac przed katedrą stanowi jednocześnie wyróżnione miejsce, w którego fantazmatycznej aurze dokonuje się rozpoznanie przez poetę własnego losu, własnego przeznaczenia. W nocnym cieniu – czy może raczej blasku – katedry odbywa się niewypowiadalne wtajemniczenie w ten los:

Paryż. I noc. I Notre-Dame.
 (...)

Gdy wróci noc, znów pójdę sam
 na pusty plac przed Notre-Dame
 i cień mój pomknie za mną tam
 z wielką walizką rozpaczy.
 (*Notatki z nieudanych rekolekcji paryskich*)

4.

Nie wiadomo dokładnie, co wiozł Gałczyński w tej walizce, gdy wracał na początku 1946 roku ze starej Europy do Polski. Wiozł z pewnością nastroje, które kształtowały w poważnej mierze widzenie tej Europy, zabarwiały

postrzeżenie jej miast i pejzaży, rzucały na nie – przesłaniający chwile radości – mroczny i posępny cień. A jednak mit Europy pozostał dla poety jakoś ocalony. Z tym mitem w pamięci – obrazem niedzielnej Brukseli czy nocnego Paryża, przesłoniętym wprawdzie przez niełatwą sytuację prywatną i skomplikowane okoliczności historyczne – Gałczyński wracał do Polski. Właściwie zaraz po powrocie do kraju zaczął konfrontować ten zapamiętany i przywieziony obraz z oficjalnie tworzoną mitologią nowej Polski. Dlatego w wierszach pisanych na przełomie lat 40. i 50. mit Europy skrył się pod radykalnie antyeuropejską retoryką, uległ tej propagandowej retoryce, co czasem powodowało efekt niezamierzonej groteski i niezamierzonego humoru.

Powojenne wiersze poświęcone kwestii Europy cechuje zatem wyraźna niekonsekwencja, która jest niewątpliwie ich najbardziej znamienym rysem. Stanowiąca fundament mitu Europy idea jedności jej kultury – wspólnoty tej kultury ponad dramatycznymi różnicami i podziałami politycznymi – zderza się z kształtowaniem radykalnej opozycji dwóch biegunów Europy: wschodniego i zachodniego, w szczególności nowej Polski i europejskiego Zachodu. Opozycja ta – tak jaskrawo obecna w poezji Gałczyńskiego – jest zgodna z oczekiwaniami i dyrektywami ówczesnej polityki kulturalnej. O Europie poeta przestaje opowiadać własnym, oryginalnym i niezależnym głosem, chociaż nie do końca, chociaż nie całkowicie. Zderzenie tych dwóch różnych głosów – suwerennego głosu pisarza i wpisanego w jego poezję głosu propagandy politycznej – określa osobliwy sposób obecności zagadnienia Europy w ówczesnych wierszach Gałczyńskiego.

Wczesną prefiguracją tych wierszy – przede wszystkim głośnego *Poematu dla zdrajcy* – może być przedwojenny utwór *Jak Lechoń chciał zostać laureatem w Paryżu* – tekst, który w ironiczno-satyryczny sposób zarysowuje ponure tło losu polskiego emigranta, sytuacji pisarza polskiego na obczyźnie:

Paryż we mgle. Lechoń we mgle.
W Paryżu też może być źle.
(...)
Paryż, mgła, koniak – wszystko to blaga.

Opozycja nowej Polski i starej Europy jest konstruowana przez poetę w różny sposób. Europa bywa niejednokrotnie przedmiotem różnie wyrażanej ironii. A może nawet nie tyle Europa, ile tęsknota do niej, marzenie o niej – w istocie kultywowanie jej mitu. Takie akcenty pojawiają się w poezji Gałczyńskiego bezpośrednio po jego powrocie do kraju, tak jakby poeta chciał utwierdzić się w słuszności podjętej decyzji:

łzy mu ciekną jak woda z balii,
 myślę sobie: jeszcze jeden projekt:
 – Może chcesz, dzidziusiu, do Italii?
 (*Bajka o ponurym obywatelu*)

przy obiedzie, kolacji
 grymasi: – Bba, we Francji...
 (...)
 jednooka szkarada,
 (*Krówka Mochnacka*)

W niektórych wierszach powraca przekonanie – jakby romantyczna idea mesjanizmu przeniesiona w epokę socrealizmu i dostosowana do jej realiów – że nowa Polska jest (ma być) dla Europy szczególnym wzorem do naśladowania i obiektem podziwu:

Europejczycy, słuchajcie,
 słuchajcie głosu Warszawy:
 (*Requiem?*)

na kraj potężnych
 hut i kopalń
 zdumiona
 patrzy
 Europa...
 (*Front Narodowy*)

Ty widzisz, Europo,
 co u nas dzieje się?
 I ziemię dali chłopom,
 i wszędzie ZMP.
 (*Westchnienie babuni siwej*)

Opozycja Polski i Europy przybiera w końcu postać jak najbardziej dosłowną i bezpośrednią. Wiersze poety wypełniają obrazy retorycznie i jednoznacznie kształtujące tę wartościującą opozycję:

(...) I wieczna jest Warszawa,
 i więcej znaczy dziś niż Londyn. I AM SORRY.
 Też za nic Luwr nam, Sekwany słodka zieleń,
 mimozy nad Rodanem, dźwięki kancon;
 (*Słowianie*)

rozumiem... Paryż... te bulwary,
kina w neonach, lecz niech skonam!

(...)

Ja wolę, niż bulwarów blaski,
na Nowogrodzkiej kurz warszawski.
I nocą małe, srebrne gwiazdki
nad dworcem EKD.

(Piosenka o dworcu EKD)

(...) Ta szarość naszego firmamentu
więcej zrodzi owoców niż nieba obojga Sycylii!

(Piękne dziewczyny)

Niech się schowa Wenecja
ze swymi gołębiami na Piazza di san Marco!
bo warszawskie gołębie
piękniej świecą skrzydłami,

(Gołębie Warszawy)

Podporządkowana retoryce symboliczna topografia tych obrazów jest niezmiennie taka sama: z jednej strony Francja i Włochy jako kraje esencjonalnie europejskie, jako metafora Europy, z drugiej – konfrontowana z przyrodniczym i kulturowym pejzażem tych krajów Polska, przedstawiana w postaci sentymentalnych – warszawskich lub (rzadziej) prowincjonalnych obrazków rodzajowych i impresji krajobrazowych.

Opozycja Polski i Europy może najjaskrawiej wyraża się w znanym wierszu *Poemat dla zdrajcy*, podejmującym tak zwaną sprawę Miłosza. W tym retorycznym tekście jeszcze raz powraca identyczna – ponownie symboliczna i wartościująca – topografia. Tak głęboko ugruntowany w tradycji literatury polskiej mit Italii zamienia się – na długo przed poematem Tadeusza Różewicza *Et in Arcadia ego* (i oczywiście z zupełnie innych powodów) – w antymit, wypełniający aktualne wskazania polityki kulturalnej. Po opisie esencjonalnie polskiego pejzażu (z symbolicznie przywołaną Wisłą) następuje taka deklaracja:

róże z Pestum – które znam tylko ze słyszenia –

(...)

i Ravenna, i znowu róże
(takie same jak za Owidiusza);
i fontanny rzymskie, i ich woda,
Palermo i Taormina:
cały ten kram chętnie oddam
za jeden liść polskiego dzikiego wina.

W retoryce tego „poematu”, który na pewno warto czytać w porównawczym kontekście dawnej i współczesnej poezji polskiej – chociażby w kontekście podejmującego dialog z Czesławem Miłoszem wiersza Jarosława Iwaszkiewicza *Do NN* – ujawnia się jednak znamienna niekonsekwencja, a pod jego propagandową powierzchnią kryje się jakby odwrotny sens. Przedkładając Polskę nad Europę, Gałczyński jednocześnie odwołuje się do znaków i symboli tej Europy, jej krajobrazu, tradycji i kultury: opisuje Morze Śródziemne, które „świeci” jak „wstążka modra w złotych włosach kontynentu”, wyraża nadzieję, że Taorminy „błyszczą” kiedyś także w Polsce, przywołuje symboliczne dzieła architektury, sztuki i literatury europejskiej (katedrę Notre-Dame, koncerty Bacha, odę Schillera *Do radości*). W utajonej formie trwa więc nadal sen poety o Taorminie, o różach Taorminy.

Ta szczególna niekonsekwencja zaznacza się zresztą również w innych wierszach Gałczyńskiego. „Z kultury tylko zamęt, powiedział kanclerz z Bonn” (*Westchnienie babuni siwej*) – twierdzi poeta. I jeszcze raz przywołuje postać tego niemieckiego polityka w *Balladzie sentymentalnej*. Jest to wiersz, w którym podwójność myślenia o Europie – widzianej równocześnie w perspektywie jej wielkiej tradycji kulturowej i komplikacji współczesnej polityki – przybiera niezamierzenie wymiar groteskowo-humorystyczny:

Gdy słyszę wielki ton,
te symfonie wspaniałe,
wzdycham: Beethoven z Bonn,
ale i Adenauer.

Z tego podwójnego myślenia wyłania się w końcu pewna wizja Europy i jej kultury, wizja wymykająca się zaleceniom polityki kulturalnej i wolna od propagandowej retoryki.

5.

W powojennej poezji Gałczyńskiego radykalnie antyeuropejska retoryka współlistnieje bowiem przez cały czas z mitem Europy, więcej – z mitem jedności Europy, której podstawę stanowi jej kultura. W wierszach pochodzących z przełomu lat 40. i 50. poeta podejmuje ten mit – wbrew dotkliwej presji polityki i propagandy – na wiele różnych sposobów. Przywołuje zatem symboliczne miejsca kultury europejskiej, takie jak grób Beethovena (w tak zatytułowanym wierszu), który odwiedzającym go przybyszom przypomina o wspólnocie tej kultury. Przywołuje następnie wielkie – swoje ulubione – postacie reprezentujące różne epoki historyczne i kręgi kulturowe:

w dziedzinie literatury – chociażby Dantego czy Szekspira, którego dramaty przekładał, w dziedzinie muzyki – wybitnych kompozytorów niemieckich (zwłaszcza Bacha), nie wspominając o współtworzących wspólne źródła kultury europejskiej artystach starożytnych czy twórcach symbolicznie jednoczących w swoich biografjach jej różne obszary, takich jak Fryderyk Chopin i Wit Stwosz. W IV części poematu („Suplikacje”) poświęconego średnio-wiecznemu rzeźbiarzowi pojawia się apostrofa, która wyjawia ideę wspólnoty europejskich artystów różnych epok i kultur:

Piotrze Breughel! Giotto! Dante! Serce Van Eycka!
czworolistna gwiazdo rozświecona,
a przyjmijże do swego grona
mistrza Wita, biednego człowieka.

Myśl o jedności kultury europejskiej wyraża się nie tylko poprzez przywoływanie jej symbolicznie ważnych miejsc i wybitnych postaci. Gałczyński wypowiada ją również – tak jak Jarosław Iwaszkiewicz w poemacie *Azjaci* – za pośrednictwem wizyjnych obrazów, ogarniających w rozległej, syntetycznej, jakby napowietrznej perspektywie cały kontynent:

Pióro, pędzel, widły i młot uświęcasz, lecąc przez Europę.
(*Portret muzy*)

A tymczasem Europą jeszcze chodzi Pomona
i grona winne waży, na eksport winogrona,
(*Śmierć Andersena*)

Gołąb frunący nad Europą
wfruwa w twe dłonie obie.
(*Agnieszka*)

Tak zarysowana wspólnota kultury europejskiej zostaje przeciwstawiona przez poetę barbarzyństwu i zagrożeniom polityki. Jedność tej kultury wznosi się bowiem ponad doraźnymi podziałami i konfliktami politycznymi. W zupełnie zmienionych realiach i okolicznościach historycznych zdaje się powracać i odradzać międzywojenna idea europeizmu:

Ja wiem: dla barbarzyńcy to są też drobnostki:
(...)
sonety, Luwr, Ufficje (...)
Kochanowski i Tycjan, Piotr Breughel i Cranach,
(*Przez świat idące wołanie...*)

Jaki jest udział Polski w tej wspólnocie tradycji i kultury europejskiej? Czy i na ile Polska rzeczywiście należy do Europy? Odpowiedź Gałczyńskiego na te zasadnicze pytania – jeśli wyabstrahować ją z aktualnego kontekstu historycznego i bieżących uwikłań politycznych – nie jest jednoznaczna. Ale przecież – jak uczy kilkuwiekowa tradycja literatury polskiej – jednoznaczna nigdy nie była, jednoznaczna być nie może. W przedwojennym wierszu *Na przedwiośniu* brzmi tak:

Od zachodu wieje wiatr,
od Ronsarda, od Boccaccia,
a też od Kochanoviusa.

Ten symboliczny „wiatr” kultury europejskiej dociera więc do Polski z zewnątrz (ponownie zresztą z Francji i Włoch), zaledwie ją – by rozwinąć metaforę poety – muska. Polska nie należy do zakreślonego przez ten „wiatr” obszaru, chociaż nieraz sytuuje się na jego granicy (taki sens ma symbolicznie zlatynizowane nazwanie twórcy z Czarnolasu Kochanoviusem). Z kolei w powojennym wierszu *Kobieta w szarym kapturze* symboliczna topografia przedstawia się odmiennie – i nieporównanie bardziej jednoznacznie:

Pod mostami płynie Wisła –
(...)
rzeka w Europie.

Takie więc – chwiejne, dwuznaczne, pograniczne – jest według poety usytuowanie Polski w Europie, miejsce kultury polskiej w kulturze europejskiej. Taka jest Europa Gałczyńskiego, ta Europa, którą w poetyckiej notatce z 1946 roku pisarz nazwał czule „naszym zacnym kontynentem” (*Łaskawa czytelniczko!*). Ukochany kraj, umiłowana – wbrew tak istotnym pozorom – Europa.

Paryska utopia Bolesława Prusa

Ależ tu jest więcej marmurów i brązów
aniżeli w całej Warszawie!...

(Bolesław Prus *Lalka*)

W interpretacjach *Lalki* problem znaczenia fragmentu „paryskiego” był albo całkowicie pomijany, albo traktowany bardzo pobieżnie i ogólnikowo. Komentatorzy powieści ograniczali się do lapidarnego, nie zawsze trafnego określenia funkcji ideowej tego fragmentu. Wyjątkiem zdaje się artykuł Janiny Kulczyckiej-Saloni *La France et les Français vus par les Polonais du XIX^e siècle*³⁰¹, którego znaczna część została poświęcona zagadnieniu stanowiącemu przedmiot niniejszych rozważań.

Nieumotywowane wydaje się rozumienie epizodu paryskiego zaproponowane przez Zygmunta Szwejkowskiego. Według niego rozdziały związane z pobytem Wokulskiego w Paryżu mają ilustrować ponadnarodową jednolitość tzw. wyższych warstw (utożsamianych z arystokracją) i wspólną im degenerację moralną: „Na Zachodzie nie jest o wiele lepiej z wyższymi warstwami niż w Polsce. Prus w powieści wyraźnie z tego względu zestawia Francję z życiem naszym”³⁰². Zupełnie odmienna, bo zakładająca, że fragment paryski ma pokazać nie podobieństwa, lecz różnice pomiędzy Francją i Polską, jest propozycja interpretacyjna Janiny Kulczyckiej-Saloni, która tak definiuje funkcję tego fragmentu: „Dwukrotne odwołanie się do przykładu Anglii i Francji, krajów silnego i twórczego na pewnym etapie historycznym mieszczaństwa, wzmacnia jeszcze to oskarżenie społeczeństwa polskiego”³⁰³. Analogiczne stanowisko prezentuje Henryk Markiewicz: „Na innych kartach powieści Prus przeciwstawia stosunkom polskim wyidealizowany obraz bardziej rozwiniętych i zamożnych społeczeństw – Anglii, a przede wszystkim Francji”³⁰⁴. Natomiast Feliks Araszkiwicz odnajduje w całej twórczości Prusa tendencję do konfrontowania stanu społeczeństwa polskiego ze stosunkami panującymi w innych krajach: „Myśli Prusa o społeczeństwie zwykle obracają się wokół stosunków polskich wprost lub przez porównanie do obcych”³⁰⁵.

³⁰¹ Janina Kulczycka-Saloni, *La France et les Français vus par les Polonais du XIX^e siècle*, „Les Cahiers Franco-Polonais” 1980.

³⁰² Zygmunt Szwejkowski, *Twórczość Bolesława Prusa*, Warszawa 1979, s. 179.

³⁰³ Janina Kulczycka-Saloni, *Bolesław Prus*, Warszawa 1975, s. 361.

³⁰⁴ Henryk Markiewicz, „*Lalka*” *Bolesława Prusa*, Warszawa 1967, s. 18-19.

³⁰⁵ Feliks Araszkiwicz, *Bolesław Prus i jego ideały życiowe*, Lublin 1925, s. 135.

Paryski fragment *Lalki* należy uznać za szczególnie charakterystyczny przejaw tak rozumianej tendencji. Aby jednak określić funkcję ideową pełnioną przez ten fragment w powieści, trzeba najpierw zrekonstruować zapisany w niej obraz Francji.

1. Wokulski w Paryżu

Z równą dokładnością jak topografię Warszawy Prus odtwarza realia paryskie. Jego naturalistyczne pod względem metody opisu dążenie do ścisłości, werystyczna wierność wobec szczegółów paryskiej topografii są tym bardziej znamienne, że przed napisaniem *Lalki* Prus nigdy nie był we Francji. Problem źródeł wizji Paryża trzeba jednak na razie pominąć, ponieważ wymaga całkowicie odmiennych metod badawczych: metod genetycznych, umożliwiających konfrontację miasta przedstawionego w powieści z innymi – służącymi pisarzowi w trakcie tworzenia *Lalki* jako wzór lub inspiracja – literackimi transpozycjami tego miasta i różnego rodzaju kompendiami informacyjnymi. Ponadto refleksja nad sposobami prezentacji Paryża i artystycznymi rezultatami ich wyboru prowadziłyby analizę epizodu paryskiego – zresztą jako cenny przyczynek do rozpoznania inspiracji naturalistycznych w *Lalce* – w zupełnie innym niż wyznaczony kierunku.

Tak przedstawioną stolicę Francji czytelnik poznaje za pośrednictwem wrażeń i rozmyślań Wokulskiego, który pełni funkcję komentującego obserwatora. Jeśli nawet zgodzić się z zastrzeżeniem Stanisława Eilego, że chociaż

zachwyty bohatera nad rozwojem nauk i sztuk w Paryżu wyrażają autorskie przeciwstawienie rozwiniętego kapitalizmu zacofaniu gospodarczemu Królestwa Polskiego, to i tak nie można owym sądom odmówić cech zapatrywań osobistych, zrelatywizowanych na sytuację życiową podmiotu³⁰⁶,

to należy jednak przyjąć, że w sferze ogólnych refleksji nad społeczeństwem – tak licznych i ważnych we fragmencie paryskim – Wokulski jest rzecznikiem ideologii autora, a jego uogólnienia są tożsame lub przynajmniej bardzo bliskie przekonaniom autorskim. Ideologia Prusa została tu wyrażona przez przemyślenia i wypowiedzi Wokulskiego, którego stanowisko jako rezonera-medium odpowiada w zakresie zagadnień socjologicznych światopoglądowi pisarza. Dlatego fragment paryski zostanie zinterpretowany – nawet jeśli powyższe założenie jest tylko metodologicznym aksjomatem – jako artystyczny zapis poglądów społecznych autora *Lalki*.

³⁰⁶ Stanisław Eile, *Dialektyka „Lalki” Bolesława Prusa*, „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 1, s. 21.

Paryż staje się dla przybysza z Warszawy źródłem refleksji na różne tematy, miejscem szczególnego wtajemniczenia w problematykę bytu społecznego. Jest inspiracją rozważań filozoficznych, historiozoficznych i socjologicznych Wokulskiego, a jednocześnie ich tłem:

Obserwacje te zbudziły w duszy Wokulskiego nowe prądy, o których pierwiej nie myślał albo myślał niedokładnie (s. 29).³⁰⁷

Każdy zresztą dzień w Paryżu przynosił mu nowe idee albo rozjaśniał tajemnice jego własnej duszy (s. 30).

Pobyt w Paryżu był dla Wokulskiego czasem integrowania dotychczasowych przekonań i intensywnego kształtowania własnego światopoglądu, okresem, w którym

zdawało mu się, że w tym wulkanicznym ognisku cywilizacji spotka go coś nadzwyczajnego, że tu zacznie się nowa epoka jego życia. Zarazem czuł, że rozpierchnięte dotychczas wiadomości i poglądy zbiegają się w pewną całość, w jakiś system filozoficzny, który tłumaczył mu wiele tajemnic świata i jego własnego bytu (s. 33).

Oto miasto – myślał – w którym więcej przeżyłem w ciągu jednej godziny aniżeli w Warszawie przez całe życie... (s. 46).

Syntetyczny obraz Paryża tworzył się w świadomości Wokulskiego przez cały pobyt w stolicy Francji. Początkowo wymarzone miasto onieśmiela i przytłacza go rytmem swojego życia. Oszałamia nieokreślony hałas wielkiej metropolii, intensywny ruch ludzi i pojazdów, szerokie i gładkie ulice, wielopiętrowe domy, bogate sklepy, które Wokulski porównuje ze swoim magazynem: „Najlichszy z nich lepiej wygląda aniżeli jego, który jest najpiękniejszym w Warszawie” (s. 12). Imponuje mu bogactwo Paryża, podziwia ruchliwość i intensywność paryskiego życia, które

kipi tu tak silnie, że nie mogąc zużyć się w nieskończonym ruchu powozów, w szybkim biegu ludzi, w dźwiganiu pięciopiętrowych domów z kamienia, jeszcze wytryskuje ze ścian w formie posągów lub płaskorzeźb, z dachów w formie strzał i z ulic w postaci nieprzeliczonych kiosków (s. 12).

Dziwi Wokulskiego kolektywny charakter paryskiej codzienności, którego przejawem jest oryginalna architektura kamienic, a także paryskie kawiarnie: „Ten Paryż wygląda, jakby wszyscy mieszkańcy czuli potrzebę ciągłego komunikowania się jeżeli nie w kawiarniach, to za pomocą ganków” (s. 12).

³⁰⁷ Wszystkie cytaty z *Lalki* Bolesława Prusa pochodzą z wydania: Warszawa 1982, t. II.

Powoli jednak Wokulski przyzwyczaja się do tego bogatego, intensywnego, uspołecznionego życia. Chociaż nigdy przedtem nie był w Paryżu, miasto wydaje mu się znane dzięki dawnym lekturom, nazwy paryskich ulic wywołują w jego pamięci reminiscencje z przeczytanych książek. Poznawszy dokładniej układ metropolii, Wokulski próbuje odnaleźć logikę jej planu. Poszukiwanie jakiegoś porządku w paryskiej topografii uważa początkowo za skazane na niepowodzenie, ponieważ miasto sprawia wrażenie chaosu domów i ulic. Ale w końcu zaczyna dostrzegać logikę topograficznego planu Paryża, odkrywa, że pod pozorami chaosu paryskiego życia kryje się jednorodny styl, ład i porządek. Tego rodzaju odkrycie wywołuje jego podziw dla miasta, które stanowi logiczną i harmonijną całość, chociaż stworzyła go nie żadna genialna jednostka, lecz trwająca kilkanaście wieków praca wielu pokoleń.

2. Istota cywilizacji francuskiej

Wokulski stara się przede wszystkim poznać swoistość charakteru narodowego Francuzów, próbuje zdefiniować istotę ich postawy życiowej, przy czym jego uwagę przyciągają zwłaszcza te właściwości cywilizacji francuskiej, które różnią ją od społeczeństwa polskiego. W jego opinii Francuzi „biorą życie, jakim jest, uganiają się za praktycznymi celami, są szczęśliwi i tworzą arcydzieła” (s. 31). Postawa Francuzów jest określona przez trzeźwe poczucie rzeczywistości, racjonalny i praktyczny stosunek do świata, a styl ich życia cechuje odpowiedzialność, wytrwałość i oszczędność. Wśród kryteriów moralnych dominuje w ocenie jednostek i grup społecznych kryterium użyteczności. Postępowanie użyteczne ze względu na zaspokajanie potrzeb i pomyślność społeczeństwa, produktywność rozumiana szeroko jako tworzenie nowych wartości materialnych i duchowych oraz życiowy praktycyzm i zdolności twórcze są z etycznego punktu widzenia wartościowane dodatnio. Nawet miłość wydaje się Wokulskiemu inna we Francji niż w Polsce. Wzorcowi niszczącej, cierpiętniczej i sentymentalnej miłości o rodowodzie romantycznym zostaje przeciwstawiony z odpowiednimi znakami wartości model miłości rozsądnej, szczęśliwej i konstruktywnej.

Wokulski podziwia antropocentryzm cywilizacji francuskiej, wielokrotnie konstatując, że we Francji jednostka ludzka jest ośrodkiem zainteresowania instytucji społecznych, a praca całego społeczeństwa służy jej szczęściu. Organizacja tego społeczeństwa gwarantuje obywatelom możliwość swobodnego rozwoju duchowego i pozwala na realizację ich indywidualnych aspiracji, a aktywność kolejnych pokoleń łączy wspólny cel: jej rezultaty mają zapewnić

człowiekowi optymalne warunki życia i umożliwić wszechstronny rozwój osobowości. Motywacją tak pojmowanej pracy jest troska o człowieka, która ogarnia całe jego otoczenie: środowisko społeczne i przyrodnicze. Najbardziej przekonującym przejawem tego zjawiska jest Paryż, którego mieszkańcy mogą korzystać z nagromadzonych osiągnięć wielowiekowej cywilizacji i usług wyjątkowo licznych instytucji społecznych:

Olbrzymie ścieki chronią ich od chorób, szerokie ulice ułatwiają im dopływ powietrza; Hale Centralne dostarczają żywności, tysiące fabryk – odzieży i sprzętów. Gdy paryżanin chce zobaczyć naturę, jedzie za miasto albo do „lasku”, gdy chce nacieszyć się sztuką, idzie do galerii Luwru, a gdy pragnie zdobyć wiedzę, ma muzea i gabinety. Praca nad szczęściem we wszystkich kierunkach – oto treść życia paryskiego. Tu przeciw zmęczonemu zaprowadzono tysiące powozów, przeciw nudzie setki teatrów i widowisk, przeciw niewiedomości setki muzeów, bibliotek i odczytów. Tu troszczą się nie tylko o człowieka, ale nawet o konia, dając mu gładkie gościńce; tu dbają nawet o drzewa, przenoszą je w specjalnych wozach na nowe miejsce pobytu, chronią żelaznymi koszami od szkodników, ułatwiają dopływ wilgoci, pielęgnują w razie choroby (s. 32).

Aby wytwory ludzkiej działalności mogły jednocześnie zaspokajać duchowe i materialne potrzeby obywateli, muszą spełniać dwa warunki: piękna i użyteczności. Dlatego we Francji przedmioty codziennego użytku są piękne, a dzieła sztuki – użyteczne. Pracę Francuzów cechuje dbałość o realizację tych dwóch warunków, dążność do nadania jednocześnie praktycznego i estetycznego, funkcjonalnego i artystycznego kształtu każdej wykonywanej rzeczy:

Dzięki troskliwości o wszystko przedmioty znajdujące się w Paryżu przynoszą wielorakie korzyści (...). Francuz gdy coś wytwarza, dba naprzód o to, ażeby dzieło jego odpowiadało swemu celowi, a potem ażeby było piękne. I jeszcze nie kończąc na tym troszczy się o jego trwałość i czystość. Prawdę tę stwierdzał Wokulski na każdym kroku i na każdej rzeczy, poczynawszy od wózków wywożących śmiecie do otoczonej barierą Wenus miłońskiej (s. 32-33).

3. Idealny model społeczeństwa

Podczas pobytu w Paryżu Wokulski sukcesywnie odkrywa elementarne prawa rządzące życiem społecznym. Filozoficzną podstawę wszystkich praw stanowi niewątpliwie skrajny naturalizm czy – inaczej – ewolucyjno-naturalistyczny monizm, zgodnie z którym historia jest rozumiana jako część lub wariant procesu przyrodniczego, rozpatrywana jako zjawisko prawidłowościowe, podlegające stałym regułom i uwarunkowaniom.

Pierwszym z tych praw jest determinizm rozwoju społecznego, który eliminuje z życia zbiorowości ludzkiej zjawisko przypadku i nadaje jednolity kierunek wolnej woli milionów ludzi. Deterministyczna koncepcja życia społecznego jest w *Lalce* przedmiotem interpretacji optymistycznej: determinizm nie ogranicza ludzkiej wolności i swobody twórczej, lecz pozostawia społeczeństwu możliwość kształtowania własnej historii, a poszczególnym jednostkom miejsce dla ich duchowej aktywności. Determinizm jako prawo powszechne określa kierunek rozwoju każdego narodu: „Nie ma więc w społeczeństwie przypadku, ale nieugięte prawo, które jakby na ironię z ludzkiej pychy, tak wyraźnie objawia się w życiu najkapryśniejszego narodu, Francuzów!” (s. 29). Najbardziej spektakularnym dowodem jego działania są dzieje Paryża, który mimo wszystkich „tak na pozór głębokich” (s. 29) przemian i wstrząsów historycznych rozwijał się z zadziwiającą logiką i konsekwencją. W rezultacie takiego przebiegu procesu dziejowego „topografia miasta odpowiadała historii mieszkańców” (s. 30).

Prus pokazuje społeczeństwo francuskie w perspektywie zasadniczo synchronicznej, opisuje Paryż lat 70. XIX wieku. Ale jednocześnie za współczesnością Francji kryje się jej historia, za aktualnym obrazem społeczeństwa francuskiego – perspektywa diachroniczna związana z kategorią ewolucji i postępu. Historia Francji jest dla autora *Lalki* ilustracją prawa powszechnej ewolucji, logika i ciągłość dziejów cywilizacji francuskiej uzasadniają słuszność ewolucyjnej koncepcji rozwoju społecznego. Prus jest zwolennikiem tej koncepcji, „bezkrytycznym uczniem Spencera: przyjmuje jego ewolucjonizm, uznając wszystkie zjawiska, a więc także procesy społeczne i ekonomiczne, za część przyrody podlegającą jej prawom”³⁰⁸. Szczególnym świadectwem rozwoju ewolucyjnego, zakładającego ciągłe doskonalenie stanu istniejącego, jest historia Paryża jako miejsca kumulacji stale uzupełnianych osiągnięć kolejnych generacji. Kumulację ich dokonań umożliwia przede wszystkim szacunek dla ludzkiej pracy, dzięki któremu jej rezultaty nie są marnowane:

(...) każde pokolenie oddaje swoim następcom najświetniejsze dzieła poprzedników dopełniając je własnym dorobkiem. Tym sposobem Paryż jest arką, w której mieszczą się zdobycze kilkunastu, jeżeli nie kilkudziesięciu wieków cywilizacji... (s. 33).

Skrajny naturalizm pozwala rozpatrywać nie tylko historię, ale również współczesne stosunki międzyludzkie w kategoriach przeniesionych z nauk przyrodniczych. Dlatego następną zasadą rządzącą życiem społecznym jest prawo walki o byt, które w paryskim fragmencie *Lalki* stanowi – podobnie jak

³⁰⁸ Janina Kulczycka-Saloni, *Bolesław Prus*, s. 110.

determinizm – przedmiot interpretacji optymistycznej. Realizując się przede wszystkim w procesie pracy, wspomniane prawo prowadzi do naturalnej selekcji, która pozostawia przy życiu „najsilniejszych” i „najzdolniejszych”, a eliminuje słabych, „chorowitych” i „nieudolnych” (s. 32). Dzięki rygorystycznej selekcji praca kolejnych pokoleń jest tak efektywna, przynosi imponujące rezultaty i potrafi zaspokoić coraz bardziej zróżnicowane potrzeby ludzkie.

Teoretyczny pogląd Prusa na społeczeństwo jako organizm został zbudowany w ścisłej zależności od Spencera, który zastosował po raz pierwszy w socjologii zasady ostatnich zdobyczy nauk przyrodniczych³⁰⁹

– takie przekonanie sformułował Feliks Araszekiewicz, omawiając poglądy społeczne Prusa. Janina Kulczycka-Saloni analizę *Szkicu programu w warunkach obecnego rozwoju społeczeństwa* zakończyła następującą konkluzją:

Od Spencera przejął także teorię o podobieństwie społeczeństwa do organizmu żyjącego, ale postawił między nimi znak równości, mimo że jego mistrz analizował szczegółowo zachodzące między nimi różnice.³¹⁰

Ilustracją Spencerowskiej teorii społecznego organizmu jest dla autora *Lalki* społeczeństwo francuskie. Prus stara się pogodzić organicyzm, akcentujący solidarystyczną zasadę wymiany usług, z prawem walki o byt, czemu służy optymistyczna interpretacja tego ostatniego prawa. Mimo jego działania obraz stosunków międzyludzkich w paryskim fragmencie powieści jest bezkonfliktowy, a cywilizacja francuska spełnia wszystkie warunki społeczeństwa organicznego. Sam Paryż stanowi społeczny organizm, swoistą miniaturę większego organizmu, jakim jest Francja. Wokulski porównuje plan i życie metropolii do budowy i funkcjonowania organizmów żywych: „Zatem wielkie miasto, jak roślina i zwierzę, ma właściwą sobie anatomię i fizjologię” (s. 29). O tym, że stolica Francji ma własną „anatomię i fizjologię”, świadczy porządek w układzie paryskich dzielnic, który Wokulski dostrzega jako drugą – obok ogólnej logiki Paryża – prawidłowość jego planu. Pomędzy poszczególnymi

³⁰⁹ Feliks Araszekiewicz, *Bolesław Prus. Filozofia, kultura, zagadnienia społeczne*, Wrocław 1948, s. 214.

³¹⁰ Janina Kulczycka-Saloni, *Bolesław Prus*, s. 110. Szczególne znaczenie teorii Spencera dla kształtowania poglądów społecznych Prusa podkreślali również inni badacze jego twórczości: „Prus ze spencerowskim pojęciem społeczeństwa jako organizmu zgadza się zupełnie, a silniej niż filozof angielski jako cechy zasadnicze w ocenie tej zbiorowej istoty uważa jej spoistość i harmonię każdej części z całością” (Zygmunt Szwejkowski, *„Lalka” Bolesława Prusa*, Warszawa 1935, s. 83). „Myślicielem, który wywarł niewątpliwie bardzo wielki wpływ na poglądy Prusa, był (...) Spencer (...). Od niego przejął koncepcję społeczeństwa jako organizmu zbudowanego na wzór organizmu biologicznego” (Stefan Melkowski, *Bolesław Prus 1847–1912. Poradnik bibliograficzny*, Warszawa 1962, s. 10).

dzielnicami nastąpił wyraźny podział pracy. Każda z nich – analogicznie do pojedynczej części organizmu – wyspecjalizowała się w funkcji pełnionej na rzecz całego miasta i skupia obecnie określony rodzaj aktywności ludzkiej.

Obraz społeczeństwa francuskiego w paryskim fragmencie *Lalki* jest zgodny z modelem organicznym w sferze relacji między jednostką i zbiorowością, jak również na płaszczyźnie stosunków między poszczególnymi klasami społecznymi. Organiczność pierwszej z tych relacji polega na wzajemnej zależności jednostki i społeczeństwa, którą Wokulski odkrywa w Paryżu jako ważną cechę życia zbiorowego. Jakość systemu społecznego istniejącego we Francji ma podstawowe znaczenie dla duchowego rozwoju obywateli, a jednostki, którym zapewniono odpowiednie warunki kształtowania ich indywidualności, przyczyniają się do doskonalenia tego systemu. Zależność jednostki od zbiorowości nie ogranicza jej swobody, ponieważ dążenia obywateli są zgodne z potrzebami ogółu, między interesami indywidualnymi i kolektywnymi panuje harmonia, a działalność każdego uczestnika społecznej całości jest konieczna do jej prawidłowego funkcjonowania i równomiernego rozwoju.

Organiczność społeczeństwa francuskiego przejawia się nie tylko w relacji między jednostką i zbiorowością, ale również na poziomie makrostruktury tego społeczeństwa. Stosunki między jego wszystkimi warstwami układają się – tak jak między poszczególnymi częściami organizmu – na zasadzie wzajemnej pomocy i zgodnej współpracy. Chociaż Wokulski poznaje miasto, które zaledwie przed siedmiu laty było miejscem pierwszej rewolucji proletariackiej, chociaż obserwuje kraj rozwiniętego kapitalizmu, nie dostrzega żadnych sprzeczności społecznych, a przynajmniej nie ujawnia ich powieść. Wartościami, które jednoczą społeczeństwo francuskie, są przede wszystkim praca i szacunek dla jej efektów. Nie dzielą jego struktury konflikty społeczne – integrują ją jedność współdziałania i międzyklasowy solidaryzm.

Bezkonfliktowy z punktu widzenia relacji między jednostką i zbiorowością, a zwłaszcza w perspektywie stosunków międzyklasowych obraz społeczeństwa francuskiego jest w refleksjach Wokulskiego niewątpliwie wyidealizowany. Ale jednocześnie należy pamiętać, że przebywa on w Paryżu Hausсмanna, mieście, które w drugiej połowie XIX wieku było kulturalnym i cywilizacyjnym centrum Europy. Stolicę Francji i paryskie wrażenia Wokulskiego tak charakteryzował Jan Kott:

Dla przybysza z kraju półkolonialnego, który naczał się Spencera, ten Paryż lat osiemdziesiątych, Paryż Trzeciej Republiki, Paryż Zoli był wielkim królestwem mieszczańskiej cywilizacji, mieszczańskiego postępu i mieszczańskiego solidaryzmu.³¹¹

³¹¹ Jan Kott, *O „Lalce” Bolesława Prusa*, Warszawa 1948, s. 101.

Paryż roku 1878 mógł wywołać podziw Wokulskiego i skłonność do idealizujących uogólnień, które w jego rozmyślaniach ogarniają całe społeczeństwo francuskie.

4. Przesłanie fragmentu paryskiego

Enigmatyczność i lapidarność informacji o właściwym celu podróży Wokulskiego do Paryża, podporządkowanie fragmentu paryskiego nie tyle opisowi osiągnięcia tego celu, ile wnikliwej prezentacji i analizie społeczeństwa francuskiego, jak również stylistyczna retoryczność wielu sformułowań narratorskich i wypowiedzi bohatera jednoznacznie zdradzają właściwą funkcję omawianego fragmentu. O tym, że epizod paryski ma służyć nadrzędnemu celowi ideowemu, świadczy także jego względna autonomia w planie kompozycyjnym i fabularnym całej powieści.

Światopoglądowa funkcja fragmentu paryskiego ma w kontekście społecznej problematyki *Lalki* kilka wzajemnie dopełniających się aspektów; są to: syntetyczna rekonstrukcja podstawowych założeń pozytywistycznej socjologii, pokazanie polskiemu czytelnikowi modelu nowoczesnego społeczeństwa oraz krytyka społeczeństwa polskiego, której służy porównanie stosunków francuskich z polskimi. Takie krytyczne porównanie jest albo dyskursywnie, bezpośrednio, dosłownie formułowane w rozważaniach i przemyśleniach Wokulskiego (tak dzieje się najczęściej), albo kryje się za odpowiednio przedstawionym obrazem Francji jako jego przesłanie.

Przeгляд wad i słabości społeczeństwa polskiego, jego oskarżenie o nieumiejętność wypracowania nowoczesnych stosunków społecznych pogłębia – zwłaszcza w konfrontacji z realistycznym obrazem tego społeczeństwa – świadoma i celowa idealizacja Francji. Równocześnie jednak trzeba zauważyć, że ta niewątpliwie najbardziej „dyskursywna” część *Lalki*, która została podporządkowana w znacznej mierze względom taktycznym, jest werystycznie przekonująca. Nie tylko pokazanie stolicy Francji w być może szczytowym dla jej dziewiętnastowiecznej historii momencie rozwoju, ale również – by odwołać się do szczególnie ezoterycznej i nieuchwytniej sfery dzieła literackiego – arcydzielnosć *Lalki* realistycznie uwiarygodniają przedstawiony obraz społeczeństwa francuskiego i nadają zapisanej w powieści wizji Paryża niezwykłą sugestywność.

Krytykę społeczeństwa polskiego wzmacniają także retrospektywne rozmyślania Wokulskiego o własnym życiu. Paryż okazuje się dla przybysza z Warszawy dogodnym pretekstem do rozważań nad swoją przeszłością. Pod wpływem obserwacji stosunków francuskich Wokulski dokonuje rozrachunku

ze społeczeństwem, w którym nie znalazł warunków do realizacji własnych marzeń i ambicji, zwłaszcza naukowych, w którym zmarnował swoją energię i zdolności, nie tworząc nic dla cywilizacji. Porównuje własny los do życia Francuzów i wyobraża sobie, jak zupełnie inaczej przebiegałaby jego biografia, gdyby zamiast w Warszawie urodził się w Paryżu.

Wokulski wielokrotnie przeciwstawia Francję Polsce:

Wkoło obszedł gmach myśląc o Warszawie. Z jakim trudem dźwigają się tamtejsze budowle nieduże, nietrwałe i płaskie, gdy tu siła ludzka, jakby dla rozrywki, wznosi olbrzymy i tak dalece jest niewyczerpana pracą, że jeszcze zalewa je ozdobami (s. 21).

Porównanie Paryża z Warszawą, paryskich domów i ulic z warszawskimi uświadamia mu efektywność pracy ludzkiej we Francji i każe podziwiać siły twórcze społeczeństwa francuskiego. Rozważając możliwość pozostania na stałe w Paryżu, Wokulski dokonuje syntetycznej charakterystyki tego społeczeństwa:

Tu przynajmniej mam naród żyjący wszystkimi zdolnościami, jakimi obdarowano człowieka. Tu naczelnych miejsc nie obsiada pleśń podejrzanego starożytności, ale wysuwają się naprzód istotne siły: praca, rozum, wola, twórczość, wiedza, nawet piękność i zęczność, a nawet choćby szczere uczucie (s. 57).

Spółeczeństwo polskie od francuskiego różni przede wszystkim – jeśli można tak powiedzieć – inne usytuowanie pracy w hierarchii wartości społecznych. Analizując po powrocie do Warszawy jej efektywność w Polsce i we Francji, Wokulski uświadamia sobie, że właśnie w Paryżu uwierzył w możliwości twórcze człowieka oraz w wielkość rezultatów jego działalności produkcyjnej i artystycznej:

U nas praca ludzka wydaje mierne rezultaty: jesteśmy ubodzy i zaniedbani. Ale tam praca jaśnieje jak słońce. Cóż to za gmachy, od dachów do chodników pokryte ozdobami jak drogocenne szkatułki. A te lasy obrazów i posągów, całe puszczce machin, a te odmęty wyrobów fabrycznych i rękodzielniczych!... Dopiero w Paryżu zrozumiałem, że człowiek jest tylko na pozór istotą drobną i wątłą. W rzeczywistości jest to genialny i nieśmiertelny olbrzym, który z równą łatwością przerzuca skały, jak i rzeźbi z nich coś subtelniejszego od koronek (s. 104).

Wokulski poszukuje czynników sprzyjających rozwojowi Francji, przyczyn zaobserwowanych w Paryżu zjawisk, a tym samym wyjaśnienia różnic pomiędzy Francją i Polską. Ostatecznie znajduje dwie takie przyczyny: klimatyczną i społeczną. Łagodny klimat Francji ma korzystny wpływ na „przyśpieszony

rozwój cywilizacji” (s. 50) oraz umożliwiał rozwój różnych – artystycznych i naukowych – form twórczości duchowej, ponieważ społeczeństwu żyjącemu w takim klimacie łatwiej zaspokajać elementarne potrzeby materialne:

Strefa! (...) Raz będąc w obserwatorium rzucił okiem na klimatyczną mapę Europy i zapamiętał, że średnia temperatura Paryża jest o pięć stopni wyższą aniżeli Warszawy. Znaczący, że ów Paryż ma rocznie więcej o dwa tysiące stopni ciepła aniżeli Warszawa. A że ciepło jest siłą, i to potężną, jeżeli nic jedyną siłą twórczą, więc... zagadka rozwiązana... (s. 34).

Tego typu skrajnie przyrodnicze, „energetyczne” wyjaśnienie jest całkowicie zgodne z naturalistycznym przekonaniem pozytywistycznej socjologii, że życie społeczne determinują panujące na danym obszarze warunki geograficzne i klimatyczne.

Innym czynnikiem ułatwiającym rozwój społeczeństwa francuskiego (wskazywanym nieraz w powieści pośrednio i *per negationem*) jest organiczna jedność tego społeczeństwa, w którym warstwy uprzywilejowane – inaczej niż w Polsce – nie marnują dorobku całego narodu. Podobną konstatację przynosi także porównanie Polski z Anglią, którego Wokulski dokonuje podczas spaceru na Powiśle. Odwołując się do metaforyki przestrzennej, można powiedzieć, że te dwa doświadczenia Wokulskiego – podróż do Paryża i spacer na Powiśle – wyznaczają nie tylko topograficzno-geograficzne bieguny świata przedstawionego w *Lalki*, ale również określają aksjologiczno-przestrzenną opozycję konstytuującą ideologię powieści. Inaczej mówiąc, Paryż i Powiśle symbolizują dwa antynomiczne warianty bytu społecznego, dwa bieguny, pomiędzy którymi zostały rozpięte w przejrzysty sposób światopogląd i aksjologia *Lalki*.

* * *

Fragment paryski trzeba traktować jako – nie teoretyczny i nie dyskursywny, lecz empiryczny i ujęty w literacką formę prozy fabularno-narracyjnej – wykład poglądów społecznych autora *Lalki*, a jednocześnie jako syntezę najważniejszych przekonań pozytywistycznej socjologii, ujawniających myślenie o społeczeństwie w kategoriach przyrodniczych. Pokazując niewielkie fragmenty cywilizacji francuskiej, Prus zdołał przedstawić polskiemu czytelnikowi pozytywny i wartościowy wzorzec społeczeństwa. Francja jako awangarda nowoczesnych państw kapitalistycznych jest przede wszystkim modelem społeczeństwa organicznego oraz urzeczywistnienia społeczne ideały twórcy *Lalki*: ideał szczęścia, użyteczności i doskonałości. Przebieg jej historii ilustruje

działanie powszechnych praw rozwoju społecznego: determinizm i ewolucyjność. Dlatego słowo „utopia” użyte w tytule niniejszego szkicu nie tyle oznacza arealistyczny sposób przedstawienia Paryża w *Lalce*, ile stanowi metaforę – by tak rzec – niespełnionych tęsknot autora powieści. Cywilizacja francuska jest dla Prusa synonimem tych wartości, których pisarz nie mógł odnaleźć w społeczeństwie polskim. Natomiast Paryż – parafrazując tytuł eseju Rogera Caillois – okazuje się w tym niewątpliwie najbardziej retorycznym fragmencie *Lalki* mitem nie tylko współczesnym.

Skamandrycki „postój w Paryżu”

W znakomitym, chociaż stale niedocenionym i nie w pełni odczytanym wierszu *Do Pawła Valéry* tak pisał na przełomie lat 20. i 30. Jarosław Iwaszkiewicz:

W twoją stronę, o Pawle, podnosimy oczy
Z pytaniem i zazdrością, tam gdzie wieczne toczy
Nurty swoje Sekwana. (...)

Ach zrozum, jaką prawdę pielgrzym w sercu ma,
Kroczący ponad tłumem na placu Alma.³¹²

(*Do Pawła Valéry*)

Poeta zapewne nie przewidywał, że jego słowa kilka lat później – w dramatycznych okolicznościach historycznych – nabiorą zupełnie dosłownego i konkretnego sensu. We wrześniu 1939 roku „oczy” Polaków ponownie – tak jak tyle razy w historii – „podniosły się w stronę Francji”. Patrzyły w tę stronę „z pytaniem” i nadzieją. Wkrótce jednak dopełnił się polski los: w „tłumie” na paryskich ulicach znowu pojawili się polscy emigranci. Byli wśród nich także artyści i pisarze, którzy – podobnie jak ich poprzednicy sprzed stu lat – wyruszyli z kraju szlakiem „pielgrzyma z placu Alma”.

Większość spośród poetów szeroko rozumianego Skamandra spotkała się jesienią 1939 roku w Paryżu. Znaleźli w tym mieście schronienie Julian Tuwim, Kazimierz Wierzyński, Antoni Słonimski, Stanisław Baliński, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska. Jan Lechoń jako urzędnik polskiej ambasady przebywał we Francji od roku 1930. Z poetów należących do ścisłego składu Skamandra w kraju pozostał tylko Jarosław Iwaszkiewicz. Czy po przybyciu do Paryża skamandrycy mieli poczucie tymczasowości, świadomość, że stolica Francji będzie jedynie przystankiem w ich dalszej wędrówce? Czy przeczuwali, że spędzą w tym mieście zaledwie kilka miesięcy? Baliński nazwał te miesiące „postojem w Paryżu”, tak właśnie tytułując cykl swoich wierszy zamieszczony w tomie *Wielka podróż*.

Spróbuję przyjrzeć się uważniej – jak się wydaje – nieco zapomnianej twórczości poetyckiej skamandrytów traktującej o tym „postoju”, w szczególności wierszom, które powstały podczas ich pobytu we Francji, a więc na przełomie 1939 i 1940 roku. Odczytanie skamandryckiej poezji może być

³¹² Wszystkie wiersze Jarosława Iwaszkiewicza cytuję według wydania: *Wiersze*, t. I, Warszawa 1977.

przyczynkiem do zrozumienia sytuacji i świadomości emigracji po wrześniowej, zwłaszcza tej jej części (a była to część największa), która zgodnie z dziewiętnastowieczną tradycją zatrzymała się we Francji. Wśród ówczesnych wierszy poetów Skamandra nie ma arcydzieł liryki polskiej XX wieku. Ale przecież nie chodzi w tym szkicu o ich wartość estetyczną.

1. „Druga ojczyzna świata”

Pomimo całej wyjątkowości sytuacji, w jakiej znaleźli się skamandryci wczesną jesienią 1939 roku, ich wiersze potwierdzają trwałość i siłę mitu Francji. Tuwim powraca pamięcią do prywatnego źródła tego mitu, konkretnie mitu Paryża. Źródłem tym są dla poety dawne opowieści ojca, które pozwalały mu odbywać imaginacyjne spacerunki paryskimi ulicami:

W mieście Łodzi, czterdzieści lat temu,
 Pewien ojciec synkowi małemu
 Miasto Paryż rysował na stole.³¹³
 (*Gawęda rymowana o ojcu i synu, o dwóch miastach i starej piosence*)

Ośrodek tych wspomnień z dzieciństwa stanowi nucona przez ojca *Marsylianka*, której słowa – jak refren – zostają kilkakrotnie przytoczone w wierszu.

Niejako pierwszym planem mitu Francji jest wizualny, zmysłowy, materialny wymiar francuskiej rzeczywistości i francuskiego krajobrazu. Nawet w dramatycznej sytuacji historycznej skamandryci nie pozostali nieczuli na uroki pejzażu Francji i tym bardziej atmosfery Paryża. Tak widzi i opisuje wówczas to miasto – utożsamione z „poezją” – Słonimski:

O, jakże sercu są bliskie
 Historią spiętrzone mury,
 Małe uliczki paryskie –
 Piosenki architektury.
 Wystarczy spocząć gdzieś w bistrze,
 Siądzie przy tobie swoboda
 I wiatr ci jak kelner poda
 Poezji strofy najczystsze.³¹⁴
 (*W Paryżu*)

³¹³ Wszystkie wiersze Juliana Tuwima cytuję według wydania: *Wiersze*, oprac. Alina Kowalczykowa, t. 2, Warszawa 1986.

³¹⁴ Wszystkie wiersze Antoniego Słonimskiego cytuję według wydania: *Poezje zebrane*, Warszawa 1970.

Nie inaczej reaguje na zmysłową urodę Paryża Baliński, którego uwodzi brzmienie nazw paryskich ulic:

Dziwny czar tego miasta o niebie fiołkowem
 Gdy nie blaskiem i kształtem przemawia, to – słowem.
 Więc ulica, gdzie mieszkam (darmo oczywiście),
 Rue des Belles Feuilles się zowie, czyli Pięknych Liści.³¹⁵
 (*Ulica Pięknych Liści*)

Być może najwyraźniej i najdobitniej to zauroczenie Francją wyraża jego wiersz *Druga ojczyzna*. Poeta w prostych – by nic rzec: poetycko trochę nieudolnych – słowach formułuje takie wyznanie:

Choćby nas nie poznała,
 Gdy ze snu wstanie w czerni,
 My ją będziemy kochać,
 Zawsze będziemy wierni.
 Nic zapomnimy nigdy,
 Choć myśl gdzie indziej wzłata,
 O tej, co była kiedyś
 Drugą ojczyzną świata.
 (*Druga ojczyzna*)

Temu poddaniu się urokowi Francji towarzyszą różne, nieraz wzajemnie sprzeczne odczucia. Z jednej strony cały pobyt w tym kraju – szczególnie wobec polskiej katastrofy – wydaje się jakby nierealny, prawie fantastyczny. Sytuację polskich emigrantów Baliński porównuje do snu:

We Francji było sennie,
 Noce wschodziły wcześniej,
 Dnie szeleściły snami,
 Żył się trochę we śnie.
 (*Druga ojczyzna*)

Kontemplacja otaczającego piękna, pogrążenie się w osobliwym śnie pomagały przetrwać – oddalały okrutne wspomnienia, kołys gorką pamięć, łagodziły wygnaćczy ból:

Akacje i kasztany,
 Pachnące jak narkotyki.

³¹⁵ Wszystkie wiersze Stanisława Balińskiego cytuję według wydania: *Peregrynacje. Poezje wybrane 1928–1981*, wybrał, posłowie i notą edytorską opatrzył Paweł Hertz, Warszawa 1982.

Sączyły się przez skórę
I przytępiały dotyk.

I znieczulały rozpacz
Krwawiącą w sercu głębi,
Pod niebem, pełnym słońca,
Obłoków i gołębi...
(*Druga ojczyzna*)

Z drugiej jednak strony wobec niedawnego doświadczenia klęski i żywej pamięci zagłady kontemplacja urody Francji okazywała się niemożliwa. Słonimski wyznaje:

Na próżno [Paryż] czaruje mnie falą
Sekwany, co szumi zamglona,
Wstęgą, co – lekko wzniesiona –
Łączy Concorde z Etoilą.
(*W Paryżu*)

Wtórjuje mu Baliński:

Piękne liście! Dwa słowa, pełne elegancji,
Kiedyś takie wiosenne, zielone i błogie,
Zwiędły dzisiaj. I lecą po bezdrożach Francji
Lepiej nie patrzeć w okno. Lepiej patrzmy w ogień.
(*Ulica Pięknych Liści*)

W tym samym wierszu poeta określa stan świadomości Francuzów w przededniu niemieckiej agresji. Przenikliwie wydobywa właściwą im skłonność do racjonalizowania – w każdych okolicznościach – rzeczywistości:

Lecz Francuzi nie wierzą nigdy grozy znakom
I śpią, jak w polskiej wiosce przed burzą. Spokojnie.
A poezja Bastylli z rozbitych podziemi
Wschodzi ponad Plac Zgody i czuwa nad nimi.
(*Ulica Pięknych Liści*)

Baliński nie nazywa przyczyn tego „spokoju”. Jedną z nich – oprócz wskazanej skłonności – była niewątpliwie żywiona przez Francuzów wiara w wielkość własnego narodu i kraju.

2. „Liberté, liberté chérie”

Francja, w której zatrzymali się skamandryci, była krajem przed klęską. Nic więc dziwnego, że w ich poezji odżył ze znaczną mocą mit Francji wielkiej i heroicznej, Francji jako symbolu i synonimu wolności. Na emigracji kultywowanie tego mitu było zapewne dla polskich poetów formą pocieszenia.

Tuwim wspomina, jak ojciec „przywiózł z Paryża do Łodzi” „pewną starą piosenkę” (*Gawęda rymowana o ojcu i synu, o dwóch miastach i starej piosence*). Jest nią oczywiście *Marsylianka*, której melodia stanowi równocześnie czule wspomnienie sprzed wielu lat oraz znak nadziei na powrót „do polskiej Łodzi”. W wierszach innych skamandrytów powracają symboliczne obrazy Francji, jej historii, chwały i wielkości. Należą do nich zwłaszcza paryskie miejsca-symbole: Łuk Tryumfalny i Bastylia (*Łuk Tryumfalny* Wierzyńskiego, *Do Francji prawdziwej* Słonimskiego).

Ten zmitologizowany kraj Słonimski określa jako „siostrę wolności” (*Do Francji prawdziwej*). Wolność i Francja są dla niego pojęciami tożsamymi: znak równości pomiędzy nimi stawia w kilku utworach. W wierszu *Liberté* wprawdzie nie czyni tematem Francji, ale spersonifikowaną wolność nazywa czule jak kochankę „liberté, liberté chérie”. Francja jest dla poety nie tylko ojczyzną i synonimem wolności, ale również wzorem zwycięskiej walki o wolność, zachętą i mobilizacją do tej walki. Stąd taka apostrofa:

Daj nam gniew Twego ludu,
Gniew, który burzył Bastylie.
(*Do Francji prawdziwej*)

W sposób mniej retoryczny, a bardziej – by tak rzec – fabularny i obrazowy podobną nadzieję wyraża Baliński. Opisuje symboliczną i fantazmatyczną scenę, która miała miejsce w zajmowanym przez Niemców Paryżu:

Ktoś z kalendarza w pośpiechu
Odchodząc pól kartki zdarł
I drżącą napisał ręką:
„Fermé – jusqu’à la victoire”.

Ta kartka, te biedne słowa,
Przybite na głuchych drzwiach,
Gonią mnie odtąd w podróży,
Melodią wracają w snach.

Paryż wyrasta za nami
 Jak sklep, pełen zjaw i mar,
 Na którym ktoś tak napisał:
 „Fermé – jusqu’à la victoire”.
 (*Ostatnia melodia 1940*)

W poetyckim micie polskich pisarzy nawet Francja przegrana i poniżona pozostała jeśli nie symbolem zwycięstwa, to przynajmniej znakiem nadziei.

3. „Mrok warszawskiego podwórza”

Retoryczna poetyka patosu i wzniosłości pełni w „paryskiej” poezji skamandrytów różne funkcje. Z jednej strony służy heroizacji Francji, z drugiej natomiast ukazaniu wielkiej, chociaż pokonanej Polski. Wyobrażenia poetów jest wyraźnie rozdwojona: na obecnie widziane obrazy Francji i Paryża nakładają się obrazy zapamiętane i „wywiezione” z kraju. Są to przede wszystkim obrazy katastrofy i klęski, ale także wielkości i heroizmu. Szczególnie często powraca wśród nich obraz walczącej we wrzesniu Warszawy.

Skamandryci nie mogą uwolnić się od tragicznych widm niedawnej przeszłości. Dlatego tak wiele wierszy jest świadectwem ciężenia wspomnień i niemożności zapomnienia. Wierzyński przywołuje obraz zniszczonej Warszawy w wierszu *Luk Tryumfalny*, który heroizuje – francuskiego i polskiego – „żołnierza nieznanego”. Pogoda charakterystyczna dla polskiego klimatu i nietypowa dla klimatu Francji wywołuje w świadomości poety falę polskich wspomnień:

Zmieniło się. Zmieniło. Upadł polski śnieg,
 Spłoszył serce, na bruku paryskim topnieje.³¹⁶
 (*Śnieg w Paryżu*)

Nostalgiczny widok tego „śniegu” wydobywa z pamięci chociażby taki obraz:

Pamiętam z mego okna widok starych drzew,
 Łazienkowskie kasztany, topolę olbrzymią:
 Z wiatrem srebrnoziarnisty leciał od nich siew,
 Pewnie teraz tak samo kurzą się i dymią.
 (*Śnieg w Paryżu*)

³¹⁶ Wszystkie wiersze Kazimierza Wierzyńskiego cytuję według wydania: *Poezje zebrane*, zebrał i posłowiem opatrzył Waldemar Smaszcz, t. 1, Białystok 1994.

W innym opisowym wierszu Wierzyńskiego przenikają się dwa „widoki z okna” – widzianej z paryskiego mieszkania zimowej Sekwany i wspomianej, a raczej wyobrażanej Wisły:

Bolesny widok. Patrzę w okno
Na rzekę, pustkę, śnieżny siew,
I tylko krzyk lecących mew
Roztrąca ciszę mą samotną.
U nas na Wiśle pewnie lód
Już dawno zaległ i od Pragi
Rzeka jak szkielet świeci nagi,
Z którego wiatr łachmany zmiótł.

(Widok z okna)

Taka sama podwójność skojarzeń i równoległość obrazów określa wiersze Słonimskiego. Zrujnowana Warszawa rzuca mroczny „cień”, w którym „przyszło nam żyć”: „Patrz, jak opada na Paryż szary” (*Warszawa*). Od pamięci nie ma ucieczki, a siła wspomnień okazuje się ogromna i dotkliwa. Nie zawsze zresztą muszą to być wzniosłe wspomnienia broniącej się Warszawy:

Przywłókl się tu za mną wierny
Mrok warszawskiego podwórza.

(W Paryżu)

Poeta metaforycznie opowiada o zniewoleniu pamięci i rozdwojeniu wyobraźni:

I ja co dzień we śnie,
W tę samą godzinę,
Jak on [księżyc], jednocześnie
Po dwóch niebach płynę.
Tutaj chłodnym spiżem,
A tam raną krwawą:
Srebrem nad Paryżem
I krwią nad Warszawą.

(Piosenka)

Słonimski przywołuje także inny krajobraz – porównuje drzewa z malowniczych lasów Fontainebleau z drzewami rodzimymi: „szumiącym borem”, „konarem prawdziwego twardego drzewa”. Określiwszy francuskie drzewa jako „piękne”, ale „z mgły”, wyznaje nieco sentymentalnie:

A przecież teraz wspominać muszę,
Niemal co dzień,

Polnej topoli, wierzby czy gruszy
Przydrożny pień.

(*Drzewa*)

W poezji Balińskiego polskie wspomnienia – i to zwykle odległe w czasie – wywołują przede wszystkim jakieś konkretne przedmioty i zdarzenia. W wierszu *Afisz „Wesela” z roku 1900* stara pocztówka z przełomu wieków z widokiem Paryża – przyczepiona do tapety w paryskim mieszkaniu – przypomina *belle époque*, a wraz z nią krakowską premierę dramatu Wyspiańskiego. *Prolog* jest z kolei nastrojowym opisem sceny, która miała miejsce w paryskim mieszkaniu. Tym razem polskie wspomnienia uruchamia słyszana przez poetę zza ściany muzyka:

Kiedy zmierzch płynie oknem i wlecze za sobą
Długie zimowe cienie, owiane żalobą,
A od komina biegnie światła drżąca ścieżka
I w pokoju, gdzie gorycz i nadzieja mieszka,
Zapala jakieś kwiaty czerwone na ścianie,
Uderza wątył klawisz.

To na fortepianie
O wieczornej godzinie, która wschodzi wcześniej
I łagodzi dnia ciężar kojącymi mgłami,
Nieznajoma sąsiadka, co mieszka nad nami,
Rozpoczyna swój koncert i gra polskie pieśni.

W mroku dźwięczy melodia przyjazna i dobra
I wywołuje z ognia za obrazem obraz,
W których płyną kolejno, jak w teatrze marzeń,
Bliskie sercu postaci z bardzo dawnych zdarzeń.

(*Prolog*)

Wieczorny Paryż, polska muzyka, ból i nostalgia – rzeczywiście nie zabrakło żadnego ze składników romantycznej aury tego wiersza.

4. „Wieczór w Paryżu skończony”

Romantyczna scena opisana w *Prologu* Balińskiego jest jednym z wielu przejawów obecności tradycji polskiego romantyzmu w „paryskiej” poezji skamandrytów. Ich sytuacja osobista oraz okoliczności historyczne wywoływały natychmiastowe skojarzenia z losem emigrantów polistopadowych, narzucały bezpośrednie i oczywiste analogie. Natomiast literatura romantyczna

skwapliwie podsuwała cały repertuar form i stylów pisania o tej sytuacji. Skamandryci – zawsze tak bardzo uwrażliwieni na tradycję romantyczną – teraz wykorzystali ją w sposób szczególny i intensywny, bo poparty własnym doświadczeniem biograficznym. Spośród poetów romantyzmu najważniejsze miejsce zajął w tych odwołaniach Mickiewicz: cytaty z jego poezji (zwłaszcza z *Pana Tadeusza*) oraz fragmenty jego biografii (przede wszystkim okres paryski).

Historyczną analogię pomiędzy losem dwóch emigracji podkreśla Wierzyński w wierszu pełnym mickiewiczowskich aluzji:

Sto lat temu zwołałaś ich na swym brzegu,
Przyszli, zasiedli nad wodą,
Zamknęli oczy kraju zmarłego,
Nocne rozmowy wiodą.

Przyszli, zasiedli na swoich tobołach,
W chmurę nad sobą spojrzeli tułaczą,
Muskalaś ich ciepłym wiatrem po czołach,
Rzeko niedoli i płaczu.

(...)

Dziś pielgrzym z brązu na placu stoi
I rękę wyciąga przed siebie,
Ta sama chmura znad wstęgi twojej
Za nami się wlecze po niebie.

(*Sekwana*)

Aluzje do twórczości Mickiewicza pojawiają się także w wierszach Słonimskiego. Retorycznie brzmi puenta jednego z nich:

Gdy noc uliczne uciszy gwary,
O czym tu dumać i o czym śnić?

(*Warszawa*)

W utworze *Drzewa* poeta bezpośrednio powołuje się na zrozumiałą dopiero teraz – na wygnaniu – lekcję Mickiewicza, który urokom obcego pejzażu przeciwstawił piękno rodzimego krajobrazu. Wreszcie w wierszu *Do przyjaciela Francuza* wspomina o „nocnych rozmowach Polaków”.

W „paryskiej” poezji skamandrytów powracają nawiązania nie tylko do dzieła Mickiewicza, ale również do pewnych sytuacji z jego biografii. Lechoń zapisuje sen poety śniony w paryskim mieszkaniu, sen o Litwie i Maryli. W przeciwieństwie do oniryczności tego zapisu pierwsza scena wiersza ma charakter bardzo werystyczny:

Powróciwszy do domu od Sekwany strony,
 Mickiewicz się rozebrał z splamionej czamary
 I położył na łóżku. Nie był jeszcze stary,
 Lecz bardzo wiele cierpiał i był już zmęczony.³¹⁷

(*Mickiewicz zmęczony*)

Natomiast Baliński rekonstruuje inną scenę w paryskim mieszkaniu poety, scenę pisania *Pana Tadeusza*:

W pokoju Mickiewicza cicho o tej porze.
 Tylko zegar szeleści, tylko świeca górze,
 Tylko pióro miarowym szeptem się porusza
 Po ukochanych kartkach Pana Tadeusza.

(*Burko Mickiewicza*)

Temu nastrojowemu obrazowi przypisuje funkcję pocieszenia, „ocalenia”. W wierszu *Tristesses et mondautés* czyni bohaterem lirycznym innego romantyka, Chopina, odtwarzając jego koncert w paryskim salonie.

Baliński, który zawsze był wyjątkowo wyczulony na tradycję romantyczną, w emigracyjnych okolicznościach aktualizuje jej sensy i znaczenia. Przedstawia Paryż jako miejsce azylu nie tylko dla polskich emigrantów różnych epok, ale także dla tułaczy przybywających z innych krajów. Jest to Paryż odmienny od potocznego stereotypu, mroczne miasto samotności i nostalgii:

To nie jest Paryż szczęścia. To Paryż wygnania,
 Dobrze znany Rosjanom, Włochom i Polakom,
 Których wiatr wiernie znosi tu po każdej wojnie.

(*Ulica Pięknych Liści*)

Los tych ostatnich poeta opisuje w taki sposób, że nie jest jasne – rzecz znamienna – czy chodzi o emigrację 1831 roku, czy o emigrację powrześniewą:

Tak się zamknęła jesień nad ośleplym krajem,
 Jak wieko fortepianu, czarna i milcząca.
 Teraz nam nic innego, mili, nie zostaje,
 Jak uwodzić świat Francji i o struny trącać.

(*Tristesses et mondautés*)

³¹⁷ Wszystkie wiersze Jana Lechonia cytuję według wydania: *Poezje*, oprac. Roman Loth, Wrocław 1990.

Jednak szczególnie przejmująco brzmi zakończenie apostroficznego wiersza *Do poezji polskiej*: „Wieczór w Paryżu skończony. Możemy się rozejść”. W tej lapidarnej, ironicznej, tragicznej formule Baliński wyraził aurę i istotę tych wszystkich paryskich spotkań, dyskusji, wieczorów, po których nie pozostawało Polakom – emigrantom i dawnym, i obecnym – nic innego, jak samotnie „rozejść się” do domów. Wypowiadane podczas tych wieczorów słowa nie zamieniały się w czyn, porywy wyobraźni bezlitośnie korygowała rzeczywistość, marzenia okazywały się daremne i niespełnione.

5. „Żegnaj, «Marsylianko»!”

Po doświadczeniu niemieckiej agresji na Francję w poezji skamandrytów powracają obrazy jej klęski, szczególnie kapitulacji Paryża. Wyraża się poczucie konieczności opuszczenia przybranej ojczyzny, by udać się w dalszą wędrówkę. Dla polskich pisarzy klęska ta była chyba przede wszystkim wielkim zaskoczeniem i rozczarowaniem. W wierszu *Syreny paryskie*, który rozpoczyna się słowami „I rozległ się w Paryżu głośny alarm syren...”³¹⁸, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska określa ten nagły i brutalny „alarm” jako „dysonans”. Najwyraźniej trudno było poetce – i zapewne nie tylko jej – pogodzić go z jedyną i niepowtarzalną atmosferą tego miasta, ze stabilną, trwałą i niezmienną formą paryskiego życia.

Obrazy wojny francusko-niemieckiej wypełniają jeden z wierszy Wierzyńskiego. Pojawiają się w nim motywy najpierw „nadziei”, a następnie zdziwienia i rozgoryczenia:

Nadchodziła ta wiosna po długim czekaniu,
Jak napływ krwi – aż serce gwałtowniej nam biło,
Ocknęliśmy się z martwych i w naszym wygnaniu
Rozległa się nadzieja jak szept pod mogiłą.

(...)

Lecz zgasło światło z nieba, w noc ściągnięto wartę,
Na pomnikach twych wstydem zapłonęła sława,
Zamiast twierdz otrąbiono w krąg miasta otwarte,
Jakby Paryż był droższy, niż dla nas Warszawa.

(*Pielgrzymom 1940 roku*)

W wierszu *Pożegnanie Francji* poeta hiperbolizuje klęskę Francuzów, porównując ją do zalania Pompei przez Wezuwiusz. W równie ostatecznych kate-

³¹⁸ Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Poezje*, zebrała Matylda Wiśniewska, przedmową opatrzył Adam Mauersberger, t. II, Warszawa 1958.

goriach – operując przeciwstawieniem „światła” i „ciemności” – przedstawia kapitulację Paryża Słonimski:

Umarło miasto światła, Pola Elizejskie
 Mrok żalobnym, ogromnym całunem okrywa.
 Choćbyś wszystkie rozpałił blaski wielkowiejskie,
 Ciemność, która tu rządzi, to ciemność prawdziwa.
 (Do przyjaciela Francuza)

W odwołującym się do historii i kultury Francji wierszu *Pożegnanie „Marsylianki”* Lechoń wyraża zdumienie tym, jak wielkie i heroiczne symbole tradycji tego kraju rozpadły się w pył. Klęska Francji oznacza dla poety trudne i bolesne „pożegnanie” z jej wzniosłym mitem. Zdruzgotane symbole to paryskie budowle i pomniki (Invalides, Łuk Triumfalny, statua Joanny d’Arc), postacie historyczne (kardynał Richelieu) i literackie (Fedra z tragedii Racine’a), wreszcie symbol symboli, czyli *Marsylianka*. W poetyckiej wizji Lechonia te budowle i postacie są niemyymi – i oniemiałymi – świadkami wkraczania Niemców do Paryża 14 czerwca 1940 roku. Poeta zadaje retoryczne pytanie: „Jak to? I nic?”, by następnie wypowiedzieć patetyczne słowa pożegnania: „Żegnaj, piękna wolności, wolności kochanie!”. Francja jest jeszcze raz uznana za bastion swobody i wolności przeciwstawiony najazdowi „zwycięskich barbarzyńców”. Tym większy żal i gorycz Lechonia, który używa określeń pełnych ekspresji: „hańba”, „wstyd”, „rozpac”. Kluczowy dla wiersza motyw *Marsylianki* powraca w jego fantasmagorycznym zakończeniu:

I tylko twoje echo rozbrzmiewa po nocy
 I budzi jakieś mary na paryskim bruku.
 (Pożegnanie „Marsylianki”)

Jeszcze bardziej fantasmagoryczny jest wiersz Balińskiego *Śniegi napoleońskie*, w którym poeta aluzyjnie sięga do epoki i legendy Napoleona. Dwie klęski Francji łączy narzucająca się analogia historyczna, a ożywiony duch cesarza Francuzów obserwuje defiladę niemieckich oddziałów pod Łukiem Triumfalnym:

I wznosisz się jak chmura nad sztywnym szeregiem,
 Który nad twego miasta pastwi się swobodą.
 I opadasz na Paryż bezimiennym śniegiem,
 I topniejesz pod Łukiem bezimienną wodą...
 (Śniegi napoleońskie)

Symboliczna scena wkraczania Niemców do Paryża oznacza dla poety pożegnanie z Francją:

W oddali dudnił już smutkiem
Pośpny niemiecki krok.
(*Ostatnia melodia 1940*)

W świadomości polskich pisarzy wrześnieowa klęska Polski i czerwcową kapitulacja Francji wzmocniły poczucie wspólnoty losu historycznego dwóch narodów. Dla Wierzyńskiego symbolem tej wspólnoty jest Sekwana – rzeka, nad którą mieszkały i na którą patrzyły pokolenia polskich emigrantów:

Rzeko wybrana z obcego świata,
Płynąca przez nasze dzieje.
(*Sekwana*)

Wiersz *Pielgrzymom 1940 roku* poeta poświęcił polskim żołnierzom walczącym w obronie Francji. Opis ich czynu, który ponownie potwierdził równoległość historii obu krajów, zamyka retoryczne pytanie:

Lecz kiedy o zapłatę pytają się waszą
Za krew, za trud, za drogi zmierzone ich stopą
Czy cię te mroczne widma nagle nie przestraszą?
Jeśli walczysz o wolność – odpowiedz, Europo.
(*Pielgrzymom 1940 roku*)

Poczucie historycznej wspólnoty w klęsce wyraża także Słonimski:

Tak nas dziwnie los złączył, że w francuskiej mowie
Wieść będziesz musiał nocne rozmowy Polaków.
(*Do przyjaciela Francuza*)

Polskie doświadczenie historyczne – tragiczniejsze, a przez to bogatsze od doświadczeń innych narodów – uprawnia poetę, by pouczać i przestrzegać Francuzów:

Poznasz, co to są nieba okrutne wyroki,
Co to jest gorycz wspomnień i marzeń daremność.
Z światła wolności wchodząc do nas w mroki,
Stąpaj ostrożnie. Daj dłoń. Znam te ciemność.
(*Do przyjaciela Francuza*)

W „tę – jakże jednak różną – ciemność” wstąpiły kolejno dwa narody, Polacy i Francuzi. Wiosną 1940 roku wśród polskich emigrantów wyruszyli w nią – przez Pireneje, przez Kanał La Manche – poeci Skamandra.

* * *

Po agresji Niemiec na Francję skamandryci – kierując się na południe i na zachód – w pośpiechu wyjeżdżają z Paryża, opuszczają „drugą ojczyznę”. Spośród polskich pisarzy pozostają w tym kraju nieliczni: Bolesław Miciński, który umiera w 1943 roku, Andrzej Bobkowski, który prawie cały okres niemieckiej okupacji spędza w Paryżu. Ich teksty (listy Micińskiego, *Szkice piórkiem* Bobkowskiego) będą już obrazem innej Francji: kraju pokonanego, podzielonego na dwie strefy, okupowanego. Będą to teksty wyraźnie zorientowane na opis Francji i analizę kultury francuskiej w przeciwieństwie do tak bardzo uwikłanej w kontekst polski „paryskiej” poezji skamandrytów.

Poezję tę można uznać za prefigurację późniejszej liryki emigracyjnej. Niektóre jej właściwości – takie jak szczególne znaczenie pamięci oraz ważna rola tradycji romantycznej – staną się fundamentami twórczości poetyckiej powojennej emigracji.

Francuskie przypadki Pana Cogito. Recepcja twórczości Zbigniewa Herberta we Francji

Mija ponad pół wieku od chwili, kiedy Zbigniew Herbert stanął przed paryską katedrą Notre-Dame, rozpoczynając swoją podróż „barbarzyńcy” (czy raczej rozliczne podróże) do „ogrodu” kultury europejskiej, do jej południowych i zachodnich źródeł. Tę pierwszą europejską podróż poety – był dokładnie rok 1958 – poprzedziły rozmowy prowadzone w latach uniwersyteckich ze znawcą myśli i kultury francuskiej – Henrykiem Elzenbergiem. W późniejszych latach Francja, a w szczególności Paryż stały się dla Herberta miejscem nie tylko wielokrotnych powrotów, ale również dłuższych – nieraz nawet kilkuletnich – pobytów. To właśnie we Francji ukazały się w latach 80. dwa tomy poetyckie pisarza, wydane przez Instytut Literacki: *Raport z obłąkanego Miasta* (1983) i *Elegia na odejście* (1990). W tym czasie wydawnictwo Kontakt wznowiło w Paryżu tom esejów *Barbarzyńca w ogrodzie* (1988).

Moim zamiarem nie jest oczywiście refleksja nad znaczeniem Francji oraz kultury francuskiej dla twórczości poetyckiej i eseistycznej Herberta. Jest natomiast ogólne rozpoznanie dróg francuskiej recepcji tej twórczości, jej chronologicznego przebiegu i podstawowych kierunków. Chcę przede wszystkim zaznaczyć, że recepcja pisarstwa Herberta we Francji rozpoczęła się stosunkowo późno. Określenie „późno” jest zresztą w tej mierze względne – wystarczy dla porównania przypomnieć, że poezja Friedricha Hölderlina na szerszy rezonans czekała w swojej ojczyźnie prawie sto lat. Herbert nie musiał tyle czekać. Można nawet powiedzieć, że jak na poetę prawie nieznaną we Francji literatury, przybywającego z krainy – jak napisał w jednym z wierszy Czesław Miłosz – zwanej „Nigdzie” (*Odczyt*), czekał zaledwie trzy dekady. Wspominałem o pewnym opóźnieniu, ponieważ – zważywszy wielorakie i długotrwałe związki poety z Francją – można było się spodziewać, że recepcja jego twórczości dokona się nieco szybciej. Tymczasem nastąpiła później niż w takich krajach jak Niemcy czy Anglia.

Pora zatem przypomnieć jej chronologię. Odbiór poezji Herberta rozpoczął się na obszarze francuskojęzycznym – bo jeszcze nie w samej Francji – na początku lat 80., kiedy blok wierszy poety (w przekładzie różnych tłumaczy) znalazł się w zredagowanej przez Konstantego Jeleńskiego i wydanej w Lozannie w 1981 roku *Anthologie de la poésie polonaise*³¹⁹. Jednym z tłumaczy był Roger Caillois, który przełożył dla potrzeb antologii wiersz *Tren Fortynbrasa*.

³¹⁹ *Anthologie de la poésie polonaise*, dir. Constantin Jelenski, Lausanne 1981.

Ale tak naprawdę recepcja twórczości poetyckiej Herberta dokonała się we Francji w dekadzie lat 90. To stosunkowo późne odkrycie na gruncie francuskim pisarz zawdzięcza przede wszystkim dwóm tłumaczom i komentatorom jego poezji: Alfredowi Sproede oraz Jacques'owi Burko. Alfred Sproede wydał w roku 1990 pierwszą we Francji książkę poetycką Herberta (i pierwszą jego książkę w ogóle): *Monsieur Cogito et autres poèmes (Pan Cogito i inne wiersze)*³²⁰. Książka opatrzona posłowiem zawiera przekład całego tomu *Pan Cogito* oraz wybranych wierszy pochodzących z czterech pierwszych zbiorów poety: *Struny światła, Hermesa, psa i gwiazdy, Studium przedmiotu i Napisu*. Pozwoliła zatem francuskiemu czytelnikowi dosyć dokładnie poznać wczesną i – by tak rzec – środkową poezję Herberta. Wydawcą dwóch następnych książek poetyckich pisarza był Jacques Burko. Pierwsza z nich – zatytułowana *Redresse-toi et va* (dosłownie: *Wyprostuj się i idź*) i opublikowana w 1995 roku – stanowi wybór przekładów wierszy Herberta należących do różnych tomów³²¹. Druga natomiast – nazwana *Élégie pour le départ suivi de Rovigo (Elegia na odejście oraz Rovigo)* i wydana w 2000 roku – zawiera (jak powiadamia jej tytuł) tłumaczenie dwóch późnych tomów pisarza³²². Obie książki opracowane przez Jacques'a Burko uzupełniają się więc wzajemnie, umożliwiając francuskiemu czytelnikowi rozpoznanie zasadniczego przebiegu drogi poetyckiej Herberta.

Różne objętościowo bloki wierszy poety (ze szczególnym uwzględnieniem i wyeksponowaniem utworów o Panu Cogito) znalazły się również w antologiach poezji polskiej wydanych we Francji w tych samych latach. Należy przypomnieć w tym miejscu opublikowaną w 1997 roku przez Lucienne Rey i Gérarda Gaillaguet antologię *Témoins. Quarante-quatre poètes polonais contemporains 1975–1990 (Świadkowie. Czterdziestu czterech polskich poetów współczesnych 1975–1990)*, w której przekłady kilku wierszy Herberta zostały dokonane przez różnych tłumaczy³²³. Przede wszystkim jednak kilkanaście wierszy poety w tłumaczeniu Jacques'a Burko wypełniło fragment monumentalnej, kilkutomowej, wydanej w 2000 roku antologii *Panorama de la littérature polonaise du XX^e siècle (Panorama literatury polskiej XX wieku)* – jeden z jej tomów poświęconych poezji, której wyboru

³²⁰ Zbigniew Herbert, *Monsieur Cogito et autres poèmes*, traduction du polonais et post-face de Alfred Sproede, Paris 1990.

³²¹ Zbigniew Herbert, *Redresse-toi et va*, choix, traduction du polonais et présentation de Jacques Burko, Paris 1995.

³²² Zbigniew Herbert, *Élégie pour le départ suivi de Rovigo*, poèmes traduits du polonais et présentes par Jacques Burko, Nantes 2000.

³²³ *Témoins. Quarante-quatre poètes polonais contemporains 1975–1990*, choix et traduction de Lucienne Rey en collaboration avec Gérard Gaillaguet, Saint-Jean-du-Bruel 1997.

dokonał Karl Dedecius³²⁴. Blok wierszy Herberta (tym razem w przekładzie Jerzego Lisowskiego) znalazł się wreszcie w – opublikowanej w 2003 roku – antologii *Vingt-quatre poètes polonais (Dwudziestu czterech poetów polskich)*³²⁵.

Sporadycznie wiersze Herberta pojawiały się także we francuskich czasopiśmie literackich. Przykładowo kilka utworów pisarza współtworzy prezentację polskiej poezji współczesnej *Cinq poètes polonais (Pięciu poetów polskich)* opracowaną przez Jacques'a Burko dla pisma „Décharge”³²⁶. Dwa wydane za życia Herberta tomy esejów (*Barbarzyńca w ogrodzie* oraz *Martwa natura z wędzidłem*) czekały we Francji na przekład i wydanie nieco dłużej: pierwszy (*Un barbare dans le jardin*) ukazał się w roku 2000³²⁷, drugi (*Nature morte avec bride et mors*) – w roku 2003³²⁸.

Translatorskiej i edytorskiej recepcji twórczości Herberta towarzyszyła na gruncie francuskim recepcja badawcza. Jeśli moje rozpoznanie jest trafne, nie powstała dotąd żadna książka o jego pisarstwie pióra francuskiego autora. Artykuły na temat twórczości Herberta ukazywały się natomiast w tomach zbiorowych (przykładowo szkic Brigitte Gautier *Herbert, l'Européen*³²⁹) oraz we francuskich czasopiśmie naukowych, takich jak „Revue des Etudes Slaves”³³⁰. Szczególnymi wydarzeniami w badawczym nurcie recepcji pisarstwa poety były dwie międzynarodowe konferencje naukowe zorganizowane przez Centre de civilisation polonaise przy Uniwersytecie Paris-Sorbonne (Paris IV): konferencja przygotowana z inicjatywy Danuty Knysz-Tomaszewskiej w roku 2004 „Autour de la vie et de l'oeuvre de Zbigniew Herbert” („Wokół życia i dzieła Zbigniewa Herberta”) oraz konferencja przygotowana z inicjatywy Brigitte Gautier w roku 2008 „La création de Zbigniew Herbert” („Twórczość Zbigniewa Herberta”). Obie konferencje – chociaż odbyły się

³²⁴ *Panorama de la littérature polonaise du XX^e siècle. Poésie 2*, choix de Karl Dedecius, Paris 2000.

³²⁵ *Vingt-quatre poètes polonais*, traduction de Georges Lisowski, Neuilly-les-Dijons 2003.

³²⁶ „Décharge” 2006, nr 129.

³²⁷ Zbigniew Herbert, *Un barbare dans le jardin*, traduction de Jean Lajarrige remaniée par Laurence Dyèvre, Monaco 2000.

³²⁸ Zbigniew Herbert, *Nature morte avec bride et mors*, traduction de Thérèse Douchy, Paris 2003.

³²⁹ Brigitte Gautier, *Herbert, l'Européen*, w: *Voix et visages de la poésie polonaise contemporaine*, Paris 2004.

³³⁰ Por. artykuły Magdaleny Nowotnej: *La crise du vouloir: analyse sémio-linguistique du poème de Zbigniew Herbert „Monsieur Cogito de la position debout”*, „Revue des Etudes Slaves” t. LXIII (1991); *Quelques remarques sur la nature du sujet d'énonciation dans les poèmes de Wisława Szymborska et Zbigniew Herbert*, „Revue des Etudes Slaves” t. LXX (1998).

w Paryżu i wystąpili na nich francuscy literaturoznawcy – były świadectwem szerszej geograficznie recepcji pisarstwa poety – uczestniczyli w nich bowiem także badacze z innych krajów (Polski, Szwajcarii, Niemiec, Włoch, Anglii, Stanów Zjednoczonych). Zapis przebiegu pierwszej z tych konferencji wypełnił prawie cały numer pisma „Les Nouveaux Cahiers Franco-Polonais”, wydanego w roku 2005 przez Centre de civilisation polonaise, zredagowanego przez Danutę Knysz-Tomaszewską, Brigitte Gautier oraz Annę Ciesielską i opatrzonogo dedykacją „En hommage à Zbigniew Herbert” („W hołdzie Zbigniewowi Herbertowi”)³³¹. Referaty wygłoszone na drugiej konferencji zostały zebrane i opublikowane w książce *Herbert. Poète polonais 1924–1998*, która ukazała się pod redakcją i z wprowadzeniem („Une vie dans une oeuvre” – „Życie w dziele”) Brigitte Gautier w roku 2009³³².

Tyle koniecznych, choć może nieco nużących w nieuniknionej formie enumeracji ustaleń faktograficznych. Mając je w pamięci, chcę zapytać, jakie klucze dobierają francuscy tłumacze i interpretatorzy do twórczości Herberta, by przedstawić jego sylwetkę francuskiemu odbiorcy. Klucze służące temu celowi bywają najogólniej dwojakiego rodzaju. Po pierwsze zatem, jest to klucz polityczny – postać i pisarstwo Herberta zostają wpisane w dzieje zmagania z komunizmem. Tytuł przedmowy Lucienne Rey do antologii *Témoins. Quarante-quatre poètes polonais contemporains* brzmi „Un long cheminement vers la liberté” („Długa droga do wolności”). Herbert został w niej zaprezentowany jako jeden z polskich pisarzy-uczestników tej walki o „wolność”. Zresztą już sam tytuł *Świadkowie* jest wymowny i może kojarzyć się z tytułem antologii Stanisława Barańczaka *Poeta pamięta. Antologia poezji świadectwa i sprzeciwu 1944–1984*. Z kolei w antologii *Panorama de la littérature polonaise du XX^e siècle* wiersze Herberta znalazły się w dziale zatytułowanym „L’arbre généalogique de la liberté” („Drzewo genealogiczne wolności”), a sam pisarz został przedstawiony w opatrujących tom przypisach jako autor opozycyjny wobec reżimu komunistycznego.

Wybór klucza politycznego potwierdza również szczególne zainteresowanie, jakim francuscy tłumacze obdarzają legendarny wiersz *Przesłanie Pana Cogito*. Większość wierszy Herberta przetłumaczonych na francuski posiada tylko jedną wersję przekładową (nieraz – jak ważny, bo programowy utwór *Dłaczego klasycy* – dwie: Alfreda Sproede i Jacques’a Burko). Tymczasem *Przesłanie Pana Cogito* ma wyjątkowo aż trzy takie wersje: obu wymienionych

³³¹ „Les Nouveaux Cahiers Franco-Polonais” 2005, nr 5, red. Danuta Knysz-Tomaszewska, Brigitte Gautier, Anna Ciesielska.

³³² *Herbert. Poète polonais 1924–1998*, sous la direction de Brigitte Gautier, Paris 2009.

tłumaczy i Jerzego Lisowskiego. O ile ostatni wers tego wiersza („Bądź wier-
ny Idź”) jest tłumaczony zawsze w taki sam – dosłowny zresztą – sposób
 („Sois fidèle Va”), o tyle przekład jego tytułu ma różne brzmienie: albo bliższe
oryginałowi („Envoi de Monsieur Cogito” – „Przesłanie Pana Cogito”), albo
nieco dalsze, ale – jak sądzę – poetycko bardziej udane („Monsieur Cogito.
Envoi” lub „Monsieur Cogito: envoi” – „Pan Cogito. Przesłanie”). To właśnie
z tego wiersza Jacques Burko zaczerpnął tytuł dla pierwszego ze swoich
wydań poezji Herberta: *Redresse-toi et va*, co jest tłumaczeniem fragmentu
trzeciej linijki („idź wyprostowany”).

Drugim kluczem otwierającym twórczość Herberta i przybliżającym syl-
wetkę pisarza francuskiemu czytelnikowi jest umieszczanie jego poezji w zna-
nym Francuzom porównawczym kontekście literackim, kulturowym i świato-
poglądowym. Taka metoda prezentacji służy niewątpliwie oswajaniu twórcy
reprezentującego literaturę geograficznie niezbyt odległego, ale w istocie dosyć
egzotycznego i nieznanego kraju. Figura Pana Cogito bywa przez komenta-
torów pisarstwa poety niejednokrotnie kojarzona z tradycją kartezjanizmu
i porównywana z bohaterem cyklu Paula Valéry – także zresztą wywodzącym
się z linii kartezjańskiej – *Monsieur Teste*. W posłowniu do wydania wierszy
Herberta *Monsieur Cogito et autres poèmes* wymownie zatytułowanym
„Nouveaux fragments relatifs à Monsieur Teste. Sur la poésie de Zbigniew
Herbert” („Nowe nawiązania do Pana Teste. O poezji Zbigniewa Herberta”) Alfred
Sproede zwraca uwagę na trwałe związki twórczości pisarza z litera-
turą i filozofią francuską. W szczególności wskazuje zasadniczą inspirację
i bezpośredni kontekst wierszy o Panu Cogito: tradycję kartezjańską, która
w XX wieku prowadzi do cyklu *Monsieur Teste* Paula Valéry. Taki sposób
przybliżania poezji Herberta francuskiemu czytelnikowi wyraża się również
– jak zaznaczyłem – w szczególnej wśród jej tłumaczy preferencji dla wierszy
przywołujących postać Pana Cogito.

W konkluzji tych rozważań można powiedzieć, że w latach 90. oraz w obec-
nej dekadzie kultura francuska translatorsko, edytorsko i badawczo przyswoi-
ła pisarstwo Herberta. Społeczny zakres tego przyswojenia – zasięg odbioru
jego poezji i eseistyki – jest oczywiście taki, jaki może być. Kierunki i sposo-
by recepcji twórczości pisarza we Francji są określone z jednej strony przez
kontekst polityczny, z drugiej natomiast – przez fundamentalne rysy i właś-
ciwości kultury francuskiej. Z kolei kluczowe ikony tej kultury – pojęcie wol-
ności i tradycja kartezjańska – pozostają w zgodzie z wewnętrzną prawdą
pisarstwa Zbigniewa Herberta.

Uzupełnienie po latach

W ciągu kilku lat, jakie upłynęły od napisania tego szkicu, zaszła zasadnicza zmiana. Dzięki trudowi translatorskiemu i edytorskiemu Brigitte Gautier wydano we Francji całość poezji Zbigniewa Herberta. Ta dwujęzyczna edycja – zatytułowana *Oeuvres poétiques complètes* – obejmuje następujące tomy: T. I *Corde de lumière suivi de Hermès, le chien et l'étoile et de Etude de l'objet* (2011)

T. II *Monsieur Cogito précédé de Inscription et suivi de Rapport de la ville assiégée* (2012)

T. III *Epilogue de la tempête précédé de Elégie au départ et de Rovigo* (2014)

Razem z tomem I równolegle ukazał się zbiór esejów *Le labyrinthe au bord de la mer* (w przekładzie i z przedmową Brigitte Gautier), razem z tomem II – *Nature morte avec bride et mors* (w przekładzie Thérèse Douchy). Edytorem tego kanonu twórczości pisarza jest wydawnictwo Le Bruit du temps.

Spotkanie nad Lemanem. Charles Ramuz i poeci polscy

1.

Na drogach XIX i XX-wiecznych pisarzy europejskich Jezioro Lemańskie zajmuje niewątpliwie wyróżnione miejsce. Dla niektórych – jak Charles Ramuz, jeden z najwybitniejszych pisarzy Szwajcarii Romańskiej – było przestrzenią własną, domową, rodzimą. Dla innych wylaniało się z alpejskich mgieł na szlakach ich europejskich podróży. Z tych literacko zapisanych widzeń Lemanu można by ułożyć obszerną antologię poezji i prozy ostatnich dwóch stuleci³³³. Nie ułożę oczywiście takiej antologii, nie zaprojektuję nawet jej zawartości. Na potrzeby tego szkicu wybrałem zaledwie trzy wiersze polskich poetów, dla których doświadczenie przestrzeni Jeziora Lemańskiego było szczególną – nie waham się użyć tego słowa – iluminacją. Iluminacja ta – w różny, a jednocześnie jakoś wspólny sposób – stała się udziałem Adama Mickiewicza, Juliana Przybosa, Czesława Miłosza. Wiersze wymienionych autorów oraz utwory prozatorskie Ramuza potraktuję jako głębinowy i epifaniczny zapis szczególnego przeżycia przestrzeni – konkretnej geograficznie przestrzeni Lemanu. Zapis ten – czy raczej zapisy te – zdają się jednak odsłaniać powszechne reguły relacji pomiędzy, by tak rzec, podmiotem poznającym i przestrzenią fizykalną. Droga, którą wyznaczają wybrane do lektury teksty, prowadzi bowiem od biografizacji i psychizacji przestrzeni w stronę jej doświadczenia jak najbardziej uniwersalnego: takiego, z którego – zapowiem od razu – wylaniają się sensy i znaczenia w istocie metafizyczne.

2.

Często posądzano mnie o ograniczoność, bo wystarczała mi przestrzeń fizycznie ograniczona; proszę jednak zauważyć, że zawsze traktowałem ją jedynie jako podstawę... Byłem osadzony na czymś stałym, skąd robiłem wypadki pewien, że gdy coś się przydarzy, znów będę mógł się w tym miejscu ulokować, będąc – jak nitką – związany z punktem wyjścia (s. 192)³³⁴

³³³ Jej – by tak rzec – polski fragment stanowiłaby książka *Liryki lozańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu. Antologia*, oprac. Marian Stala, Kraków 1998.

³³⁴ Wszystkie fragmenty prozy Charles'a Ramuza cytuję według: Georges Poulet, *Ramuz* (przeł. Wiesław Kroker), w: *Szkoła Genevska w krytyce. Antologia*, wybór Henryk Chudak, Zbigniew Naliwajek, Joanna Żurowska, Maciej Żurowski, przedmowa Maciej Żurowski, Warszawa 1998. Jest to szkic pochodzący z ostatniej książki Pouleta *La pensée indéterminée. III. De Bergson à nos jours*, Paris 1990.

– wyznaje Ramuz. Odsłania się w tym wyznaniu arcyłudzka potrzeba posiadania w świecie własnego miejsca, miejsca wyodrębnionego z całości przestrzeni, mającego wyraźnie zarysowane kontury i precyzyjnie określone granice. Można powiedzieć także inaczej: arcyłudzka potrzeba schronienia, przytulności, bezpieczeństwa. Zwykle – jeśli odczuwamy taką potrzebę – te kontury musimy zarysować sami, te granice musimy wyznaczyć osobiście. Nieraz jednak zostajemy wyręczeni – wtedy, gdy wykonaniu tego zadania sprzyja naturalny układ przestrzeni. Rola, jaką odegrały w kulturze europejskiej takie krainy jak Prowansja czy Toskania, była nieodłącznie związana z ich fizycznym kształtem przestrzennym. W prowansalskich dolinach czy tokańskich kotlinach – pomiędzy liniami łagodnie wznoszących się wzgórz – można było bowiem łatwiej i trwalej się zadomowić. Granic własnego, przytulnego i bezpiecznego świata nie trzeba było samodzielnie wyznaczać, ponieważ zostały niejako dane w całej wyrazistej określoności.

Taki przywilej dany był również Ramuzowi, co tak komentuje Georges Poulet:

(...) tego rodzaju miejsce tylko wtedy jest tak skończone, a tym samym tak wygodne i użyteczne, kiedy ma strukturę koła. Moje wymagania zaspokoić może jedynie świat będący zamkniętą kotliną i zewsząd dostępny moim oczom, dający im wrażenie niczym nie zakłóconej ciągłości. (...) Przestrzeń taką w sposób doskonały ucieleśnia basen Lemanu i otaczające go tereny.³³⁵

Podobnie uprzywilejowanych, by nie powiedzieć: szczęśliwych pisarzy – czy raczej takich, którzy uczynili z tego przywileju literacki użytek, dali mu literacki wyraz – można oczywiście długo wymieniać: dolina Niewiaży Czesława Miłosza, dolina Wilejki Tadeusza Konwickiego czy dolina Wisły Wiesława Myślińskiego to zupełnie przypadkowo wybrane przykłady tego typu przestrzennie ograniczonych światów. Światów, którymi pisarze zostali obdarzeni na wstępie ich biografii. Zadomowienie w nich było niejako prostsze i łatwiejsze, bo miały od razu ściśle i przyjaźnie wyznaczone granice.

Dla urodzonego w Szwajcarii Romańskiej Ramuza przestrzeń Jeziora Lemańskiego była zatem tym szerszym domem, stanowiącym trwałą fundament biografii i egzystencji. Co jednak mogła oznaczać dla przybyszów, którzy docierali do niej z różnych stron? Rozpoznanie reakcji dwóch polskich pisarzy – zupełnie inaczej zresztą wyrażonej, w różnych językach i gatunkach literackich – pozwala sformułować pewną hipotezę. Obaj – co nie jest zapewne bez znaczenia – byli emigrantami, wygnańcami, wędrowcami, którzy swoje

³³⁵ Georges Poulet, *Ramuz*, s. 193.

doliny pozostawili daleko za sobą. Hipoteza brzmi zatem tak, że zjazd w górską kotlinę Lemanu był dla nich istotnym katalizatorem sumarycznego rozrachunku z własną biografią. Oto bowiem – znajdując się w nieustannej drodze, właściwie bez możliwości i prawa powrotu do własnej doliny – zobaczyli świat tak niezmiennie osadzony w alpejskiej kotlinie.

Myślę oczywiście najpierw o Adamie Mickiewiczu i jego lirykach lozańskich. W finale jednego z nich – może najważniejszego – ta stałość miejsca objawia się w całej swojej pełni. Nawet bowiem – choćby najgwałtowniejsze – zmiany przyrodnicze, które w nim nieustannie się dokonują, składają się na tę niewzruszoną stałość, pozostającą w jaskrawym kontraście ze zmiennością, płynnością i nieprzewidywalnością biografii emigranta:

A woda, jak dawniej czysta,
Stoi wielka i przejrzysta.
(...)
Skałom trzeba stać i grozić,
Obłokom deszcze przewozić,
Błyskawicom grzmieć i ginać,
Mnie płynąć, płynąć i płynąć.³³⁶
(*Nad wodą wielką i czystą...*)

Podobne w istocie doświadczenie stało się udziałem Czesława Miłosza, który wyraził je w języku eseju:

Winnice na pagórkach mają tu dobre położenie, bo dostają światło z południa. Pod nimi, brzegiem jeziora, przebiega szosa i linia elektrycznej kolei Genewa – Lozanna. Po drugiej stronie płaszczyzny wodnej, zawsze gładkiej z wysoka, widać wyraźnie albo tylko jako zarys, zależnie od pogody, masywy Alp.³³⁷

Tak – pozornie zbiektywizowanym i niewinnym – opisem rozpoczyna się *Rodzinna Europa*. Pozornie niewinnym, ponieważ opis ten poprzedza wyznaczenie, że właśnie w takim niezmiennym w swoich kształtach otoczeniu – nad brzegami Lemanu – narodził się pomysł napisania tej książki. Dalej Miłosz opisuje wyposażenie szwajcarskiego domu, wylicza sprzęty i meble, które wytrwale służyły „pokoleniom szwajcarskich chłopów”³³⁸. I właśnie z doświadczenia niezmienności przestrzeni – stałości pejzażu, stałości domu – rodzi się, jeśli wierzyć wyznaniu pisarza, *Rodzinną Europą*. Taka jest w istocie jej geneza. Widzenie tej niezmienności, odczuwanie tej stałości skłania bowiem

³³⁶ Adam Mickiewicz, *Wiersze*, Warszawa 1976, s. 412.

³³⁷ Czesław Miłosz, *Rodzinną Europą*, Warszawa 1990, s. 5.

³³⁸ Tamże, s. 5.

do dokonania rozrachunku z własną biografią wschodniego Europejczyka, tak zupełnie przecież inną – biografią, w której nieustannie zmieniał się wszystko: i krajobrazy, i domy, i używane w nich sprzęty. I dla Mickiewicza, i dla Miłósza pobyt nad Lemanem stanowił zatem jakieś zatrzymanie własnego „płynięcia”, umożliwiające utrwalenie go przynajmniej w słowie, przynajmniej w literaturze.

3.

Znaczeń przestrzeni Jeziora Lemańskiego – i dla Ramuza, i dla pisarzy polskich – nie można jednak zredukować wyłącznie do znaczeń, by tak rzec, biograficznych. Dolina Lemanu była bowiem dla nich – jakby niezależnie od posiadanej perspektywy: stałego mieszkańca czy tymczasowego przybysza – jakąś uniwersalną figurą świata, jakimś uniwersalnym modelem jego istnienia. W górskiej kotlinie Jeziora Lemańskiego udało się im zobaczyć jakąś całość, dokonać jakiejś syntezy – powtórzę: również syntezy czy podsumowania własnych biografii. Literackie zapisy tych doświadczeń zdają się ujawniać głęboką potrzebę posiadania świata w jednym widzeniu, w jednym spojrzeniu. Ale przecież świat, który w takim widzeniu stanowi sumę wszystkich możliwych elementów, odsyła poprzez swoje nasycenie, poprzez swoją pełnię już gdzie indziej.

Pierwszym z planów tej syntetycznej przestrzeni jest harmonijne połączenie elementów natury i kultury. Tak harmonijne, że tego rodzaju podział traci swoje racjonalne uzasadnienie, staje się zupełnie umowny i prowizoryczny, jeśli nie fałszywy. Przekreśla go utrwalony przez Ramuza opis brzegu Lemanu widzianego od strony jeziora:

(...) widać cię z daleka w twoich wytworach, poznaje się ciebie po murach dużo wcześniej, niż dojrzy się ciebie samego; całą tę konstrukcję z występami i zatokami, całe to rozległe zbocze zrobione ręką człowieka, poryte, wyrzeźbione, wycięte przez niego, całkowicie przebudowane przezeń z poziomami i stopniami, nawarstwieniami stopni i schodów (s. 203).

Tak również dzieje się w przypomnianym opisie pejzażu winnic na zboczach, który otwiera *Rodzinną Europę*. Tę spójność krajobrazu – syntetycznie godzącego przyrodę i cywilizację – odsłania fragment prozy poetyckiej Juliana Przybosa *Sława słoneczna*:

Za ostrokątem sillage, szlaku fal poruszanych przez statek, gdy mija, pędzą srebrne (...) koła. Jakby lustro wód, aby odbiwszy prześcignąć wynalazek okrętu, wyblysnęło pojazd z siebie czy z samej idei ruchu: z ustawicznej zmienności, co błyska i mija.³³⁹

³³⁹ Julian Przybós, *Rozblysk znaczeń. Wybór poezji*, wybór, wstęp i komentarze Józef Duk, Łódź 1986, s. 207.

Następnie łączą się w basenie Jeziora Lemańskiego żywioł ziemi i żywioł wody, gór i równiny, co oznacza, że godzą się i stają jednolitą całością dwa zasadnicze wektory czy wymiary przestrzeni: wertykalny i horyzontalny. To połączenie przenikliwie dostrzega Ramuz, dając mu wyraz w takich chociażby fragmentach swojej prozy:

Aż nagle równina [jeziora] pęka w wielu miejscach, poszczególne kawałki rozstępują się, poszarzałe niczym topniejący lód... Wtedy widać, jak w wodzie rozrasta się niebo. Są teraz dwie połacie nieba rzucone jedna na drugą (s. 197).

(...) przestrzeń osiąga harmonię, którą tworzy przedłużenie nieba poniżej poziomu brzegów i otwarcie nad głowami i pod stopami podwójnej głębi (s. 200).

Widzenie przez szwajcarskiego pisarza przestrzeni Lemanu – widzenie „podwojonego krajobrazu”, w którym dokonuje się „pokonywanie granic” wertykalnych i horyzontalnych – komentuje Georges Poulet:

Bo też coś bardziej odmiennego od Szwajcarii Romańskiej niż krajobraz równinny? A przecież środek tej krainy – i do żadnego szczegółu nie powraca Ramuz z równym uporem – stanowi wielkie jezioro, którego tafla w najpogodniejsze dni jest idealnie gładka. Gładkość powierzchni pozwala jej odbijać w wodzie niebo i góry i tworzyć tym samym, zarówno powyżej, jak i poniżej płaskich powierzchni, podwójny pionowy pejzaż rozpościerający się w górę i w dół.³⁴⁰

Podobnie „widzi i opisuje” tę otwartą we wszystkich kierunkach przestrzeń nieskończenie wielu odbić, przestrzeń pomieszania gór i wody, pionu i poziomu Adam Mickiewicz:

Nad wodą wielką i czystą
Stały rzędami opoki,
I woda tonią przejrzystą
Odbiła twarze ich czarne;

Nad wodą wielką i czystą
Przebiegły czarne obłoki,
I woda tonią przejrzystą
Odbiła kształty ich marne;³⁴¹
(*Nad wodą wielką i czystą...*)

³⁴⁰ Georges Poulet, dz. cyt., s. 200.

³⁴¹ Adam Mickiewicz, dz. cyt., s. 411.

W eseju *Widok na Grenoble* Bolesław Miciński opatruje takie widzenie alpejskiego krajobrazu komentarzem niejako filozoficznym:

Teraz jest noc. Dalekie lampy znaczą niewidzialne już płatawiska ulic i szyn tramwajowych – świecą jak gwiazdy odbite w jeziorze, układają się w znane konstelacje. Z pamięci wypływa tekst neoplatoński: „gwiazdy na górze, gwiazdy na dole, wszystko co jest na górze, jest na dole”. Może „na dole” jest Orion, Wielki Wóz i Waga, a może odwrotnie: „na górze” jest Grenoble – lampy, płatawisko szyn tramwajowych i dym...³⁴²

W dolinie Jeziora Lemańskiego spotykają się również, mieszają i godzą w równoczesności czasowej wszystkie pory roku. Komentarzem do tego zjawiska – wywołującego utratę poczucia rzeczywistości – może być inny fragment eseju *Widok na Grenoble*, którego przedmiotem jest opis tak właśnie zobaczonego alpejskiego pejzażu:

Panorama, która leży przede mną, która tak bez reszty wypełniła schemat wyobraźni, jest zbitką, tworem fantazji – skupiła w sobie elementy czterech pór roku: (...) Trzeba rozbić ten krajobraz, zdekomponować, trzeba go zatomizować, trzeba mu nadać rzeczywistość. Trzeba skupić się kolejno na ośnieżonym masywie Alp (to zima), na zrudziałym zboczu Mont Rachais (to jesień), na lśniącym zielenią krzaku (to lato) – trzeba posłuchać chrzęstu sekatora i szelestu opadających gałązek (to wiosna).³⁴³

Tak właśnie postrzega i utrwała kotlinę Jeziora Lemańskiego Ramuz. Georges Poulet przypomina, że „Okolice Lemanu i Valais są krainami górskimi. Jednak góry te nie są ani jednorodne, ani niezienne, ich wygląd jest o każdej godzinie inny (...)”³⁴⁴. I cytuje ilustrujący tę zmienność – czy raczej niezmienną nieustanną zmienności – fragment prozy Ramuza:

Jeśli natura wszędzie jest gwałtowna, to tutaj jej gwałtowność osiąga najwyższy stopień, chciałoby się powiedzieć: szczyt niestałości, bo jest jednocześnie cała wywyższona i stale ciągnięta w dół, tak że tworzą ją wyłącznie ruiny i zwaliska: nie tylko sama obraca się w ruinę, ale w zależności od tego, co spotka na swojej drodze, raz jest niszczone, to znów niszczycielska (s. 196).

Tę „gwałtowność” natury wyznacza w dolinie Jeziora Lemańskiego rytm pór roku, które nie tyle następują po sobie, ile mieszają się i które – w konsek-

³⁴² Bolesław Miciński, *Pisma. Eseje, artykuły, listy*, wybór i oprac. Anna Micińska, Kraków 1970, s. 75.

³⁴³ Tamże, s. 74-75.

³⁴⁴ Georges Poulet, dz. cyt., s. 196.

wencji tego wymieszania – można zobaczyć równocześnie. Tego rodzaju zapis syntetycznego widzenia Lemanu – zapis „nagłej świeżości objawienia” – stanowi *Sława słoneczna* Juliana Przybosia:

Dziś z przewlekłych deszczów, ciężkich chmur i na koniec z leniwych porannych mgieł – wyłoniło się pierwsze wiosenne słońce nad Lemanem. (...) Żółto-zielone wici wierzby płaczącej cieniują wiotką siatką olśniewająco śnieżne stoki gór na przeciwległym brzegu.³⁴⁵

4.

W taki sposób – poprzez przeżycie zmienności przestrzeni Jeziora Lemańskiego i jednoczesności uchwytnych w niej pór roku – i Ramuzowi, i polskiemu poetom dane jest doświadczenie ruchu, doświadczenie czasu. Georges Poulet odnajduje w prozie szwajcarskiego pisarza próbę – godzącego sprzeczności – zapisania doznanych w dolinie Lemanu przeżyć ruchu i bezruchu, odmiany i niezmienności. Tej szczególnej dialektyce sprzyja „podwójność” i „złożoność” przestrzeni:

Poeta „rozkochany w stałości”, Ramuz wbrew sobie skazany jest na obserwowanie wszechobecnego ruchu. I rzeczywiście: powszechny, nieskończenie złożony ruch nadaje przestrzeni wciąż nowe kształty (...) I dlatego poeta (...) musi widzieć jako jeden niepowtarzalny dramat ten spektakl przestrzeni odbitej ze wszystkich stron (...) całą różnorodność kształtów, jakie może przybrać jeden obszar, mimo całej zmienności ukazujący oczom kontemplującego wciąż jedno i to samo tło życia.³⁴⁶

Tego rodzaju dialektyczne doświadczenie ruchu i bezruchu zdaje się być najgłębszą istotą widzenia górskiej kotliny Jeziora Lemańskiego. Istota ta polega na uzyskaniu szczególnego dostępu do czasu – dostępu możliwego dzięki przestrzeni, w której dokonuje się synteza wszystkich wymiarów i elementów świata – świata, w którym według Ramuza „wszystko jest zawarte” (s. 205). Georges Poulet nazywa krajobraz doliny Lemanu „pejzażem całościowym”, to znaczy takim, który zaspokaja najgłębiej ludzką potrzebę pokonania – choćby na mgnienie momentalnego i epifanicznego widzenia, na chwilę olśnienia i iluminacji – upływu czasu.

W tym krajobrazie całościowym – jak twierdzi francuski krytyk – żaden ruch już nie jest konieczny. Mamy spójną całość, więc nie ma potrzeby wprowadzania jakichkolwiek

³⁴⁵ Julian Przyboś, dz. cyt., s. 206.

³⁴⁶ Georges Poulet, dz. cyt., s. 197-198.

zmian. To ostateczne osadzenie przestrzeni jest marzeniem Ramuza i ideałem, do którego próbuje się zbliżyć. Jednym słowem – żeby posłużyć się jego własną uwagą cytowaną przez Bégúina – Ramuz jest tym, który „unieruchamia przestrzeń” i próbuje „uleczyć ją z choroby, jaką jest czas”.³⁴⁷

Ale nie tylko dla szwajcarskiego pisarza w przestrzeni Jeziora Lemańskiego możliwe jest zatrzymanie czasu. Zapisem takiego zatrzymania są „lemańskie” wiersze Juliana Przybośa i Czesława Miłosza. Przyboś określa to zatrzymanie „blasku i ruchu” jako „światliste Wszystko”³⁴⁸ – „wszystko” odnalezione w błysku widzenia Lemanu, „wszystko”, w którym mieści się całość świata, a płynący przezeń czas ulega unieruchomieniu. Świadectwem takiego zatrzymania, takiego unieruchomienia jest tym bardziej pamiętny wiersz Miłosza *Notatnik: Bon nad Lemanem*, który traktuje o „krajobrazach / łagodnym ciepłem serce nam karmiących”:

Buki czerwone, topole świecące
 I strome świerki za mgłą października.
 W dolinie dymi jezioro. Już śnieg
 Leży na grzbietach gór po drugiej stronie.
 Z życia zostaje co? Jedynie światło
 Przed którym oczy mrużą się w słoneczny
 Czas takiej pory. Mówi się: to jest
 I umiejętność żadna ani dar
 Sięgnąć nie mogą poza to, co jest
 (...)
 (...) A kto w tym, co jest
 Znajduje spokój, ład i moment wieczny
 Mija bez śladu. Godzisz się co jest
 Niszczyć i z ruchu podjąć moment wieczny
 Jak blask na wodach czarnej rzeki? Tak.³⁴⁹

Udaje się więc poecie – właśnie nad Jeziorem Lemańskim, właśnie w jego przestrzeni – zatrzymać w chwili olśnienia, w momencie iluminacji czas i epifanicznie doświadczyć „momentu wiecznego”. Nie są dla mnie ważne interpretacyjne wykładnie tego pojęcia, fundamentalnego przecież dla światopoglądu Miłosza – ważna jest geneza doświadczenia „momentu wiecznego”, geneza tak nieodłącznie związana z przestrzenią Lemanu.

³⁴⁷ Tamże, s. 205.

³⁴⁸ Julian Przyboś, dz. cyt., s. 207.

³⁴⁹ Czesław Miłosz, *Wiersze*, t. 2, Kraków 1993, s. 23-24.

Ten „moment”, ta chwila jest, by tak rzec, chwilą niczyją, chwilą, która należy do wszystkich – oczywiście tych, którzy zechcą „podjąć” ją z ruchu. Jej doświadczenie – tak przynajmniej świadczą zapisy poetów – oznacza szczególny rodzaj pocieszenia. Jest to bowiem chwila, która godzi z czasem, godzi z życiem, godzi ze śmiercią. Takie jej znaczenie potwierdza puenta prozy poetyckiej Juliana Przybosia: „Radość, że zginę, że stanę się żywiołem prądów i pędów. Że na świetliste Wszystko beze mnie – patrzeć będą inne oczy ludzkie”³⁵⁰ czy miniatura liryczna Czesława Miłosza:

Szerokie palce hawajskiej paproci
Widziane pod słońce i moja radość
Na myśl, że liście będą, kiedy mnie nie będzie.
Próbuję zrozumieć, co ta radość znaczy.³⁵¹
(*Szerokie palce hawajskiej paproci...*)

Widzenie Jeziora Lemańskiego – poświadczone przez przypomniane zapisy literackie – jest zatem widzeniem godzącym przeciwieństwa: zamknięcie i otwarcie, naturę i cywilizację, wertykalność i horyzontalność, ziemię i wodę, zmienność i stałość, ruch i bezruch. Wymienione przeciwieństwa nie są jednak w takim widzeniu przeciwieństwami, lecz odwrotnymi stronami tych samych zjawisk, które składają się na wszechogarniającą jedność. W łonie tej jedności, jak w łonie Lemanu – gdy świat dany jest równocześnie, gdy otrzymuje się go w całości – przestaje działać czas. O takim właśnie doświadczeniu – o znalezieniu się na jedną chwilę epifanicznego widzenia poza nurtem czasu – zdaje się w istocie traktować i proza Ramuza, i „lemańskie” wiersze polskich poetów: Mickiewicza, Przybosia, Miłosza. Przeżycie przestrzeni Jeziora Lemańskiego ma więc znaczenie nie tylko – by rzec w skrócie – biograficzne: daje poczucie przyjaznego zadomowienia w ograniczonej Alpami dolinie (Charles Ramuz) czy poprzez swoją stałość prowokuje do sumarycznych zamknięć całych minionych obszarów biografii (Adam Mickiewicz, Czesław Miłosz). Ma również znaczenie metafizyczne wtedy, gdy widzenie przestrzeni wprowadza poza czas.

³⁵⁰ Julian Przyboś, dz. cyt., s. 207.

³⁵¹ Czesław Miłosz, *Wiersze*, t. 3, Kraków 1993, s. 371.

Italia Czesława Miłosza (zapisy poetyckie)

1.

W duchowej topografii Czesława Miłosza Włochy nie zajmują pierwszoplanowego miejsca. Nieporównanie ważniejsze na mapie jego realnych i literackich podróży są takie kraje i krainy jak Litwa, Francja, Mazowsze czy Kalifornia. Także pod względem liczby i częstotliwości podróży do Włoch Miłosz nie może mierzyć się z takimi XX-wiecznymi pisarzami jak chociażby Jarosław Iwaszkiewicz. A jednak motyw włoski jest trwale – i na różne sposoby – obecny w jego twórczości eseistycznej oraz poetyckiej (przedmiotem dalszych rozważań stanie się ta ostatnia). Jak obecny? Nie chodzi o uchwytną regularność, z jaką motyw ten powraca w wierszach poety. Uwagę zwraca raczej zasadnicza forma jego obecności. Poezja Miłosza nie jest mianowicie lirycznym dziennikiem kolejnych włoskich podróży. Wprawdzie niektóre wiersze stanowią w jakiś sposób poetyckie świadectwo konkretnych pobytów pisarza we Włoszech (w szczególności jedynej podróży międzywojennej czy niektórych podróży odbytych w późnym okresie życia), ale w istocie doświadczenia włoskie są przede wszystkim impulsem do podejmowania istotnych zagadnień historiozoficznych, estetycznych i egzystencjalnych. Na tym zatem, a nie na dokumentacyjnej roli „włoskich” wierszy wobec biografii Miłosza, polega funkcja i znaczenie motywu Italii w jego poezji. Dlatego można/należy czytać te wiersze zasadniczo poza porządkiem biografii poety. Ich lektura powinna raczej układać się w porządku wskazanych zagadnień i sensów, do których odsyła motyw włoski.

W trybie uwag wprowadzających do tematu trzeba jeszcze zapytać o poświadczane w liryce Miłosza źródła poznania Włoch. Źródła te mają dwojaki charakter. Pierwszym z nich jest bezpośrednio poznawanie Włoch podczas kolejnych pobytów w tym kraju. Szczególne znaczenie miała wśród nich pierwsza włoska podróż, którą pisarz odbył w 1937 roku. Ta trwająca mniej więcej miesiąc podróż była czymś w rodzaju biograficznego przerywnika – miała miejsce pomiędzy zwolnieniem Miłosza z pracy w wileńskim radiu i podjęciem przez niego pracy w radiu warszawskim. W wierszu *Rue Descartes* (z tomu *Hymn o Perle*) – powracającym do międzywojennego pobytu stypendialnego w Paryżu – poeta nazywa siebie „młodym barbarzyńcą w podróży”³⁵². To sformułowanie – może aluzyjne wobec tytułu tomu esejów Zbigniewa Herberta

³⁵² Czesław Miłosz, *Wiersze*, t. 3, Kraków 1993, s. 95.

Barbarzyńca w ogrodzie – można oczywiście odnieść również do pierwszej włoskiej podróży Miłosza. Odnosząc jednak, należy pamiętać o wieloznaczności pojęcia „barbarzyńca” w tym użyciu – trzeba zapytać, na ile pojęcie to rzeczywiście oddaje ówczesną samoświadomość pisarza pochodzącego z północno-wschodnich krańców Europy, który wyrusza do źródeł kultury europejskiej, a na ile jest po prostu przywołaniem romantycznej w swojej genezie antynomii północnego, „barbarzyńskiego” i południowego, śródziemnomorskiego bieguna tej kultury.

Nieporównanie trudniej zrekonstruować wszystkie powojenne podróże Miłosza do Włoch, zwłaszcza w świetle poezji, która – jak zaznaczyłem – nie jest ich lirycznym dziennikiem. Wypada na razie pozostawić to zadanie przyszłemu biografowi poety, zadowolając się ogólną konstatacją, że było tych podróży kilka (kilkanaście?) i że nastąpiły przede wszystkim w późnych dekadach biografii pisarza: po przerwie spowodowanej perturbacjami historycznymi (lata 40. i 50.) Miłosz zaczął znowu odwiedzać Włochy w dekadzie lat 60. Sprzyjały temu wówczas jego bliskie związki z takimi osobami jak Konstanty Jeleński i Leonor Fini.

Rzecz charakterystyczna, że w obu tomach rozmów – *Czesława Miłosza autoportrecie przekornym* i *Podróżnym świata* – spośród wszystkich włoskich podróży poeta komentuje właściwie tylko tę pierwszą, odtwarzając jej trasę i odsłaniając jej duchowe znaczenie. W rozmowach z Aleksandrem Fiutem Miłosz tak opowiada o przebiegu tej podróży i jej edukacyjnej roli:

I tam rzeczywiście jakoś tak odbywałem podróż młodego turysty. Z przewodnikiem malarstwa w rękę, oglądając rozmaite obrazy. (...) Byłem w Wenecji, Florencji, Sienie, Assisi, Orvieto, Rzymie. (...) Mnie się wydaje, że malarstwo miało bardzo duży wpływ na mnie. W tym włoskim okresie bardzo mi się podobał Signorelli, którego widziałem w Orvieto. Na okładce tomu moich esejów jest reprodukcja Signorellego. (...) Podobało mi się bardzo malarstwo sienneńskie.³⁵³

To była podróż samokształceniowa, że tak powiem. (...) Naturalnie, pozostaje dużo rzeczy, które są raczej pamięcią sensualną niż czymś, co zasługuje na jakieś racjonalizację, na budowanie jakichś konstrukcji. (...) przyjeżdża się do Orvieto, widzi się tę katedrę stojącą w trawie, widzi się freski Signorellego, które na mnie ogromne wrażenie wywarły i później powtarzały się. Jest jakaś oś pobytu. A poza tym są jakieś zupełnie przypadkowe spojrzenia, dotknięcia, obcowania z ludźmi.³⁵⁴

Podobnie Miłosz rekonstruuje realia i znaczenie tej pierwszej włoskiej podróży „młodego człowieka z Polski”³⁵⁵ w rozmowach z Renatą Górczyńską:

³⁵³ *Czesława Miłosza autoportret przekorny*, rozmowy przeprowadził Aleksander Fiut, Kraków 1988, s. 26-27.

³⁵⁴ Tamże, s. 311-312, 314.

³⁵⁵ Tamże, s. 312.

Byłem w Wenecji, we Florencji, w Rzymie, w każdym razie nie dalej na południe niż Rzym. (...) Wszystko było dla mnie ważne. Zresztą pisałem o tym wiele lat później, ciągle to mnie dokuczało, nie mogłem się od tego uwolnić, to było obsesyjne: freski Signorellego w Orvieto (...) i nawet okładka książki (...) *Emperor of the Earth*, ma główny motyw z fresków Signorellego. (...) To musiało odpowiadać moim apokaliptycznym zainteresowaniom.³⁵⁶

Jak widać, na chwilę przed katastrofą Miłosz zdążył jeszcze odbyć taką podróż po Italii, jaką odbywali właściwie wszyscy jego – polscy i europejscy – poprzednicy. Przebycie przepisowej – by tak rzec – trasy (Wenecja – miasta tokańskie – Rzym) pozwoliło mu poznać „połowę” Włoch. Spośród zwiedzonych wówczas miast miejscami jego powrotów – udokumentowanych także poetycko – pozostały przede wszystkim Wenecja i Rzym.

Równocześnie źródłem poznania Włoch były dla Miłosza odpowiednie lektury, których krąg niełatwo jest jednak odtworzyć. Ograniczę się zatem do wskazania wybranych przykładów. Spośród XIX- i XX-wiecznych zapisów włoskich podróży czytał Miłosz klasyczne w tej mierze *Obrazy Włoch* Pawła Muratowa – w tomie *Nieobjęta ziemia* poeta cytuje za dziełem Muratowa fragment *Pamiętników Casanovy*. Wyruszając w pierwszą podróż do Włoch, miał także najpewniej za sobą stosowne lektury poetyckie (*Elegie rzymskie* Johanna Wolfganga Goethego? „włoskie” utwory Marii Konopnickiej i Leopolda Staffa?).

Ale bezpośrednio jego wiersze wskazują na jeden niewątpliwy i ważny patronat. Myślę oczywiście o poetyckim mistrzu Miłosza w latach 30. – Jarosławie Iwaszkiewiczu. Dowody tego patronatu są rozproszone w całej – nie tylko międzywojennej – poezji pisarza. Wers napisanego w środku okupacyjnej nocy wiersza *Ranek* (z tomu *Ocalenie*): „Na nic italskie wspominać winnice”³⁵⁷ zdaje się swoim brzmieniem aluzyjnie nawiązywać do incipitu wiersza Iwaszkiewicza „Nie dla nas winnic modry stok...” (oba wiersze łączy zresztą również problem relacji Polska – Europa, do którego jeszcze powrócę). Z kolei utwór *W Mediolanie* (z tomu *Król Popiel i inne wiersze*) otwiera strofa wspomnieniowa i zarazem rozrachunkowa – rozrachunkowa w tym znaczeniu, że opowiadająca o niewinności dawnych – własnych i cudzych – opisów Italii widzianej po katastrofie drugiej wojny światowej. Strofa ta jest zresztą częściowo retoryczna, ponieważ we wczesnej poezji Miłosza takich opisów w istocie nie było:

Jakże daleko te moje i nie moje lata
Kiedy o Italii pisało się wiersze

³⁵⁶ Renata Gorczyńska (Ewa Czarnicka), *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, Kraków 1992, s. 50-51.

³⁵⁷ Czesław Miłosz, *Wiersze*, t. 1, Kraków 1993, s. 164.

Opowiadając wieczory pod Siena
Albo cykadę w sycylijskich ruinach.³⁵⁸

Sformułowanie „nie moje lata” zdaje się aluzyjnie wskazywać patrona pierwszej podróży Miłosza do Włoch (i jego „włoskich” wierszy w ogólności) – Jarosława Iwaszkiewicza. W tej epoce politycznej niewinności przed historyczną katastrofą (przywołanej bezosobową formą „pisało się”) można było jeszcze układać niewinne wiersze o Italii – możliwa była utrwalona w tradycji poezji europejskiej i polskiej konwencja opisywania tego kraju. W takim kontekście słowo „daleko” wyraża poczucie dystansu nie tyle czasowego (nie tak przecież znowu odległego – wiersz *W Mediolanie* powstał w 1955 roku), ile moralnego i estetycznego. W ten sposób wiersz wyprzedza i zapowiada swoją diagnozą napisane zaledwie kilka lat później „włoskie” utwory Tadeusza Różewicza (takie jak poemat *Et in Arcadia ego* czy opowiadanie *Śmierć w starych dekoracjach*), które dokonają radykalnej rewizji mitu Italii.

Tymczasem Miłosz powraca pamięcią do lat 30., kiedy „pisało się” liryczne utwory o tym kraju – sam napisał wtedy wiersz *Siena*, a Iwaszkiewicz całą rozległą sekwencję wierszy „włoskich”. Wers „Opowiadając wieczory pod Siena” jest jakby przywołaniem tytułu wiersza Iwaszkiewicza *Wieczór późnej jesieni na polach pod Siena*, a obraz „cykad w sycylijskich ruinach” – już mniej bezpośrednio – może być aluzją do takich jego utworów jak *Tęsknota do Italii*, cykl *Sonetów sycylijskich* czy *Pożegnanie Sycylii*. Ta Sycylia Miłosza – jakby wyłaniająca się z wierszy (a może także wysłuchanych relacji?) Iwaszkiewicza – powraca w tomie *Kroniki* – we fragmencie zatytułowanym *Wstęp* i w wierszu *Pierwsze wykonanie (1913)* powraca pod postacią mitu dionizyjskiego. Temu mitowi, którego przywołanie może stanowić jakieś dalekie echo zbioru Iwaszkiewicza *Dionizje*, poeta odbiera jednak wymiar erotyczno-egzystencjalny. We *Wstępie* osadza go natomiast w mrocznej historii pierwszych dekad XX wieku:

Więc moment zatrzymania, przed podniesieniem w roku 1914 kurtyny. Pogańscy bogowie, wzywani przez estetów, błogosławili wtedy, po stuleciu obłudy, rozkoszom cielesnym, „ziemskim pokarmom”, słyszano ekstatyczny krzyk Dionizosa w sycylijskich ruinach (...) i on to, Dionizos (...) przygotowywał dla swoich wiernych to, czego tak pragnęli: zapamiętanie się w szaleństwie, orgię klutego, rozcinanego, rozdzieranego pociskami ciała. Przepowiednie Fryderyka Nietzsche zaczynały się spełniać, i niejeden student owładnięty wolą mocy miał zabrać w tornistrze pisma proroka na pola bitew.³⁵⁹

³⁵⁸ Czesław Miłosz, *Wiersze*, t. 2, Kraków 1993, s. 105.

³⁵⁹ Czesław Miłosz, *Wiersze*, t. 3, s. 270.

Tę myśl – w poetyckim skrócie – pisarz powtarza w wierszu *Pierwsze wykonanie* (1913):

Dionizos nadchodzi, błyska oliwno-złoty między ruinami nieba.
Krzyk jego, ziemskiej rozkoszy, echo niesie na chwałę śmierci.³⁶⁰

2.

Doświadczenie włoskie – z jakichkolwiek źródeł by płynęło: bezpośrednich, podróżniczych czy pośrednich, lekturowych – stanowi dla Miłosza, jak zaznaczyłem, inspirującą zachętę do rozważania pewnych istotnych zagadnień. Jednym z takich zagadnień jest – jak wskazał cytowany *Wstęp* i wiersz *Pierwsze wykonanie* (1913) – kwestia XX-wiecznej historii i – ogólniej – poetycko podjęta przez pisarza refleksja historiozoficzna. Doświadczenie włoskie prowokuje do formułowania różnego typu przemyśleń na temat bieżącej sytuacji historycznej czy wprost politycznej. We wczesnej poezji Miłosza motywy włoskie służą – w sposób dość zaskakujący i niespodziewany – wypowiedaniu ówczesnych poglądów społecznych poety, a ściślej – jego wyraźnych skłonności lewicowych. W debiutanckim *Poemacie o czasie zastygłym* antyczny Rzym i renesansowe Włochy zostają przywołane w celach jak najbardziej aktualnych. Sekwencja retorycznych pytań jest podporządkowana opisaniu ówczesnej sytuacji społecznej i ekonomicznej w Polsce:

(...) Czyje ręce
sypały w skrzynie namiestników rzymskich prowincji
talenty, srebra, obole i piastry?
Czyje ręce błogosławiły pieniądzom
łożonym w skarbcach banku świętego Jerzego
w Genui, w wieku piętnastym?

Stada niewolników kolanami wybijały rytm
po łądach i wodach ziemi przechodziły armie
po to abyście dziś do ust palonych przez wstyd
podnieśli zwitek banknotów, który ogrzewa i karmi.³⁶¹

Ten fragment jest poniekąd zapowiedzią wspomnianego wiersza *Siena* (z tomu *Ocalenie*), który stanowi refleks pierwszej podróży Miłosza do Włoch. Dokonuje się w nim radykalna konfrontacja dwóch światów, o czym dodatkowo i jednoznacznie powiadamia zamieszczona pod wierszem informacja

³⁶⁰ Tamże, s. 284.

³⁶¹ Czesław Miłosz, *Wiersze*, t. 1, s. 78.

„Italia – Śląsk, 1937”. Przybywający z Włoch podróżnik porównuje przechowane w pamięci obrazy tego kraju z zupełnie inną rzeczywistością, która w imię racji moralnych każe (mu) w otoczeniu śląskich krajobrazów zapomnieć o włoskich pejzażach – o „niebie błękitnym nad murami Sieny”. Wartościom estetycznym Miłosz przeciwstawia wartości społeczne, opowiadając się po stronie tych ostatnich. Ułuda piękna – zdaje się twierdzić – w sposób etycznie dwuznaczny przesłania bowiem ludzki trud, ludzką krzywdę, ludzkie cierpienie:

O głodzie głucho tu, co nas pożera,
bo kwiat z marmuru lepiej się pomodli.
(...)
Niebieski winnic dym. Słodocy dosyć.
Ale ta słodycz od ziemi odpycha.
(...)
O wielki oddech rozpalonych młotów,
o żuźli głuche na brzegach zwaliska,
trawę zetlałą u fabrycznych płotów,
smutek i pary smugę, co wytryska
z blaszanych daszków na niebo zmienione.
O gorycz, niski los, trudną obronę.

O ranne gwizdy, zamglone cysterny,
wszystko, co siłą swoją serce rani,
kobiet przy bramach wzrok niemilosierny,
o gwiazdę huty, za którą zbłąkani
idziemy skrajem suchych pól i grzmią
wagony, wagony, węgiel w nocy wiozą.

A Siena spada w blask, jakby strząśnięta
rosa w potoki zbiegające z gór.
A Siena spada w blask i nie pamięta
wzrok jej kolorów, jej kamiennych piór.³⁶²

Ta retoryka powróci jeszcze raz w napisanym w 1947 roku poemacie *Traktat moralny*:

Oskarżaj, jeśli masz ochotę,
W weneckich bankach sztaby złote,³⁶³

³⁶² Tamże, s. 127-128.

³⁶³ Tamże, s. 287.

Ale obrazy Włoch w poezji Miłosza pochodzącej z lat 30. służą nie tylko takim retoryczno-społecznym celom. W rozmowach z Aleksandrem Fiutem poeta przywołuje dla swojej pierwszej włoskiej podróży tło ówczesnej sytuacji politycznej w Europie:

(...) rok trzydziesty siódmy to był rozkwit włoskiego faszyzmu; czarne koszule i aura, wyczuwana raczej przez skórę niż świadoma, niedobra totalitarna aura. Niezależnie od tego, że przecież ja naprawdę nie miałem żadnych politycznych spraw do załatwienia, nie kontaktowałem się z żadnymi rewolucjonistami. Nie mówiąc o tym wielkim sportowym stadionie w Rzymie z figurami, otoczonymi rzeźbami atletów w marmurze. Właśnie te totalitarne akcesoria: mundury, czarne koszule, ledwo wyczuwany strach – podnurty pod Italią turystyczną.³⁶⁴

Nic dziwnego, że w tej aurze z ówczesną wrażliwością Miłosza i jego katastroficznymi intuicjami musiały jakoś szczególnie współbrzmieć przedstawiające koniec świata freski Luki Signorellego z katedry w Orvieto.

Ta pierwsza podróż do Włoch była zatem dla Miłosza – tak jak dla podróżujących wówczas do tego kraju Jarosława Iwaszkiewicza czy Witolda Gombrowicza – lekcją czy raczej zapowiedzią wielkiej historii, która miała się niebawem spełnić. To nieodległe spełnienie zapowiadają katastroficzne obrazy obecne w tomie *Trzy zimy*, takie chociażby jak wizja z wiersza *Bramy arsenału*, w którym wyrażeniu mrocznego przeczucia sugestywnie służy historyczne porównanie:

Suknie spadną zetłale, krzak włosów zgorzeje
(...)
nagie i czyste dymią jak rude Pompeje.³⁶⁵

Obrazy Italii – w różny sposób uwikłane w doraźną historię – powracają w wierszach pisanych przez Miłosza podczas okupacji. Powracają – podobnie jak w *Bramach arsenału* – jako przedmiot historycznych analogii i parabolicznych porównań. Tak dzieje się oczywiście w wierszu *Campo di Fiori* (z tomu *Ocalenie*). Z kolei we fragmencie poematu *Świat (Poema naiwne)* *Ojciec objaśnia* (z tomu *Ocalenie*) celowo schematyczne obrazy Włoch stanowią element pewnego szczególnego opisu – opisu wyobrazonej w miniaturze Europy. Zmitologizowany ład jej uproszczonego przedstawienia zostaje przeciwstawiony chaosowi i rozpadowi otaczającej rzeczywistości:

³⁶⁴ Czesława Miłosza *autoportret przekorny*, s. 314.

³⁶⁵ Czesław Miłosz, *Wiersze*, t. 1, s. 14.

To, co krainę białą pianą dzieli,
 To Alpy. Czarność – to są lasy jodły.
 Za nimi, w słońca żółtego kąpeli
 Italia leży niby talerz modry.

Z pięknych miast, których wznosi się tam wiele,
 Rzym rozpoznacie (...) ³⁶⁶

Włochy pozostają nadal obecne w wierszach Miłosza pochodzących z późnych lat 40. i dekady lat 50. Nieraz są przedmiotem tylko aktualnej wzmianki, tak jak w poemacie *Toast* (z tomu *Światło dzienne*):

Kamrata jego, Wł o d z i a, przygarnęła Persja,
 Potem zwiedzał Italię, pod wodzą Andersa, ³⁶⁷

Zwykle jednak motyw włoski jest sygnałem podejmowania przez poetę ważnej problematyki moralnej – zagadnienia świata po katastrofie oraz miejsca i przeznaczenia literatury w tym świecie. Funkcjonuje wtedy – tak jak w *Campo di Fiori* – jako historyczne porównanie i aluzja literacka. Tę niejako „włoską” sekwencję wierszy bezpośrednio powojennych otwiera utwór *Pożegnanie* (z tomu *Ocalenie*). Przywołana w nim – by tak rzec – figura Werony wyraża zupełnie zasadniczy namysł nad Adornowskim pytaniem, jak ma obecnie zachować się i jak ma dalej istnieć poeta po historyczno-moralnej katastrofie:

Mówię do ciebie po latach milczenia,
 Mój synu. Nie ma Werony.
 Roztarłem pył ceglany w palcach. Oto co zostaje
 Z wielkiej miłości do rodzinnych miast.

Słyszę twój śmiech w ogrodzie. I wiosny szalonej
 Zapach po mokrych listkach przybliży się do mnie,
 (...)
 I znów na usta moje wraca lekki śpiew,
 I młody znowu jestem jak dawniej, w Weronie.

Odrzucić. Odrzucić wszystko. To nie to.
 Nie będę wskrzeszać ani wracać wstecz.
 Śpijcie, Romeo i Julio, na węzłowi z potraskanych piór,
 Nie podniosę z popiołu waszych rąk złączonych. ³⁶⁸

³⁶⁶ Tamże, s. 178.

³⁶⁷ Tamże, s. 304.

³⁶⁸ Tamże, s. 202.

Te same pytania zostają wypowiedziane w wierszu *Dwaj w Rzymie* (z tomu *Światło dzienne*). Tym razem dla rozmowy mającej znowu za temat duchową sytuację poety po katastrofie – rozmowy, w której dokonuje się konfrontacja postawy litości i dystansu – tło stanowi Rzym:

Rozpoczyna się ciemność nad Zamkiem Świętego Anioła
 W nieruchomym punkcie globu, gdzie Tybr czas rozplata.
 Dogasająca ziemia, wiatrem tknięta, oddycha w popiołach.
 Dosłyszalny jest szelest jaszczurki,
 Tupot myszy i płacz świata.
 (...)
 Poeta tej epoki nie odsłania twarzy
 Bo pokazałyby się rysy skurczone od grozy,
 Zęby sterczałyby szyderczo w świetle słabego księżyca.
 Słów zawilość mu służy nie tak jak służyła
 Poetom, którzy w słowach szukali ekstazy.
 Myśli zimno i przestrzeń otwartą oblicza.³⁶⁹

W rozmowach z Renatą Gorczyńską Miłosz odżegnuje się od utożsamiania go z postacią obecnego w wierszu „poety”:

Tak, tam występuje (...) jakiś poeta. Naprawdę jakiś. Nie pisałem specjalnie o sobie, zresztą nie byłem w Rzymie po wojnie. W każdym razie jest to poeta tej epoki, to znaczy ten, który żyje i pisze zaraz po zakończeniu wojny.³⁷⁰

Ale sam problem postawy pisarza w przełomowym momencie historycznym – niezależnie od takich lub innych jego rozwiązań, od wyboru takiej lub innej postawy – pozostaje dla autora wiersza wciąż trudny i otwarty.

Do tej sekwencji powojennych wierszy Miłosza, w których włoskie miasta są niejako tłem dla rozważania zupełnie aktualnej problematyki etycznej (i estetycznej), należy również nieco późniejszy utwór *W Mediolanie*. Wiersz jest zapisem pewnej ważnej rozmowy toczonej na mediolańskim Piazza del Duomo, którą otwiera zacytowany już fragment stanowiący rozrachunek z minionym stylem pisania o Italii. Tematem tej rozmowy jest ponownie problem poezji – jej przedmiotu i powinności:

On: że jestem zanadto upolityczniony.
 Odpowiedziałem na to tak mniej więcej:
 (...)

³⁶⁹ Tamże, s. 241-242.

³⁷⁰ Renata Gorczyńska (Ewa Czarnecka), dz. cyt., s. 87-88.

Jestem po stronie księżycy między winnicami
 Kiedy wysoko widać śnieg na Alpach.
 Jestem po stronie cyprysów o świtanu
 I niebieskiego powietrza w dolinach.
 Pieśń bym ułożyć nawet dzisiaj mógł
 O smaku brzoskwiń, o wrześniu w Europie.
 Nikt nie oskarży mnie o brak radości
 Ani że nie zauważam przechodzących dziewcząt.
 (...)
 Tak, być poetą pięciu zmysłów chciałbym,
 Dlatego sobie zabraniam nim zostać.
 Tak, myśl mniej waży niż słowo cytryna,
 Dlatego nie sięgam w słowach po owoce.³⁷¹

Poeta w połowie XX wieku – po wielkiej katastrofie, w obliczu zachodzących przemian – wie, że nie może (nie można) już pisać takich wierszy o Italii, jakie pisano jeszcze kilkanaście lat temu. Należy – jak sugeruje wiersz: niejako wbrew sobie samemu, wbrew własnej skłonności, by pochwałać istnienie w całym jego zmysłowym kształcie, we wszelkich jego materialnych formach i przejawach – zobaczyć we Włoszech inne Włochy: dostrzec ich wymiar codzienny, obyczajowy, społeczny, polityczny. Jest trochę tak, jakby – wbrew dosłownie wyrażonej deklaracji („Nie jestem socjaldemokratą”) – powracały w tym wierszu echa lewicowości z epoki międzywojennego utworu *Siena*:

Szkoło i aluminium w zakładach Olivetti,
 Żłobki, mieszkania, tło alpejskich gór.
 (...)
 Nie o to, ile mają lirów dziennie,
 Ile kosztuje chleb, mięso i wino.
 Nie o to czy dzieci jadą na kolonie.³⁷²

„Włoskie” wiersze Miłosza, które zmagają się z historią, przybierają nieraz kształt jeszcze ogólniejszy. Stają się refleksją o charakterze historiozoficznym, refleksją nad przemijaniem historii, które najwyraźniej uświadamia zjawisko rozpadu imperiów, kresu wielkich struktur i formacji politycznych. Trudno o tło bardziej motywujące taką refleksję, bardziej sprzyjające rozmyślaniom o przemianach historii – rozmyślaniom zapisanym zwłaszcza w późnych wierszach poety. Utwór *Café Greco* (z tomu *Kroniki*) jest już właściwie próbą

³⁷¹ Czesław Miłosz, *Wiersze*, t. 2, s. 105.

³⁷² Tamże, s. 106.

podsumowania i zamknięcia poprzedniego stulecia, dokonania rozrachunku z jego grozą i okrucieństwami:

W latach osiemdziesiątych dwudziestego wieku, w Rzymie przy via Condotti,
Siedzieliśmy z Turowiczem w Café Greco
I odezwałem się w te, mniej więcej, słowa:
– Widzieliśmy wiele, poznaliśmy wiele.
Upadały państwa, przemijały kraje,
Chimery ludzkiego umysłu osaczały nas,
Ludzie ginęli albo szli w niewolę.³⁷³

Jeszcze ogólniejszy kształt ta historiozoficzna refleksja przybiera w wierszu *Epitafium* (z tomu *Kroniki*):

W Rzymie, czy naprawdę warto szukać Rzymu?
Imperia upadają i chwała im za to.
Giną razem z przepychem marmurów ozdobnych
I laurem nad czołami okrutnych cesarów.
Wielbiła siebie samą niesyta wilczyca,
Swoje przeglądy wojska, święta i parady,
I słusznie, że jest popiół, i co nam do niego.
My słyszymy w powietrzu płacz więzionych ludów,
Które konania bestii widzieć nie zdążyły
I niosą co zostało z drogich im pamiątek.
Nie łuki triumfalne, nie okola murów,
Dla nich drewniane tarcze, kruche bogi z gliny
I czas, z jego wzgardliwym a nierychłym sądem.³⁷⁴

Namysłowi nad tymi uniwersalnymi zagadnieniami historiozoficznymi towarzyszy równolegle bardziej lokalna refleksja nad relacją historii Polski wobec historii Europy, nad miejscem kultury polskiej w kulturze europejskiej. Refleksja ta jest obecna w cytowanym już okupacyjnym wierszu *Ranek*, w którym wypowiedzeniu antynomii Polski i Europy – w kontekście konkretnej sytuacji historycznej – służy rozbudowana metaforyka pejzażowa. „Italskim (...) winnicom” zostaje przeciwstawiony melancholijny opis chociażby takiego krajobrazu:

Pod równy deszczu szum, w poranek mglisty,
W pianiu kogutów, w gęsi długim krzyku

³⁷³ Czesław Miłosz, *Wiersze*, t. 3, s. 259.

³⁷⁴ Tamże, s. 262.

Budzi się senna wieś i kraj ojczysty
Dymami ściele się w dolinach świtu.³⁷⁵

W rozproszeniu zapis tej opozycji powraca także – nieraz w formie ironicznej – w wierszach powojennych, takich jak poemat *Toast*:

I włoskim komediantom współczuję serdecznie –
Biedacy, nie wiedzieli, że jest niebezpiecznie
Grać w tym kraju co niby gościny udziela,
Bo szlachta, rycząc, z łuku do aktorów strzela.³⁷⁶

czy wiersz *W Mediolanie*:

Święci latający jaskółką po złocie
Zamku gdzie rośla księżniczka Bona Sforza
Wydana za króla barbarzyńskich krajów,³⁷⁷

W tych rozproszonych uwagach opozycja kultury polskiej i kultury europejskiej ukonkretnia się jako opozycja Polski i – esencjonalnie reprezentujących tradycję europejską – Włoch. Są to już jednak Włochy, których obecność przywołuje w wierszach poety problematykę nie tylko historyczną czy historiozoficzną, ale również estetyczną.

3.

W dziedzinie estetyki uwaga Miłosza kieruje się przede wszystkim – podobnie jak w przywołanych przed chwilą wierszach – w stronę dawnej (średnio-wiecznej i renesansowej) sztuki włoskiej. Być może taką perspektywę ukształtowała w jakiejś mierze pierwsza podróż pisarza do Włoch, a w szczególności poznanie Toskanii i malarstwa dawnych mistrzów. Ta „klasyczna” sztuka włoska bywa traktowana przez poetę jako punkt odniesienia i płaszczyzna porównania dla zjawisk sztuki współczesnej. Porównanie użyte w poemacie *Toast* dowartościowuje dokonania sztuki XX wieku w taki sposób:

I do epoki Giotta przyrótnam odkrycia
Zrobione w państwie sztuki za naszego życia.³⁷⁸

³⁷⁵ Czesław Miłosz, *Wiersze*, t. 1, s. 164.

³⁷⁶ Tamże, s. 311.

³⁷⁷ Czesław Miłosz, *Wiersze*, t. 2, s. 106.

³⁷⁸ Czesław Miłosz, *Wiersze*, t. 1, s. 309.

Niejednokrotnie Miłosz podejmuje istotne rozmowy z wielkimi włoskimi artystami przeszłości – rozmowy, których przedmiotem jest sztuka. Jednym z utworów, które stanowią zapis takich rozmów, jest ważny, bo poniekąd programowy wiersz-ekfrazja *Nie więcej* (z tomu *Król Popiel i inne wiersze*). Jego temat stanowi zagadnienie relacji sztuka (poezja) – rzeczywistość czy – mówiąc inaczej – problem wyrażalności rzeczywistości w sztuce (poezji):

Gdybym ja mógł weneckie kurtyzany
Opisać, jak w podwórzu witką drażnią pawia
I z tkaniny jedwabnej, z perłowej przepaski
Wyłuskać ociążałe piersi, czerwonawą
Pręgę na brzuchu od zapięcia sukni,
Tak przynajmniej jak widział szyper galeonów
Przybyłych tego ranka z ładunkami złota;
I gdybym równocześnie mógł ich biedne kości
Na cmentarzu, gdzie bramę liże tłuste morze,
Zamknąć w słowie mocniejszym niż ostatni grzebień
Który w próchnie pod płytą, sam, czeka na światło.

Tobym nie zwątpił. Z opornej materii
Co da się zebrać? Nic, najwyżżej piękno.³⁷⁹

Ten wiersz, który w środkowej części stanowi ekfrastyczny zapis znanego obrazu Vittore Carpaccia „Dwie kurtyzany”, doczekał się komentarza autora w tomie rozmów *Podróżny świata*:

(...) tu jest właśnie ta chęć wyjścia poza piękno, poza wartości estetyczne – do rzeczywistości. (...) Ja naprawdę jestem z przekonania realista. To znaczy prowadzę walkę o uchwycenie jakiegoś fragmentu rzeczywistości. Przecież cały ten wiersz jest aktem współczucia z tymi kurtyzananami weneckimi. Oczywiście, może to wpływ malarstwa (...). Ale i konkretne wyobrażenie jakiegoś momentu, szyper galeonów i kurtyzan, a więc solidarności, sympatii do ludzi, którzy żyli dawno. To jest poczucie, jak mało zostaje w wierszach czegoś konkretnego, co działa się. Byli jacyś ludzie, były jakieś konkretne, rzeczywiste momenty i tak mało z tego można zamknąć w słowach. (...) Wyrażam w tym wierszu gorzką ironię, rezygnację i właściwie protest. „Nie więcej” – czyli zwątpienie, ale i bunt przeciwko niewystarczalności poezji. (...) Bo wielka konkretność jest nam niedostępna.³⁸⁰

Wiersz komentuje również autorka tomu rozmów:

Miłosza, jak się wydaje, najbardziej interesuje w *Dwóch kurtyzanych* uwieczniona przez malarza konkretna chwila z odległej przeszłości historycznej, jakaś wieść przekazana

³⁷⁹ Czesław Miłosz, *Wiersze*, t. 2, s. 84.

³⁸⁰ Renata Gorczyńska (Ewa Czarnecka), dz. cyt., s. 129-130.

o rzeczywistości tamtych czasów. Ale jednocześnie obraz Carpaccia pobudza go do szczególnej rywalizacji z malarzem. Chce lepiej, pełniej od niego, obrysować słowem i ten moment z życia kurtyzany, gdy znajduje się w sypialni z szyprem galeonów, i zarazem jej śmierć, przemijanie, dramat życia ludzkiego, czyli to wszystko, czego na obrazie już nie widać. W *Nie więcej* Miłosz używa trybu warunkowego: „Gdybym ja mógł weneckie kurtyzany opisać...”. Ale następnie udowadnia, że może. Choć wiersz jest znacznie bardziej zmysłowy niż obraz, który stanowił jego inspirację, poeta ciągle ubolewa nad ogromną trudnością uchwycenia istoty bytu.³⁸¹

Nie mniejsze znaczenie dla rozważań nad sztuką i rzeczywistością ma znacznie późniejszy wiersz *Dante* (z tomu *Dalsze okolice*):

Tak nie mieć nic. Ni ziemi, ni otchłani.
 Obracające się koło sezonów.
 Ludzie pod gwiazdami
 Idą i rozwiewają się
 W pył podobny gwieźdnemu. (...)
 Alchemiku Alighieri, tak daleko
 Od twego ładu ten ład niedorzeczny,
 Kosmos, który podziwiam i w którym ginę,
 Nie wiedząc nic o duszy nieśmiertelnej,
 (...)
 Kolorowe ciżemki, wstążki, pierścienie
 Dalej sprzedają na moście nad Arno.
 (...)
 Pojęcia, słowa, uczucia opuszczają nas
 Jakby innym gatunkiem byli przodkowie.
 Coraz trudniej układać miłosne canzony,
 Pieśni weselne, muzykę solenną.³⁸²

Tym razem w poetyckiej rozmowie z Dantem Miłosz podejmuje refleksję nad współczesną, a zarazem uniwersalną ludzką tęsknotą do metafizycznej harmonii, ludzkim pragnieniem ontologicznego ładu – i niemożnością jej/jego spełnienia. Porównuje w tym celu dwie wizje świata. Zestawia zatem „ład” świata przedstawiony w dziele włoskiego pisarza (rozumiany zarówno prze-strzennie: jako struktura wszechświata, jak i metaforycznie: jako system wartości) z „ładem niedorzecznym” świata współczesnego, aksjologicznym chaosem i ontologiczną pustką niemożliwej do takiego przedstawienia rzeczywistości XX wieku oraz samotnością naszego gatunku w kosmosie. Bo wiersz

³⁸¹ Tamże, s. 364.

³⁸² Czesław Miłosz, *Wiersze*, t. 3, s. 374-375.

jest rzeczywiście diagnozą jego kondycji duchowej i sytuacji metafizycznej pod koniec ubiegłego wieku oraz – niewysłowionych wprost – konsekwencji tej kondycji i tej sytuacji dla współczesnej sztuki.

4.

„Włoskie” wiersze Miłosza są jednak nie tylko diagnozą sytuacji – by tak rzec – „zbiorowej”, ale również kondycji jednostkowej. W tym znaczeniu bywają zapisem doświadczeń, które można najogólniej nazwać egzystencjalnymi. Doświadczenia te mają charakter biegunowo różny – odsłaniają w istocie jedną z podstawowych antynomii fundujących poezję pisarza: opozycję melancholii i ekstazy. Sygnałem świadomości melancholicznej jest właściwie nieodmiennie obecność we „włoskich” wierszach Miłosza Wenecji – miasta przywoływanego w jego poezji być może najczęściej ze wszystkich włoskich miast. Niejednokrotnie powracają wzmianki o Wenecji postrzeganej i opisywanej w fantazmatycznej aurze oniryzmu, tak jak w utworze *Album snów* (z tomu *Król Popiel i inne wiersze*):

miasto arkad, pasaży, placów marmurowych
(a chyba to Wenecja) (...) ³⁸³

Źródłem tej melancholii jest przede wszystkim odczucie czasu, tak intensywne i tak dotkliwe w otoczeniu włoskich miast. Ich obrazy są w istocie zasztyfrowanymi w ten sposób obrazami czasu, obrazami przemijania. Wiersz 1913 (z tomu *Nieobjęta ziemia*) stanowi zapis fantazmatyczno-onirycznej podróży do Wenecji, w której następuje osobliwe przemieszanie czasów – tego z roku 1913 i tego obecnego:

W podróż do Włoch udałem się zaraz po żniwach.
(...)
Przypomniał mi się wysoki most na Niemnie
Kiedy pociąg wykręcał z alpejskiej przełęczy.
I obudziłem się nad wodami, w blasku
Szarobłękitnym perłowej laguny
W tym mieście gdzie podróżny kim jest zapomina.
W letejskich wodach przyszłość zobaczyłem.
Czy to mój wiek? (...)
(...) Jeszcze raz wcielony,
Młody, jednak tożsamy z tym, który żył dawno.

³⁸³ Czesław Miłosz, *Wiersze*, t. 2, s. 121.

Jak dziwne stroje, jak dziwna ulica
 I ja, niezdolny powiedzieć co wiem
 Ponieważ lekcji w tym nie ma dla żywych.
 Zamknąłem oczy i twarz miałem w słońcu
 Tu, teraz, pijąc kawę na Piazza San Marco.³⁸⁴

Melancholia Wenecji polega również na unoszącej się nad nią aurze pamięci o kolejnych minionych pokoleniach jej mieszkańców, a szczególnie o wszystkich artystach, którzy w niej kiedyś bywali, zwłaszcza o tych, którzy w symbolicznym geście wybrali ją na miejsce wiecznego spoczynku. Miłosz wspomina o nich w późnym poemacie *Czeladnik* (z tomu *Druka przestrzeń*):

Wenecja odpływa jak wielki okręt śmierci,
 Z rojącym się na jego pokładzie tłumem zmienionym w mary.
 Pożegnałem ją na San Michele przy grobach Josifa i Ezry Pounda,
 Gotową na przyjęcie ludzi nienarodzonych,
 Dla których będziemy jedynie enigmatyczną legendą.³⁸⁵

Nie tylko zresztą Wenecja jest źródłem tego rodzaju doświadczeń, doświadczeń – by rzec najkrócej – z czasem. Również Rzym poprzez widoczne w nim nawarstwienia epok historycznych wywołuje melancholijne poczucie przemijania. W wierszu *Dalsze okolice* (z tomu *Dalsze okolice*) ten upływ czasu wyraża momentalna, ulotna, błyskawicowa scena z antycznego Rzymu:

Mała Rzymianka w atrium błysnęła i gaśnie
 Na ciemnym zakręcie czasu bez dat.³⁸⁶

Nie zawsze jednak te przemiany i „zakręty” czasu historycznego – odczuwane ze szczególną intensywnością we włoskich miastach, takich jak Wenecja czy Rzym – są jednoznacznie i wyłącznie „ciemne”. W wierszu *Café Greco* następuje znamienne odwrócenie – najbardziej ulotna jest własna egzystencja (metafora „jaskółki”), a jej ulotność odsłania się najwyraźniej na tle trwałości kamieni i murów wiecznego „miasta Rzymu”:

Jaskółki Rzymu budzą mnie o świcie
 I czuję wtedy krótkotrwałość, lekkość
 Odrywania się. Kim jestem, kim byłem
 Nie tak już ważne. (...)
 (...) A dla mnie: zdziwienie,

³⁸⁴ Czesław Miłosz, *Wiersze*, t. 3, s. 154.

³⁸⁵ Czesław Miłosz, *Druka przestrzeń*, Kraków 2002, s. 98.

³⁸⁶ Czesław Miłosz, *Wiersze*, t. 3, s. 341.

Że stoi miasto Rzym, że znów się spotykamy,
 Że jestem jeszcze chwilę, i ja, i jaskółka.³⁸⁷

Ten wiersz wychyla się w stronę zupełnie przeciwnego bieguna „włoskich” wierszy Miłosza. Doświadczenie Włoch oznacza dla poety – równocześnie i paradoksalnie – nie tylko zintensyfikowaną melancholię czasu i przemijania, ale również ekstazę, ekstazę wywoływaną obcowaniem z materialnymi formami i zmysłowymi kształtami świata. W tym znaczeniu można myśleć o włoskich podróżach pisarza w taki sposób, w jaki swoją wyprawę do Italii – utrwaloną na stronach *Podróży włoskiej* – potraktował Johann Wolfgang Goethe: jako otwarcie się na intensywnie zmysłowe chłonięcie świata widzialnego, pełnię dostępną w tym kraju doznań sensualnych.

Zapisy tak rozumianej zmysłowej ekstatyczności („pamięci sensualnej”, jak wyraził się Miłosz w rozmowach z Aleksandrem Fiutem) zagęszczają się przede wszystkim w jego późnych wierszach „włoskich”. W utworze *Capri* (z tomu *Na brzegu rzeki*) pojawia się obraz „frywolnych” i ekstatycznych rytuałów, które przynajmniej na chwilę – na tę jedną chwilę, na czas ich krótkiego i złudnego trwania – pozwalają zapomnieć o śmierci:

Na Capri weseląca się i uczująca ludzkość zaprasza mnie
 do udziału w festynie bezustannej odnowy.

Obnażone ramiona kobiet, ręka prowadząca smyczek
 wśród wieczorowych strojów, jarzeń i fleszów otwierają
 dla mnie chwilę zgody z frywolnością naszego gatunku.

Wiara w Niebo i Piekło, labirynty filozofii, umartwianie
 ciała postami nie są im potrzebne.³⁸⁸

Wysłanniczkami tak metafizycznie pojętej materialności i zmysłowości świata są spotykane we Włoszech kobiety, których widzenie – przypadkowe, chwilowe, ulotne – staje się rodzajem epifanii, wtajemniczenia, iluminacji. Zapisem takiego widzenia jest późny wiersz *Na moje 88 urodziny* (z tomu *To*), napisany – jak podpowiada poeta – w Genui. Na tle jej niezmiennych murów wyrazistszy staje się – niepojęty w swojej istocie – wieczny powrót młodości:

Miasto gęste od krytych pasaży, wąskich
 placyków, arkad,
 schodzące tarasami ku morskiej zatoce.

³⁸⁷ Tamże, s. 259-260.

³⁸⁸ Czesław Miłosz, *Na brzegu rzeki*, Kraków 1994, s. 14.

I ja, zapatrzony w młode piękno,
cielesne i nietrwale,
jego ruch taneczny wśród starych kamieni.

Kolory sukien według letniej mody,
stuk pantofelka na dallach sprzed stuleci,
cieszą mnie swoim obrzędem powrotu.

(...)

Jestem jak ten, kto widzi, a jednak sam nie przemija,
duch lotny mimo siwizny i chorób starości.

Ocalony, bo z nim wieczne i boskie zdziwienie.³⁸⁹

Jedna z takich wysłanniczek – niemiecka dziewczyna spotkana podczas pierwszej podróży do Włoch na weneckiej plaży Lido – staje się dla pisarza niepokojącym fantazmatem i powraca w jego poezji – niejednokrotnie zresztą – po wielu latach. Najpierw – anonimowo – w *Wykładzie II* należącym do cyklu *Sześć wykładów wierszem* (z tomu *Kroniki*):

Widziałem na gorącej plaży Adriatyku
Wtedy, między wojnami, dziewczynę tak piękną,
Że chciałem ją zatrzymać w niepowrotnej chwili.
Jej wysmukłość opięta kostiumem z jedwabiu
(Przed erą tworzyw sztucznych), koloru indygo,
Czy też ultramaryny. Oczy, fiołkowe,
Włosy blond, lekko rdzawe: córka patrycjuszki,
Rycerskich rodów może, pewnie stąpająca.

(...)

Z domu gdzie zapach cygar, dobrobyt, porządek.

(...) Esencja? Osoba?

Dusza niepowtarzalna? (...)

Dlatego ją rozumiem. Zaciszny dom, zieleń,

I z głębin piekła fuga Sebastiana Bacha.³⁹⁰

Następnie – już bardziej konkretnie – w poemacie *Czeladnik*, w którym Wenecja okazuje się miejscem szczególnego spotkania żywych i umarłych, ich najgłębiej dionizyjskiego współlistnienia:

Myślę o Wenecji powracającej jak muzyczny motyw
Od pierwszej mojej tam wizyty przed wojną,
Kiedy zobaczyłem na plaży w Lido

³⁸⁹ Czesław Miłosz, *To*, Kraków 2000, s. 25.

³⁹⁰ Czesław Miłosz, *Wiersze*, t. 3, s. 306-307.

Niemiecką dziewczynę podobną do bogini Diany,
 Po ostatnią, kiedy pogrzebawszy Josifa Brodskiego,
 Ucztowaliśmy w *palazzo* Mocenigo, akurat tym samym,
 W którym niegdyś mieszkał Lord Byron.³⁹¹

To – by rzecz najprościej – zdarzenie Miłosz komentuje w rozmowach z Aleksandrem Fiutem:

Oczywiście, jest cały szereg scen z podróży do Włoch. Między innymi dotychczas pamiętam dziewczynę, bodajże na plaży Lido, w bardzo pięknym, zielonym kostiumie kąpielowym, jakimś takim błyszczącym, atlasowym. (...) I później bardzo długo, przez lata całe zastanawiałem się, jaką hitlerowską egerią była w latach „wielkiego wodza” Niemiec. Chociaż mogła być, ostatecznie, z Austrii i to moje myślenie o niej może być niesłuszne. Ale dlaczego ją pamiętam? Dlatego że absolutny zachwyty! Zachwyty pięknem tej kobiety.³⁹²

Nie wydaje się jednak, by Miłosz – parafrazując fragment wiersza *Nie więcej* – „zebrał” we Włoszech tylko „piękno”. I tak jak sytuacje zmysłowej ekstazy oznaczały w istocie doświadczenie metafizyczne, tak Italia – czytana, oglądana, wspomniana – stanowiła dla pisarza nie tyle powód sensualnych zachwyty, ile źródło wielorakich odkryć i przemyśleń. Stała się impulsem – pretekstem i przyczyną – utrwalaonych w jego poezji rozważań historiozoficznych, estetycznych, egzystencjalnych. Poetyckie Włochy Miłosza nie mogły być w istocie inne. Pisarz – tak zawsze sceptyczny i nieufny, podejrzliwy i niechętny wobec estetyzmu i literackości literatury – nie powtórzył w swoich wierszach gestu zachwyty wielu różnych i znakomitych poprzedników. Jego Italia pozostała przede wszystkim inspiracją doświadczeń intelektualnych. Nawet chwile zmysłowej ekstazy nieodmiennie odsyłały głębiej – w rejony metafizyki istnienia. Takie widzenie Włoch określiła również wnikliwa świadomość poety drugiej połowy XX wieku, który nie mógł – z wielu powodów – pisać już o nich inaczej. Na gruncie literatury polskiej – częściowo przed, a częściowo równocześnie z Tadeuszem Różewiczem – Miłosz poetycko utrwalił inną Italię niż nakazywała literacka konwencja XIX i pierwszej połowy XX wieku. O ile jednak Różewicz zapisał własną wersję pożegnania mitu Włoch (pożegnania – jak uczą doświadczenia XX-wiecznych poetów – nigdy jakoś ostatecznie niedokończonego), o tyle dla Czesława Miłosza mit ten zdawał się już nie istnieć. Dlatego nie musiał go żegnać, a puste miejsce po nim wypełnił własnym – suwerennym wobec konwencji utrwalonej w tradycji – poetyckim opisaniem Italii.

³⁹¹ Czesław Miłosz, *Druga przestrzeń*, s. 96.

³⁹² *Czesława Miłosza autoportret przekorny*, s. 312.

Tybinga poetów polskich

1.

Na mapie Europy – czy raczej kultury europejskiej – wyróżniają się miejsca o szczególnym znaczeniu dla poezji. Po pierwsze, o roli tych miejsc decydują pewne fakty – przede wszystkim fakty (życiowe, twórcze) składające się na biografie wybitnych (i tylko wybitnych) poetów. Po drugie, bywają nimi niekoniernie wielkie metropolie (jak Paryż czy Londyn). Po trzecie wreszcie, ich promieniowanie duchowe jest uniwersalne w tym sensie, że obejmuje różne literatury narodowe. Wymienione warunki zdają się spełniać takie miejsca jak Jezioro Lemańskie czy Ilmenau koło Weimaru. Leman – utrwalony w lirykach lozańskich Adama Mickiewicza – staje się ważnym toposem literatury polskiej, powracającym w twórczości wielu poetów XX wieku (przykładowo Juliana Przybosa, Czesława Miłosza, Tadeusza Różewicza)²⁹³. Z kolei Ilmenau koło Weimaru – miejsce, w którym Johann Wolfgang Goethe ułożył i zapisał *Pieśń nocnego wędrówca* – powraca (zresztą niejednokrotnie) w poezji takich polskich autorów jak Jarosław Iwaszkiewicz czy Jarosław Marek Rymkiewicz. Można zatem powiedzieć, że miejsca, w których powstały arcydzielne utwory liryczne, same stają się dla późniejszych poetów swoistymi tekstami. Tekstami – należy od razu dodać – które wzywają do wnikliwego odczytania, stawiają przed pisarzami zasadniczą problematykę i wymuszają na nich istotne rozstrzygnięcia. Tybinga – miasto Friedricha Hölderlina – jest dla polskich poetów XX wieku (podobnie jak dla autorów innych literatur europejskich) takim właśnie tekstem.

Przedmiotu dalszych rozważań nie stanowi zatem rekonstrukcja roli, jaką odegrała Tybinga w biografii i twórczości Hölderlina²⁹⁴. Celem nie jest także opis trwających już kilka wieków relacji kultury polskiej z tym uniwersyteckim miastem Badenii-Wirtembergii²⁹⁵. Zadanie tego szkicu nie polega wreszcie na rozpoznaniu intertekstualnych dialogów z liryką Hölderlina, tekstowych związków pomiędzy wierszami polskich pisarzy (zwłaszcza takich jak

²⁹³ Por. *Liryki lozańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu. Antologia*, oprac. Marian Stala, Kraków 1998.

²⁹⁴ Por. Wojciech Dudzik, *Wieża Hölderlina*, w: *Wieża Hölderlina i inne miejsca*, Warszawa 2000.

²⁹⁵ Por. Rolf-Dieter Kluge, *Zamiast przedmowy: polsko-niemieckie kontakty w Tybindze oraz „O wolności Polski...”*. *Szwabscy poeci romantyczni i polska emigracja 1831 roku*, w: *Trójkąt inny: Rosja – Polska – Niemcy*, red. Małgorzata Semczuk-Jurska, Rolf-Dieter Kluge, Tübingen 2010.

Tadeusz Różewicz³⁹⁶) i twórczością niemieckiego poety, w szczególności odczytaniu – by użyć określenia Martina Heideggera z klasycznego studium *Hölderlin i istota poezji* – zapisanych w polskich wierszach intertekstualnych nawiązań do jego „kluczowych wypowiedzi”.

Moją intencją jest próba odnalezienia i zinterpretowania pewnego szczególnego tekstu, którego obecność zaznacza się w XX-wiecznej liryce polskiej, a konkretnie w wierszach kilku poetów drugiej połowy minionego stulecia. Jest to osobliwy tekst miejsca/poezji (Tybingi/Hölderlina), którego w żadnej mierze nie można utożsamić ani z samym miastem, ani z samą twórczością niemieckiego poety. Albowiem – by rzec najprościej – nie ma Tybingi bez Hölderlina i nie ma Hölderlina bez Tybingi. Kto myśli o tym mieście, rozmyśla również o poezji jego największego pisarza. I – odwrotnie – kto rozważa tę poezję, nie może zapomnieć o Tybindze. Tak przynajmniej postępują polscy poeci. Oczywiście, są wiersze, które nie odwołują się do biografii Hölderlina, lecz aluzyjnie przywołują, interpretują i rozwijają najbardziej znane fragmenty jego poezji, chociażby niektóre wiersze Tadeusza Różewicza (*Rozmowa, To jednak co trwa ustanowione jest przez poetów, Spóźniona odpowiedź, „Einst hab ich die Muse gefragt...”, „Der Tod ist ein Meister aus Deutschland”*). Nawet jednak w tej – niejako pośredniej – formie Tybinga jest w nich w jakiś sposób obecna. Tym bardziej jest obecna w tych wierszach, które bezpośrednio przywołują biografię Hölderlina, w szczególności miejsca oraz zdarzenia składające się na jej dojrzalą i późny fragment – fragment, kiedy poeta porwany przez ciemność trzydzieści kilka lat mieszkał w domu stolarza Ernsta Zimmera położonym nad brzegiem Neckaru.

Co jednak znaczy ten tekst – jeśli można tak powiedzieć – z pogranicza miasta i poezji, miejsca i literatury – dla polskich poetów? Znaczenia te są różne, ale – jak podkreśliłem – o nieodmiennie wielkiej doniosłości. Albowiem polscy poeci długo wędrują do Tybingi i docierają do niej późno, bardzo późno. Przed młodymi autorami miasto zdaje się być zamknięte – otwiera się raczej dla starszych pisarzy, którzy rozmyślając o nim (i poezji Hölderlina) formułują zasadnicze pytania oraz dokonują istotnej krystalizacji własnego światopoglądu. Oto świadectwa kilku lektur tekstu Tybingi/Hölderlina, lektur odmiennych, a równocześnie jakosć bliskich, bo przecież połączonych jednym wspólnym miejscem. Tekst tego miejsca odsłania się w sumie jako ważne wyzwanie, jako impuls do formułowania przemyśleń fundamentalnych dla nowoczesnej duchowości: pytań o poezję i świat.

³⁹⁶ Por. Aleksandra Ubertowska, *Tadeusz Różewicz a literatura niemiecka*, Kraków 2001.

2.

Aleksander Wat przywołuje w dwóch wierszach fragment poetyckiej notatki Hölderlina, która rozpoczyna się słowami „W miłym błękiecie...”. W poemacie *Wiersze śródziemnomorskie* przypomina go w języku oryginału (zapisując zresztą mową wiązaną): „Dichterisch / wohnet der Mensch auf dieser / Erde”³⁹⁷. W polskim przekładzie fraza ta brzmi następująco: „Pełen zasług, lecz przecie poetycko mieszka człowiek na tej ziemi”³⁹⁸. Z kolei w wierszu *Hölderlin* Wat całkowicie zmienia brzmienie tego fragmentu w stosunku do niemieckiego oryginału, pozostając jednak wierny wobec jego zasadniczego sensu: „– Poezja gospodarzem ziemi”³⁹⁹. Konkretne obrazowanie zyskuje w notatce Hölderlina perspektywę światową, ogólnoludzką, uniwersalną. Trudno bowiem inaczej zinterpretować prosty i klarowny w rysunku obraz niż jako metaforę metafizycznego ładu świata. W tym przejrzystym obrazie zdaje się być w jakiś sposób obecny zarys pejzażu Tybingi – i tybindzkiej wieży:

W miłym błękiecie rozkwita metalowym dachem wieża kościoła. Opływa ją gwar jaskółek, otacza ją wzruszający błękit. Słońce wędruje w górze i barwi blachę, a w wietrze cicho skrzypi chorągiewka. (...) Okna, z których rozbrzmiewają dzwony, są jak bramy ku pięknu. Są mianowicie, ponieważ bramy mają coś z natury, podobne do drzew w lesie. A czystość jest także pięknem. Z rozmaitych rzeczy rodzi się w głębi powaga ducha.⁴⁰⁰

W wierszu Wata *Hölderlin* ten ład – i piękno, na które otwarcie się zaleca dalej w notatce niemiecki poeta – wygląda następująco:

gospodarujmy skromnie i bez chimer:
pod tobą Neckar, spacer w regle latem,
zimą przy piecu, piosenka Lotty Zimmer.⁴⁰¹

W tak naszkicowanym świecie ład jest zatem możliwy, możliwy zwłaszcza wtedy, gdy narzędziem jego kształtowania staje się poezja. Ale poezja rozumiana nie tyle jako pewnego rodzaju (wy)twórczość słowna, ile jako szczególnego typu dyspozycja. Bo „poetyckie zamieszkiwanie na tej ziemi”

³⁹⁷ Aleksander Wat, *Poezje*, oprac. tekstu Anna Micińska i Jan Zieliński, posłowiem opatrzył Jan Zieliński, Warszawa 1997, s. 89.

³⁹⁸ Friedrich Hölderlin, *Poezje*, przeł. i oprac. Andrzej Lam, Warszawa 1998, s. 216.

³⁹⁹ Aleksander Wat, dz. cyt., s. 55.

⁴⁰⁰ Friedrich Hölderlin, dz. cyt., s. 216.

⁴⁰¹ Aleksander Wat, dz. cyt., s. 55.

na tym również polega – na odkrywaniu w materialnych kształtach świata prześwitu metafizycznych zasad jego urządzenia: prostoty i porządku. I – jak chce za Hölderlinem Martin Heidegger – danej już tylko poetom zdolności poetyckiego nazywania, co w istocie oznacza: trwałego ustanawiania tych zasad.

W jakiś sposób bliska obrazowej wizji Aleksandra Wata pozostaje wersja Mieczysława Jastruna, skądinąd tłumacza i interpretatora twórczości niemieckiego poety. W wierszu zatytułowanym *Hölderlin* Jastrun aluzyjnie nawiązuje do tematyki fragmentarycznych utworów spisanych w wieży nad Neckarem, a były to w znacznej części wiersze opisujące wszystkie pory roku (każda – jak wiadomo – doczekała się kilku wierszy):

Latami patrzył na zmiany pór roku
(...)
Idzie codzienną drogą za słońcem (...)⁴⁰²

W tych obrotach przyrody najwyraźniej prześwitywał dla niemieckiego poety jakiś ukryty porządek, jakiś wyższy ład. W tym sensie widok oglądany przez trzydzieści sześć lat w ramie wysuniętego na Neckar okna wieży – tak niezmienny w swojej zmienności wyznaczonej przez kolejne sezony – mógł rzeczywistość, co Jastrun próbuje utrwalić, być objawieniem jakiegoś metafizycznego fundamentu świata. I jego całościową figurą.

Poetyckie zapisy Wata i Jastruna sytuują się po stronie jednej z najważniejszych wypowiedzi Hölderlina, zamykającej wiersz *Wspomnienie* (cytuje według wersji ze szkicu Martina Heideggera *Hölderlin i istota poezji*): „To jednak, co trwa, stanowione jest przez poetów”⁴⁰³. W myśl tej „kluczowej wypowiedzi” to właśnie poeci – nazywając poetyckim słowem – stanowią ład i trwanie: stanowią w istocie istnienie. Wbrew innej – nie mniej ważnej – wypowiedzi Hölderlina pochodzącej z elegii *Chleb i wino* (cytuje według wersji ze szkicu Martina Heideggera *Cóż po poecie?*): „I cóż po poecie w czasie marnym?”⁴⁰⁴ sens istnienia poezji – i poetów – pozostaje (jeszcze) ocalony. Odpowiedzią na to pytanie jest bowiem przyznanie poecie roli tego, kto – nazywając – porządkuje i stanowi. Taka zdaje się być lektura tekstu Tybingi/Hölderlina w wierszach Aleksandra Wata i Mieczysława Jastruna.

⁴⁰² Mieczysław Jastrun, *Poezje zebrane*, Warszawa 1975, s. 634.

⁴⁰³ Martin Heidegger, *Hölderlin i istota poezji*, przeł. Krzysztof Michalski, „Twórczość” 1976, nr 5, s. 91.

⁴⁰⁴ Martin Heidegger, *Cóż po poecie?*, w: *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wybrał, oprac. i wstępem opatrzył Krzysztof Michalski, Warszawa 1977, s. 168 (tłum. Krzysztof Wolicki).

3.

Czytanie tego tekstu przez XX-wiecznych poetów bywa jednak biegunowo odmienne. Jarosław Iwaszkiewicz w bardzo późnym (przedostatnim) wierszu *Wieże* zapisuje takie wersy:

Hölderlin całe życie
Spędził w wieży
I udawał obłąkanego

Myśmy byli obłąkani
I szaleni i zagubieni
Ale nasza wieża
Istniała w imaginacji⁴⁰⁵

Ta polemika z powszechnie przyjętą interpretacją przypadku Hölderlina jako przypadku szaleństwa nie jest całkiem odosobniona – pojawia się (choć raczej sporadycznie) w badaniach nad biografią poety. Nieważne – i tym bardziej niemożliwe – są w tej chwili jakiegokolwiek rozstrzygnięcia trwającej od dawna dyskusji wokół choroby Hölderlina. W wierszu Iwaszkiewicza następuje bowiem – by tak rzec – retoryczne wzmocnienie i retoryczne odwrócenie. Wzmocnienie: kiedy Hölderlin na prawie licencji poetyckiej okazuje się być mieszkańcem tybindzkiej wieży przez „całe życie”. I – jeszcze istotniejsze – odwrócenie: kiedy to nie poeta jest „obłąkany” i szalony (a tylko „udaje”), lecz taka zdaje się być właściwość świata, może szczególnie współczesnego, XX-wiecznego świata. Wieża Hölderlina trwale wpisana w krajobraz nad Neckarem istniała – by powrócić do słów Wata – „bez chimer”: stała twardo na ziemi, była trwała i stabilna w tym sensie, że świat widziany z jej okien – z tego obserwatorium, z tej perspektywy – pozwalał się nazywać, co znaczy porządkować i stanowić poetyckim słowem. A także odsłaniał w tym widzeniu jakiś głębszy porządek sensów i wyższy układ znaczeń. Dzisiaj – według Iwaszkiewicza – nie mamy już tego typu obserwatoriów, nie posiadamy już tego rodzaju perspektyw. Taki właśnie zdaje się być sens metafory wieży istniejącej tylko „w imaginacji”. W tym znaczeniu tybindzka wieża Hölderlina, choć materialnie nadal stoi, należy do innego świata, do innego czasu.

Poetycki dialog z Hölderlinem może najwierniejszego czytelnika jego poezji wśród XX-wiecznych poetów polskich – Tadeusza Różewicza – zmierza w podobną stronę co rozmowa Jarosława Iwaszkiewicza. Ukierunkowanie

⁴⁰⁵ Jarosław Iwaszkiewicz, *Muzyka wieczorem*, Warszawa 1986, s. 64-65.

refleksji Różewicza wyznacza przede wszystkim namysł nad pytaniem Hölderlina „I cóż po poecie w czasie marnym?”. I to pytanie (jako incipit), i jego parafraza pojawia się w wierszu „*Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*”. Ten wiersz – poświęcony „pamięci Paula Celana” (w szczególności jego spotkaniu z Martinem Heideggerem w schwarzwaldzkiej miejscowości Todtnauberg) – zamyka fragment powiadamiający o „czasie który nastał / po czasie marnym”⁴⁰⁶. I rzeczywiście, w wierszach Różewicza aluzyjnie nawiązujących do poezji i – traktowanej jako tekst – biografii Hölderlina można niejako wyróżnić te dwa porządki, te dwa czasy. „Czas marny” to epoka Hölderlina, który z powodu jego marności ucieka w ciemność, w szaleństwo. Tak jest przedstawiony poeta w wierszu *Przecinek* – przedstawiony zresztą na tle tybindzkiej wieży, w której odwiedza go Johann Wolfgang Goethe:

O! jakże mądry był Hölderlin
 że uciekł w obłąd
 uwolnił się
 od obowiązku bycia w świecie
 był tylko poetą

aby się uwolnić od poety
 oszalał
 nie był ani obywatelem
 ani poetą
 nie był nawet Hölderlinem
 nazywam się
 Killalusimeno
 mam siedemnaście lat
 nazywam się
 Scardanelli
 (...)
 Ajschylos? nie rozumiem
 proszę się z tym zwrócić
 do pana Zimmera
 stolarza
 on wie wszystko
 moje uszanowanie
 najniższy sługa

nie! nie!
 poezja? nie wiem nie słyszałem⁴⁰⁷

⁴⁰⁶ Tadeusz Różewicz, *Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944–1994*, Warszawa 1995, s. 596.

⁴⁰⁷ Tamże, s. 565-566.

W innej formie Różewicz powtarza ten sam obraz w wierszu *rozmowa z panem Scardanellim (apokryf)*. I – podobnie jak Iwaszkiewicz – celowo formułuje hipotezę o, by tak rzec, fikcyjności szaleństwa Hölderlina:

a tak między nami
 Pan nie był normalnym wariatem
 Pan bywał wariatem Euer Excellenz
 (...)
 był Pan prawdziwie niemieckim
 geniuszem i dlatego Pan zwariował
 później Pan udawał wariata
 i pisał niezwykle wiersze z Wieży
 Euer Heiligkeit
 kiedy pytano Pana o Goethego
 wzruszał Pan ramionami
 kiedy pytano o poezję
 wzruszał Pan ramionami⁴⁰⁸

Ale Różewicz przywołuje i diagnozuje także czas, który nastąpił „po czasie marnym”. Wbrew twierdzeniu Martina Heideggera wypowiedzianemu w szkicu *Cóż po poecie?* – twierdzeniu, że w pytaniu „I cóż po poecie w czasie marnym?” „słowo czas oznacza (...) epokę, do której my też jeszcze należymy”⁴⁰⁹ – Różewicz uważa inaczej: nie należymy już do epoki „czasu marnego”, lecz do epoki niejako podwójnie zmarniałej, to znaczy takiej, która zapomniała o własnym zmarnieniu – właśnie do czasu „po czasie marnym”.

Na czym jednak polega ta późna epoka? Jaka jest istota tego późnego czasu? Odpowiedzi poeta udziela w wierszu zatytułowanym *w pensjonacie*. Jest to odpowiedź głęboko skryta w metaforycznej mowie obrazu, odpowiedź niezmiernie zwięzła, która aluzyjnie nawiązuje – ale polemicznie, negatywnie – do wizji Hölderlina z notatki *W miłym błękicie...* Zamiast tej wizji – przypomnę jeszcze raz jej początek: „W miłym błękicie rozkwita metalowym dachem wieża kościoła” – pojawia się taki obraz:

w pustym błękicie stoi wieża
 kościelna⁴¹⁰

Radykalnemu odwróceniu i zaprzeczeniu ulega w tych wersach właściwie wszystko: i znaczący przymiotnik („miły” zamieniony na „pusty”), i znaczący czasownik („rozkwita” zastąpione przez „stoi”).

⁴⁰⁸ Tadeusz Różewicz, *szara strefa*, Wrocław 2002, s. 38-39.

⁴⁰⁹ Martin Heidegger, *Cóż po poecie?*, s. 168.

⁴¹⁰ Tadeusz Różewicz, *Wyjście*, Wrocław 2004, s. 60.

Jak wspomina w szkicu biograficznym przyjaciel Hölderlina, Wilhelm Waiblinger, z okna tybindzkiej wieży poeta, choć ogarnięty nocą szaleństwa, a może tym bardziej dlatego widział – mógł widzieć – jasność: Neckar, otaczające Tybingę wzgórza, zaś w tle „miły błękit”⁴¹¹. I mógł te rzeczy poetycko nazywać, odnajdywać w nich metafizyczny porządek świata, stanowić i utrwać go poetyckim słowem. W zapisach poetów XX wieku – jak Jarosław Iwaszkiewicz czy Tadeusz Różewicz – takie odniesienie wobec świata stało się niemożliwe. Bo albo nie ma już stabilnej wieży, z której można by ten świat ogarnąć (Iwaszkiewicz), albo jego głębsze tło jest po prostu „puste” (Różewicz).

Podobnie do polskich poetów miasto Hölderlina zobaczył wspomniany już Paul Celan w wierszu *Tybinga, styczeń*. Albowiem w jego wizji z jednej strony wieża poety niepokojąco się zwielokrotnia, tracąc swoją stabilność, z drugiej natomiast – dla opisu tego zwielokrotnienia nie ma już języka, a formę zastępuje bełkot:

wspomnienie o
 pływających wieżach Hölderlina mewio
 ochmarzonych.

Odwiedziny topielców-stolarzy przy
 tychże
 nurkujących słowach:

Gdyby,
 gdyby człowiek,
 gdyby człowiek przyszedł dziś na świat,
 ze świetlistą brodą
 patriarchów: mógłby on,
 mówiąc o tym tu
 czasie,
 mógłby
 tylko bełkotać
 wciąż i wciąż
 dalej.⁴¹²

Taki zatem jest tekst Tybingi/Hölderlina (miasta/poezji) czytany przez polskich poetów poprzedniego stulecia, obecny i interpretowany na różne sposoby w XX-wiecznej liryce polskiej, a jak przykładowo wskazuje przypomniany

⁴¹¹ Por. Wilhelm Waiblinger, *Życie, poezja i obłąkanie Friedricha Hölderlina*, przekład i oprac. Tadeusz Zatorski, Gdańsk 2007.

⁴¹² Paul Celan, *Wiersze*, wybrał, przeł. i posłowiem opatrzył Feliks Przybylak, Kraków 1988, s. 101.

wiersz Paula Celana – nie tylko polskiej. Takie są warianty jego czytania, wersje jego lektury, formy jego istnienia. Pamięć i lektura pewnego miejsca (miasta oraz usytuowanego w jego tle osobliwego domu niemieckiego poety) stała się impulsem do namysłu nad nie tylko współczesną sytuacją poezji (literatury), ale również dzisiejszą kondycją ducha. Myślenie o tybindzkiej wieży Hölderlina okazało się dla poetów XX (i poniekąd XXI) wieku najpoważniejszym wyzwaniem i wymusiło postawienie najważniejszych pytań. Ta wieża – czy raczej wieżyczka – nad brzegiem Neckaru jest bowiem jednym z punktów węzłowych w dziejach nowoczesnej duchowości. I jest jeszcze czymś więcej. W przywołanym tryptyku Jarosława Iwaszkiewicza różnego rodzaju tytułowe „wieże” są jakby znakiem naszej metafizycznej obecności we wszechświecie, są niemym / wymownym gestem skierowanym w jego ciemną przestrzeń:

Kulejąc na kosturze zrąbanym z gorąca
Garbi się wiecznie człowiek nad jałową glebą
I jak znaki tragiczne, runy nie znaczące
Rozstawił wszędzie wieże sięgające w niebo.
Idą więc gromadami lub stoją osobnie
Gdzieś z morza wyrastają, nad skałami stoją,
Gotycko wyrzeźbione, albo nieudolnie
Świecą łąkami cegły lub tłumem się roją
Strącając potępionych, unosząc wybranych
Na skrzydłach ptaka-liry, wróblích i bocianich
W obłoki mierzą, w gruz się rozpadają
Kamieniem w kamień biją, cegłą cegłę gonią
Aż się wszystko zaciera i niknie w konturze,
I widać tylko stopy, co pną się ku górze.⁴¹³

Takim znakiem jest także w szczególności i jedyny sposób tybindzka wieża Friedricha Hölderlina. Znakiem „w miłym pustym błękanie”.

⁴¹³ Jarosław Iwaszkiewicz, dz. cyt., s. 66.

Kompleks niemiecki w poezji Jarosława Iwaszkiewicza

Wśród różnych kultur europejskich, które są przedmiotem zainteresowania w liryce Jarosława Iwaszkiewicza (francuskiej, włoskiej, rosyjskiej), trwale i osobne miejsce zajmuje kultura niemiecka. Przede wszystkim trzeba zauważyć, że dla wyrażenia zawikłanej problematyki niemieckiej pisarz wykorzystuje zróżnicowane formy ekspresji poetyckiej, wśród których szczególnie ważne okazują się: opis krajobrazu i liryczny dyskurs. Obecność tej problematyki zaznacza się w jego poezji równomiernie, przy czym podstawową cezurą jest doświadczenie okupacyjne. Temat niemiecki powraca więc w międzywojennej i powojennej liryce pisarza, ale oczywiście w zasadniczo odmiennym ujęciu. Najwyraźniej ujawnia się w poezji międzywojennej, koncentrując się w dwóch tomach: *Księżdzie dnia i księżdzie nocy* oraz *Powrocie do Europy*. Natomiast w liryce powojennej jest znacznie bardziej rozproszony.

Kompleks niemiecki oznacza z jednej strony przywoływanie różnych elementów historii, tradycji i kultury Niemiec, z drugiej – w różny sposób wiąże się z rzeczywistością historyczną wieku XX. Wiersze Iwaszkiewicza można więc odczytywać albo jako liryczne rozpoznanie istoty kultury niemieckiej (zbiór *Księga dnia i księga nocy*), albo jako poetycką profecję europejskiej katastrofy (zbiór *Powrót do Europy*), albo wreszcie jako – sprowokowany doświadczeniami okupacyjnymi – rozrachunek z niemieckością i jej własnym wcześniejszym rozumieniem (rozproszone utwory powojenne). Zmiana perspektywy myślowej po ostatniej wojnie oznacza przejście od ogólnej (choć związanej z realiami XX wieku) refleksji nad kulturą niemiecką do wyrażenia konkretnych doświadczeń najnowszej historii. Należy jednak podkreślić, że temat niemiecki nigdy nie powoduje popadnięcia poezji Iwaszkiewicza w publicystyczność. Nawet wtedy, gdy ujęcie tego tematu jest profetyczne lub rozrachunkowe, kulturowość liryki pisarza, na którą składają się rozległa perspektywa czasowa i szeroki horyzont przestrzenny, uwalnia go od publicystycznej retoryki.

1. Diagnoza (*Księga dnia i księga nocy*)

„Niemieckie” wiersze Iwaszkiewicza pochodzące z przełomu lat 20. i 30. trzeba traktować – akcentując ich biograficzną genezę – jako liryczną kronikę pierwszej (odbytej w 1927 roku) podróży pisarza do Niemiec. W październiku tego roku poeta przebywał na zjeździe Unii Intelktualnej w Heidelbergu,

skąd odbył wycieczkę do Spiry⁴¹⁴. W tomie *Księga dnia i księga nocy* (wydanym w 1929 roku) wiersze „niemieckie” – co warto odnotować – zostały umieszczone w cyklu *Z księgi nocy*. Przedmiotem jednego z nich jest opis krajobrazu Niemiec:

Same te góry romantyczne
Już wiersze niecą,
Ich czarne linie eliptyczne
Jak ptaki lecą.

Zielona woda czarnym dołem
Idzie – czy stoi,
Wieża nad lasu częstokołem:
Ktoś, co się boi.
(...)
Niebo gwiazdami się zaludnia
– Zielone twierdze –
Jak pełna kwiatów sina studnia
W złej Norymberdze.⁴¹⁵

„Romantyczny” pejzaż niemiecki – tak właśnie zostaje nazwana kulturowa tradycja jego widzenia – odsłania dwie strony, opatrzone różnymi znakami wartości. Kontemplującemu jego widoki poecie ujawnia inspirującą siłę poezjotwórczą, potwierdzoną w dodatku rozległą tradycją literacką („Same te góry romantyczne / Już wiersze niecą”). Ale równocześnie inna strona niemieckiego krajobrazu – „zła”, podszyta lękiem i niepokojem – określa mroczną tonację wiersza. Takie emocjonalne nacechowanie niemieckiego pejzażu w prawie wszystkich wierszach międzywojennych konsekwentnie kształtuje odpowiednio dobrana kolorystyka: dominacja czerni, zieleni, siności. Powrócą w pozostałych utworach także inne elementy materialne krajobrazu Niemiec, a pojawiająca się w przypomniałym wierszu „wieża” – stanowiąca

⁴¹⁴ Cenny dla rozumienia kompleksu niemieckiego opis tego pobytu wypełnia fragmenty *Książki moich wspomnień* (rozd. „Europa”) i *Notatek 1939–1945* (rozd. „Unia Intelktualna”). Por. także dwa poświęcone rozważanej problematyce artykuły Iwaszkiewicza: *Mitologia Niemiec współczesnych*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 45 oraz *Unia Intelktualna*, „Kultura” 1974, nr 50. Wprawdzie nie konfrontujemy wymienionych fragmentów z poezją pisarza, ale korzystamy z nich w trakcie jej interpretacji. Eseistyczna rekonstrukcja atmosfery i realiów podróży do Heidelbergu stanowi bowiem przenikliwy autokomentarz „niemieckich” wierszy poety. Doświadczenie tej pierwszej podróży Iwaszkiewicza do Niemiec ukształtowało jego rozumienie niemieckości bardziej niż wszystkie następne pobyty, co potwierdza trwałość jej tematu (jak również poszczególnych motywów sytuacyjnych i obrazowych) w liryce i eseistyce pisarza.

⁴¹⁵ Wszystkie utwory poetyckie Jarosława Iwaszkiewicza cytuję według wydania: *Wiersze*, t. I-II, Warszawa 1977.

niewątpliwie poetycki refleks heidelberskiej baszty – stanie się istotnym fantazmatem liryki pisarza.

Podobny nastrój i podobne obrazowanie charakteryzują następne wiersze „niemieckiej” sekwencji. Formą ekspresji duchowych doświadczeń poety, wśród których dominuje poczucie bojaźni i trwogi, pozostaje nadal opis niemieckiego pejzażu⁴¹⁶:

Małe miasto Marburg
 Na wysokiej górze.
 W zimie kwitną wieże,
 Latem pewnie róże.
 (...)
 Patrzymy – daleko
 Fiolety gęstnieją.
 Niebo osowiałe
 Gniece beznadzieją.

Przywołany krajobraz Marburga to pejzaż syntetyczny w podwójnym znaczeniu: jest widziany niejako równocześnie w różnych porach roku oraz łączy w niepodzielną całość elementy natury i kultury, przyrody i architektury. Tonacja emocjonalna różni ten wiersz – przynajmniej takie wrażenie sprawia jego „afirmatywna” opisowość („W zimie kwitną wieże, / Latem pewnie róże”) – od pozostałych „niemieckich” utworów Iwaskiewicza. Ale ostatecznie powraca ton znany z innych wierszy: atmosfera lęku i niepokoju (metaforyzowana przez zimowy obraz „gęstniejących fioletów” i „nieba osowiałego”), przeczuć i intuicji zabarwionych poczuciem „beznadziei”.

Ten mroczny nastrój zostaje jeszcze bardziej zintensyfikowany w innym utworze z tomu *Księga dnia i księga nocy*. Elementy przedstawionego pejzażu wskazują, że jego pozaliterackim odpowiednikiem jest ponownie krajobraz Heidelbergu. Jego opis kształtują podobna jak w innych wierszach, ale znacznie bardziej ekspresywna tonacja kolorystyczna (czern, zieleń) oraz dobór pejzażowych rekwizytów (ponowiony fantazmat „baszty”):

Jakie czarne niebo, jakie czarne góry,
 Jaka czarna ta woda wzburzona.
 Milczenie takie zimne, a słowa tak ponure.
 Rozmowa – nieskończona.

⁴¹⁶ W szczególnie ekspresywny sposób wyraża taki nastrój ostatnia strofa jednego z wierszy należących do „niemieckiej” sekwencji: „Nie zbladną mgłą swą przed naszymi / Oczami wód niebieskie chusty. / Straszy mnie nagle obszar ziemi, / Który się stał śmiertelnie pusty”.

Jaki mały ten pokój, już nigdy doń nie wejść
Przez schody wąskie, łamane.
W pokoju u stóp baszty, gdzie woda pachnie rezedą,
Przyjaciela mojego nie zastanę.

Zostało miasto puste, na zawsze ulice puste,
Wymiecione przez wiatr i żalobę,
Te zaciśnięte nieme niemocą wierszy usta
I zapach poezji nad głową.

Czarna woda zimna, fale jak mogiły,
I miasto zimne – ten trup.
Odchodzę. Za mną całe Niemcy się zwaliły
Jak czarny i zielony grób.

W przypominianych utworach Iwaszkiewicz próbuje – przede wszystkim przez widzenie krajobrazu (traktowanego werystycznie i zarazem metaforycznie) – intuicyjnie dotrzeć do istoty kultury niemieckiej, ujawniając jej demonizm, odsłaniając jej mroczne i irracjonalne, ciemne i niepokojące właściwości⁴¹⁷. W wierszach należących do zbioru *Powrót do Europy* (wydanego w 1931 roku, a więc zaledwie dwa lata później) kompleks niemiecki zostaje historycznie ukonkretniony i wyraźniej powiązany z ówczesnymi europejskimi realiami politycznymi. Zmienia się również sposób jego wyrażenia: ekspresję opisową coraz wyraźniej zastępuje poetycki dyskurs, opis pejzażu – retoryczny i obywatelski patos.

2. Profecja (*Powrót do Europy*)

Temat niemiecki nie przestaje niepokoić świadomości twórczej Iwaszkiewicza na przełomie lat 20. i 30., ale trzeba zaznaczyć, że tom *Powrót do Europy* nie jest pod tym względem wiernym powtórzeniem zbioru *Księga dnia i księga nocy*. O zmianie niektórych akcentów decyduje kilka powodów. Po pierwsze, rozpoznanie, które było przede wszystkim diagnozą demonicznej istoty kultury niemieckiej, zostaje podtrzymane, ale równocześnie zabarwia się historyczną profecją. Na taką modyfikację miała niewątpliwie wpływ ogólnoeuropejska sytuacja początku lat 30., która pozwala odczytywać wiersze z tomu *Powrót do Europy* w kategoriach profetycznych: jako wyraz katastroficznych intuicji poety. Po drugie, w porównaniu z wcześniejszymi utworami

⁴¹⁷ Podobną diagnozę tej kultury przynosi późne – napisane w 1978 roku, a opublikowane w tomie *Utwory ostatnie* – ciemne i demoniczne opowiadanie *Tano*.

zostaje rozszerzona kulturowa perspektywa analizy kompleksu niemieckiego. Temat niemiecki staje się bowiem elementem ogólniejszej problematyki europeizmu, czyli poszukiwania genezy i przejawów jedności kultury europejskiej. Wreszcie po trzecie, kompleks niemiecki zostaje uwikłany w „kwestie polską”, a kultura Niemiec je płaszczyznę odniesienia w postaci polskiej historii i tradycji.

Wiersz *Germania* ponownie stanowi opis historycznego krajobrazu Niemiec, w którym odsłania się rycersko-średniowieczna geneza niemieckiej kultury. Realnym odpowiednikiem przedstawionego pejzażu jest widok Spiry, który dynamizują elementy charakterystyczne dla obrazowania „niemieckich” utworów poety (motyw „wieży”)⁴¹⁸:

Z góry ciemnego lasu wzięwszy się za ręce
Schodzą orszakiem młodzieńce –
Śpiewają i puszcza śpiewa,
Ze strumyków rzeka – z głosów góra się zlewa.

I na tej górze śpiewu wysoka wieża się wznosi,
Dłonią czerwonych murów niebo o złoto prosi,
I śpiewem zachwycona, odbita w wodzie śpiewania
Rąbek za rąbkiem opuszcza i piękność swą odsłania.

(...)

I na olbrzymim szczycie pieśniami upieszczonej
Góry zabłyska złoto cesarskiej spirskiej korony,
I to wysokie złoto w dole się błyszczy i w górze.
I wieża w wodę przecieka płaszczem w królewskiej purpurze.

Dwa inne wiersze ze zbioru *Powrót do Europy* podejmują temat niemiecki w perspektywie polskiej. Zatytułowany symbolicznie utwór *Wisła i Ren* jest wypełniony symetrycznymi opisami polskiego i niemieckiego pejzażu, których zestawienie wyraża jego myślową dramaturgię. Konfrontacja obrazów „Renu” i „Wisły” kończy się znamiennej konkluzją: „Nowy przypływa ocean – nowe się dzieją głosy: / Oto Ren wezbrał winem – na Wiśle pszeniczne kłosa”. Ogólnie pojęta idea europeizmu przybiera konkretną postać: objawia się jako „kwestia niemiecka”. Iwazskiewicz wykorzystuje utrwaloną w zbiorowej wyobraźni narodów mitologię rzek, których nazwy są w wierszu nacechowane symbolicznie. Każdy z toponimów prowokuje wizualne wyobrażenia polskiego i niemieckiego krajobrazu. Oba pejzaże są archetypami zbiorowej pamięci, sięgającymi w głąb plemiennej przeszłości i wspólnego

⁴¹⁸ Ten sam nacechowany patosem i sięgający do „rycerskiej” historii Niemiec obraz – opis „cesarskiej” Spiry – powraca także w wierszu *Grobowce w Spirze*.

losu, co rozszerza czasową perspektywę przywołanych obrazów. Dążenie do ich zharmonizowania miesza się profetycznym poczuciem niepokoju, a przypomniana konkluzja nie jest jednoznaczna: stanowi znak zapytania nad przyszłością boleśnie obciążoną historią.

W polskiej perspektywie temat niemiecki powraca w jeszcze jednym wierszu z tomu *Powrót do Europy*, którego ambiwalentny tytuł *Do przyjaciela wroga* sygnalizuje jego wewnętrzne napięcie, dialog sprzecznych racji i możliwości. W tym zasadniczo dyskursywnym utworze – wyrażającym historyczne intuicje poety – wyróżnia się sformułowanie, które metaforycznie zapowiada mroczną przyszłość („Patrzmy na siną mglistość, / Która w oddali wzbiera”). Ta obrazowa metafora wprowadza ton jednoznacznie profetyczny, a dobór jej elementów („mglistość”) zabarwia profecję lękiem i niepokojem. W ten sposób kompleks niemiecki zostaje historycznie ukonkretniony, zwłaszcza jeśli odczytuje się wiersz przez pryzmat – niewiele późniejszego – spełnienia zapisanych w nim obaw i przeczuć:

Siedzimy dziś wspólnie przy stole,
Dzielimy się chlebem i winem,
I wielkich imiona mówimy
Głosem ściszym, wzruszonym.

Schodzi pomiędzy nas pokój
Wielkiej i świętej wiary,
Jesteśmy ludźmi, przyjaciółmi,
Jesteśmy poetami.
(...)
Patrzmy na siną mglistość,
Która w oddali wzbiera,
I zimna rzeczywistość
Na ustach nam zamiera.

Myślimy, że przez winnice,
Wziąwszy się kręgiem za ręce,
Aż w nasze okolice
Pójdziemy przy piosence.

Ach, pieśni śpiewać możemy,
Możemy poetów czytać
I sercem ściśniętym zachód
Na szarej wodzie witać,
(...)
Lecz jeśli kiedy staniemy
Naprzeciw siebie z orężem,

Pamiętaj, że będziemy
Ja mężem i ty mężem.

I że za nami staną
Wielkie legendy i króle,
I nasze wielkie narody,
I nasze wielkie bóle.

Śmiertelny potok życia
Uczucia nasze zamroczy
I spojrzą ku sobie bezwładnie
Nasze nie nasze oczy.

W zderzeniu piorunowym
Miłość się nasza ziści –
Pamiętaj – większa siła
Jest zawsze w nienawiści.

Jednym z ostatnich akordów międzywojennej poezji Iwaszkiewicza jest – rzecz znamienita – napisana w 1939 roku *Oda na Gdańsk*, która żywo reaguje na sferę historycznej aktualności. Jej ostatnia część sugestywnie kreuje poetycki mit Gdańska:

Dzisiaj nie dzielić nas musisz, lecz łączyć.
Trzeba ci będzie poddać dumne czoło,
I ptak królewski, co gniazda swe wije
Na wieżach twoich, w nasze wzięci niebo.
(...)
Ale nie lękaj się: otwieraj bramy.
Patrz, jakie setki galarów. To zboże.
Podaj nam rękę, złote są pierścienie,
Złote drabiny i sny. Pomagaj, Boże.

Obecny w *Odzie na Gdańsk* aktualny konkret polityczny funkcjonuje w specyficznie Iwaszkiewiczowski, zaszyfrowany w głębokich strukturach utworu sposób. Doraźna tematyka zostaje uwolniona od publicystyczności, a pogłębieniu tematu służy rozległość kulturowego horyzontu wiersza. Rozszerzenie perspektywy historycznej i geograficznej, cofnięcie w czasie (odwołania do historii miasta i wątek Artura Schopenhauera) oraz wprowadzenie dystansu przestrzennego (obraz źródeł Wisły poprzedzający poetycki opis Gdańska) chroni wiersz przed nadmierną aktualizacją: pozwala usytuować tak gorący w roku 1939 problem Gdańska w szerszym kontekście myślowym niż ten, który determinują aktualne komplikacje polityczne.

3. Rozrachunek (poezja powojenna)

Kompleks niemiecki – ale już bardziej okazjonalnie, w widocznym rozproszeniu – powraca kilkakrotnie w powojennej poezji Iwaszkiewicza. Jednak całkowicie zmieniona perspektywa historyczna, tragiczna świadomość niedawnego doświadczenia moralnego i egzystencjalnego określa odmienne ujęcie myślowe oraz inny kształt formalny tematu niemieckiego. Najogólniej mówiąc, jego przemiany, które nastąpiły w powojennej liryce pisarza, polegają na rezygnacji z prób dotarcia do istoty kultury niemieckiej oraz – co oczywiste – wyrażenia katastroficznych leków i obaw. Diagnozę i profecję zastępuje widzenie kultury niemieckiej przez pryzmat konkretnego doświadczenia historycznego. Pamięć tego doświadczenia powoduje, że kompleks niemiecki jest rozważany w niepodzielnym związku z najnowszą historią Polski.

Jeden z wierszy należących do wydanego w 1957 roku tomu *Ciemne ścieżki* w modelowy sposób ujawnia zupełnie zmienioną perspektywę ujęcia tematu niemieckiego. Tę nową perspektywę określa użyte w utworze słowo „niestety”, które oznacza bolesny rozrachunek z własną twórczością, potrzebę rewizji dotychczasowych przekonań na temat kultury niemieckiej, konieczność dokonania daleko idących przewartościowań w rozumieniu jej istoty. Przedmiotem projekcji jest mający precyzyjnie wyznaczony odpowiednik realny pejzaż Heidelbergu:

Ileż to już lat temu, gdy z wysokiej góry
Patrzyłem, jak się z słońcem stapia srebrna rzeka
I jak się chowa boga wóz miedzianopióry
W tym miejsku, gdzie do Renu wpada bystry Neckar.

Ileż to już lat temu, gdy w zrudziałym borze
Czytałem stare wiersze z tobą tak zwyczajnie,
I z oknaśmy widzieli o wieczornej porze
Chmury dymów i słupy kominów w Mannheimie?

Wierzyłem wtedy tobie, kochałem, niestety,
Ten las, ten most, ten zamek i wzgórze Odyna,
I rzekę, i zachody, i słowa poety,
I basztę, co spogląda oczami olbrzyma.

Sens tego wiersza, który jest świadectwem gorzkiego „powrotu” do krajobrazu Niemiec, określa moralne doświadczenie ostatniej wojny. Retrospektywny charakter utworu intensyfikuje dystans pomiędzy dwoma momentami historycznymi, a przedmiot wspomnienia stanowi pobyt w Heidelbergu w roku 1927.

Ukrytą antynomią wiersza jest opozycja dawnego widzenia i obecnego przypomnienia niemieckiego pejzażu, które rozdzieliło dramatyczne doświadczenie historyczne. Oba „widzenia” (pojęcie „widzenia” jest użyte w podwójnym – dosłownym i metaforycznym – sensie: postrzegania krajobrazu Niemiec oraz rozumienia niemieckiej kultury) nie mogą już po takim doświadczeniu być tożsame. Drugie z nich określa bowiem tragiczna świadomość, która radykalnie zmienia sposób patrzenia na pejzaż i kulturę Niemiec, a jednocześnie każe pocie dokonać rozrachunku z własnym zafascynowaniem niemieckością.

W większości wierszy poświęconych kompleksowi niemieckiemu Iwaszkiewicz przywołuje elementy niemieckiego krajobrazu przyrodniczego i kulturowego, natomiast w utworze *Benzyna „Aral”* z tomu *Jutro żniwa* odwołuje się do jak najbardziej współczesnego i codziennego pejzażu Niemiec. Co prawda jeden obraz przypomina znany z innych wierszy sposób utrwalania niemieckiego krajobrazu (zwłaszcza poszukiwanie jego „romantycznej” istoty), traktowanego ponownie jako metafora niemieckiej kultury. Ale równocześnie wtrącone wielokrotnie sformułowania pochodzące ze współczesnej reklamy („Fahre mit Aral”) sugestywnie wprowadzają całkowicie odmienny – właśnie codzienny i dzisiejszy – wymiar pejzażu Niemiec. Perspektywa jego opisu jest jednoznacznie „polska”:

„Fahre ohne Sorge
Fahre mit Aral”.
Ona nie może mówić z Polakami,
Bo Polacy zastrzelili jej męża.
A ja rozmawiam z Niemcami,
Chociaż oni zamordowali sześć milionów naszych.
(...)
W jakim świecie żyjemy? Jak to można?
Rozmawiamy życzliwie z Niemcami,
Tak trzeba.
Oni nie mordowali, to inni.
A gdzie wina?
Jedź dalej bez troski,
Przecież masz aral
(...)
I te romantyczne pejzaże,
I ten za mgłą oszroniony las,
Heidelberg, Mahrburg, Stuttgart,
I w pociągu naprzeciw ta pani
Patrzy tak przenikliwie. – Frau Sorge,
Fahren Sie mit Aral?

Guten Tag, liebe Frau Sorge.
Dobrze mi z panią tak jechać,
Nie chce mi się wyrzekać
Podróży z panią w dal.
Chociaż dal trochę mętna,
Jesienna, zimowa, smętna.
Od trosk nie uwolnię się swoich,
(...)
I jak przystało wesoło pogawędzę z Niemcami. –
(...)
„Fahre ohne Sorge
Fahre mit Aral.”

Iwaszkiewicz nie może „uwolnić się” od kompleksu niemieckiego, czego dowodem jest konfrontacja niedawnego doświadczenia wojny z widzeniem współczesnych Niemiec. W obserwacji prowadzonej przez przemierzającego kraj podróżnika na mroczne i tragiczne wspomnienia okupacji nakładają się widoki krajobrazu powojennych Niemiec. W jego opisie poeta wykorzystuje – jak zaznaczono – aluzyjne odwołanie do romantycznej tradycji kulturowej oraz slogany zaczerpnięte z nowoczesnej reklamy. Te reklamowe hasła wyrażają również – na zasadzie kontrastu z żywą i bolesną treścią pamięci – gorzki, ironiczny, ostrzegawczy sens utworu. Zbiorowa pamięć w społeczeństwie materialnego dobrobytu i ekonomicznej obfitości ulega bowiem stopniowej atrofii. W tym napisanym w 1958 roku wierszu zostają ostatecznie skonfrontowane dwa różne sposoby moralnego reagowania na doświadczenie wojny: ten, który jest stale „wrażliwy” i „otwarty”, oraz ten, który wyznacza ironiczny imperatyw: „Jedź dalej bez troski, / Przecież masz aral”. Utwór zamyka nacechowana niepokojem i „troską” impresja pejzażowa (obrazowa metafora „mętnej” i „smętnej” dali), która jest świadectwem poczucia nierozwiązywalności kompleksu niemieckiego.

* * *

Iwaszkiewicz okazuje się w przypomnianych wierszach – jeśli nawet takie rozumienie poezji nie jest najbardziej charakterystyczne dla jego wrażliwości lirycznej i temperamentu twórczego – pisarzem wyczulonym na sferę zjawisk publicznych, otwartym i reagującym na aktualność historyczną⁴¹⁹. Ich poetyka jest rozpięta pomiędzy daleko posuniętym – nieraz powodującym prawie

⁴¹⁹ W tym sensie „niemieckie” utwory poety przeczy opinii wyrażonej na temat jego twórczości w *Traktacie poetyckim* Czesława Miłosza, który określa Iwaszkiewicza jako pisarza „obcego sprawom publicznym”.

zupełny zanik kontekstu historycznego – uogólnieniem (zwykle przez odwołanie do ekspresji opisowej oraz wprowadzenie szerokiego horyzontu kulturowego) a retorycznością stylu poetyckiego (która jednak – jak wspomniano – nigdy nie przeradza się w publicystyczność). W jednym z nieopublikowanych listów do Witolda Gombrowicza Iwaszkiewicz wyznaje: „Masz rację, że trzeba myśleć na długą metę, czasami na bardzo długą metę” (list z 23 lipca 1968 roku). Dlatego rozważa temat niemiecki w kategoriach nie tyle mrocznego i okrutnego doświadczenia XX wieku, ile trwalszego niż konkretna sytuacja historycznego i kulturowego kompleksu. Nie trzeba dopowiadać, jak bolesny i skomplikowany, tragiczny i niejednoznaczny musiał być to kompleks dla autora książki o Janie Sebastianie Bachu i tłumacza wierszy Stefana Georgego, wielbiciela muzyki Johannesa Brahmsa, malarstwa Caspara Davida Friedricha i poezji Heinricha Heinego.

Uzupełnienie po latach: „Heidelberska baśń” Jarosława Iwaszkiewicza

Autorem czwartego tomu serii *Stawisko* jest German Ritz, szwajcarski polonista związany z uniwersytetem w Zürichu, który od wielu lat zajmuje się pisarstwem Iwaszkiewicza⁴²⁰. Rezultatem jego badań była między innymi wydana w roku 1996 w Bernie monografia *Jarosław Iwaszkiewicz. Ein Grenzgänger der Moderne*. Napisałem: autorem, ale należałoby raczej powiedzieć: gospodarzem *Almanachu*. Spośród trzech podstawowych części jego misternej i obszernej konstrukcji ściśle autorska jest część I, w której German Ritz rekonstruuje historię oraz interpretuje sens spotkania Iwaszkiewicza z Niemcami i kulturą niemiecką. Część II – ułożona przez Małgorzatę Bojanowską i Germana Ritza – ma charakter obszernej antologii, w której zostały zebrane Iwaszkiewiczowskie germanica. Wreszcie niewielka objętościowo część III zawiera „wspomnienia” znakomitych niemieckich tłumaczy utworów pisarza (Klause Staemmlera, Karla Dedeciusa, Henryka Bereski) oraz „dokumentację bibliograficzną” niemieckich przekładów tych utworów, opracowaną i zaktualizowaną specjalnie na potrzeby tomu przez Ingrid Kuhnke. *Almanach* jest więc równocześnie książką autorską i wspólnym dziełem kilku – polskich oraz niemieckich – znawców twórczości Iwaszkiewicza.

⁴²⁰ German Ritz, *Polskie spotkanie z Niemcami. Jarosław Iwaszkiewicz i Stefan George*, przekład Małgorzata Łukasiewicz. *Stawisko. Almanach Iwaszkiewiczowski*, t. IV, komitet redakcyjny: Alina Brodzka, Małgorzata Bojanowska, Maria Iwaszkiewicz, Alicja Matracka-Kościelny, Tomasz Burek, Zbigniew Jarosiński, Paweł Kądziela, Oskar Koszutski, Podkowa Leśna 1998.

Stale obecny w tej twórczości problem niemiecki zaczął nurtować literaturoznawców stosunkowo niedawno. W latach 90. zagadnienie to stało się przedmiotem refleksji Pawła Hertza i niżej podpisanego. Były to jednak tylko wstępne i ogólne rozpoznania, podczas gdy książka Germana Ritza stanowi gruntowne i wszechstronne opracowanie wskazanej w jej tytule problematyki. Dobrze się stało, że podjął się tego zadania polonista z niemieckiego kręgu językowego. Tym bardziej że autor *Almanachu* skwapliwie i kompetentnie wykorzystał wszystkie – nie wymagające w tym miejscu nazwania – możliwości, przewagi i zalety takiej sytuacji.

German Ritz – jeśli pominąć nieliczne uwagi poświęcone okresowi okupacji – rozważa pierwsze, wczesne, międzywojenne spotkanie Iwaszkiewicza z Niemcami. Przebieg tego spotkania, które w trwały sposób ukształtowało rozumienie przez pisarza istoty niemieckości, wyznaczyły w latach dwudziestych jego trzy kolejne podróże: do Berlina (1923), do Wiednia (1926) i przede wszystkim odbyta jesienią 1927 roku podróż na kongres Unii Intelktualnej w Heidelbergu. W dzienniku pod datą 25 VIII 1960 Iwaszkiewicz zanotował ważne słowa, w których określił swój pierwszy pobyt w Heidelbergu jako „heidelberską baśń – najdziwniejszą i najniebezpieczniejszą przygodę mojego życia” (cytuję za *Almanachem*, s. 336). To właśnie o tej dziwnej „baśni” i niebezpiecznej „przygodzie” szczegółowo opowiada w I części tomu jego autor.

Z jednej strony German Ritz odtwarza całą faktografię heidelberskiego pobytu pisarza, jego przebieg, realia i atmosferę. Z drugiej strony analizuje znaczenie, jakie miał ten pobyt (i następną niemiecką podróż w roku 1928) dla poznania przez Iwaszkiewicza Niemiec oraz wtajemniczenia w ich historię, tradycję, kulturę. Odwołuje się w tym celu do świadectw i dokumentów różnego rodzaju: utworów literackich (wiersze „niemieckie” ze zbiorów *Księga dnia i księga nocy*, *Powrót do Europy* oraz *Inne życie*, napisany w Heidelbergu dramat *Kochankowie z Werony*, powieść historyczna z wątkiem niemieckim *Czerwone tarcze*), książek eseistyczno-wspomnieniowych (*Notatki 1939–1945*, *Książka moich wspomnień*), artykułów literackich oraz publicystycznych o tematyce niemieckiej (zwłaszcza z „Wiadomości Literackich” i „Skamandra”), wreszcie do „niemieckiej” korespondencji pisarza.

Zgodnie z podtytułem *Almanachu* centralną postacią całego spotkania jest w opisie Germana Ritza Stefan George. Przedmiotem osobnej i wnikliwej analizy są Iwaszkiewiczowskie przekłady wierszy autora *Grobowców w Spirze*. Obok Stefana Georgego pojawiają się także inni twórcy: po stronie niemieckiej przede wszystkim opiekun polskiej delegacji podczas kongresu w Heidelbergu i przyjaciel Iwaszkiewicza archeolog Karl Schefold, poeci Joachim von Helmersen i Günther Eten (wspominany przez Czesława Miłosza

w *Rodzinnej Europie*), na dalszym planie tacy autorzy różnych epok, jak Johann Wolfgang Goethe, August von Platen, Tomasz Mann, Klaus Mann, Ernst Robert Curtius, natomiast po stronie polskiej – oczywiście zaprzyjaźniony ze Stefanem George Waclaw Rolicz-Lieder, Czesław Miłosz, młodszy poeci z kręgu Skamandra (Stefan Napierski, Paweł Hertz). W wielokrotnym przywoływaniu wymienionych twórców i ich dzieł wyraża się erudycyjny wymiar książki.

Antologijna część *Almanachu* – zatytułowana „Iwaszkiewiczowska Germania” – stanowi w wielu fragmentach symetryczne dopełnienie części I. Spośród germaników pisarza Małgorzata Bojanowska i German Ritz wybrali i zamieścili w niej: międzywojenne wiersze „poświęcone Germanii”, przekłady poezji Stefana Georgego, artykuły podejmujące różnie rozumianą problematykę niemiecką, rozdział Europa pochodzący z *Książki moich wspomnień*, wreszcie wybrane listy do żony i fragmenty dziennika. Różnorodność gatunkowa zamieszczonych w tej cennej części tomu tekstów Iwaszkiewicza, które ilustrują i potwierdzają przemyślenia Germana Ritza, jest więc ogromna. Za dodatkowy walor antologii trzeba uznać przywrócenie obecności niejednokrotnie zapomnianym, chociaż tak istotnym tekstom pisarza (myślę w szczególności o jego rozproszonych artykułach).

Jak zaznaczyłem, autora książki interesuje przede wszystkim przedwojenne spotkanie Iwaszkiewicza z Niemcami. Znacznie mniej miejsca przeznaczona na analizę motywów niemieckich w jego piśmarstwie powojennym. Niektóre utwory pomija (wiersze „niemieckie” ze zbiorów *Ciemne ścieżki* i *Jutro żniwa*), inne (opowiadania z wątkiem niemieckim, takie jak *Tano*) traktuje skrótowo (z wyjątkiem noweli *Heydenreich*). Skomplikowana kwestia rewizji własnego rozumienia istoty niemieckości, bolesnego i trudnego rozrachunku z kulturą niemiecką, którego pisarz dokonuje po doświadczeniach faszyzmu oraz wojny, pozostaje poza chronologicznym i problemowym horyzontem *Almanachu*.

Książka Germana Ritza stanowi sumę wiedzy na temat – trwającego przez ponad pół wieku – złożonego dialogu Iwaszkiewicza z Niemcami. Otwiera również znacznie ogólniejszą perspektywę: szeroko rozumianą problematykę relacji pomiędzy Polską i Niemcami, kulturą polską i niemiecką w obecnym stuleciu. Zbanalizowana w badaniach nad twórczością Jarosława Iwaszkiewicza teza o jej europejskości zyskała w czwartym tomie stawiskiego *Almanachu* nowe, szczególne i ważne potwierdzenie.

Zmierzch Galicji. Georg Trakl, Ludwig Wittgenstein i poeci polscy

1.

Chociaż w sensie politycznym Galicja jako część monarchii austro-węgierskiej przestała istnieć w roku 1918, jej rozpad był w istocie procesem znacznie dłuższym. W procesie tym szczególne znaczenie miał rok 1914. W jego ostatnich – jesiennych – miesiącach właśnie na terenie Galicji utworzył się jeden z najważniejszych, a w swoich skutkach jeden z najbardziej tragicznych frontów pierwszej wojny światowej. Monografista tego tematu, Juliusz Bator, określa całość działań na tym froncie jako „wojnę galicyjską”⁴²¹. W niedotkniętej przez kilka dekad żadnymi wojnami Galicji – niedotkniętej zresztą tak jak cała Europa, ciesząca się pokojem od wojny francusko-pruskiej, czyli od 43 lat – utworzenie frontu i trwające wiele miesięcy walki były prawdziwą katastrofą. Nie tylko zresztą w perspektywie ostatnich dekad, ale również – jak zauważa Juliusz Bator – w całej historii tych terenów:

Ze wszystkich zmaganiań, jakie w ciągu ostatniego tysiąclecia dotknęły Małopolskę i sąsiadującą z nią Ruś Halicką, określane łącznie na przełomie XIX i XX wieku Galicją i Lodomerią, najbardziej krwawymi i niszczącymi okazały się te z 1914 i 1915 roku, gdy w początkowym okresie wojny, nazywanej już wtedy wielką lub światową, starły się ze sobą w śmiertelnej walce monarchia Habsburgów i imperium Romanowów. Ogromne straty w ludziach były spowodowane nie tylko zupełnym niedostosowaniem tradycyjnej XIX-wiecznej strategii i taktyki bojowej do nowoczesnych środków niszczących wynalezionych w ostatnich dziesięcioleciach tego wieku (karabin maszynowy, artyleria wielkokalibrowa i szybkostrzelna, masowe użycie granatów zaczepnych i obronnych itp.), ale i determinacją obydwu walczących stron, usiłujących za wszelką cenę zrealizować swe cele militarne.⁴²²

Można dodać, że właśnie podczas kolejnych bitew szybko przesuwającego się frontu galicyjskiego pierwsza wojna światowa – by tak rzec – uczyła się samej siebie. Uczyla się w tym sensie, że tradycyjne, jeszcze dziewiętnastowieczne myślenie o strategicznym prowadzeniu wojny (choćby eksponowana rola piechoty na otwartej przestrzeni) zderzało się – tragicznie w skutkach dla obu walczących stron – z zastosowaniem nowowynalezionych

⁴²¹ Por. Juliusz Bator, *Wojna galicyjska. Działania armii austro-węgierskiej na froncie północnym (galicyjskim) w latach 1914–1915*, Kraków 2008.

⁴²² Tamże, s. 13-14.

rodzajów broni. Rezultatem było kilkaset tysięcy rannych i poległych na froncie galicyjskim.

Taki jest kontekst dwóch epizodów, które w skali całego tego frontu były (są) rzeczywiście tylko epizodami. Każdy z nich wiąże się jednak z postacią tak ważną w kulturze (sztuce, myśli) schyłkowego okresu monarchii austro-węgierskiej, że nabrały dla dziejów tej kultury szczególnego i symbolicznego znaczenia. A równocześnie w epizodach tych w równie szczególny i symboliczny sposób wyraził się proces rozpadu Galicji jako formacji polityczno-kulturowej, proces, który – przynajmniej politycznie – zamknął rok 1918.

Na razie jednak jest jeszcze rok 1914, pamiętny sierpień tego roku. Na front galicyjski wyrusza z Innsbrucka Georg Trakl, a z Wiednia – Ludwig Wittgenstein. Chociaż podczas jesiennych miesięcy 1914 roku miejsca ich pobytu w Galicji nie były oddalone, pomimo czynionych starań nie dane było im się spotkać. To niespełnione spotkanie dokonało się po wielu latach – i w zupełnie inny sposób. Miało (ma) miejsce w nielicznych wierszach polskich poetów, którzy podjęli rozmowę z Traklem i Wittgensteinem. Poetyckie zapisy tej rozmowy są równocześnie opowieściami o zmierzchu Galicji, początku jej końca – tego zmierzchu, którego świadkami i uczestnikami byli jesienią 1914 roku Trakl i Wittgenstein.

2.

Moim zamiarem nie jest oczywiście całościowa rekonstrukcja ich galicyjskich doświadczeń. Uczynili to możliwie najszczegółowiej biografowie Trakla⁴²³ i Wittgensteina⁴²⁴. Przypomnę te doświadczenia tylko w takim zakresie, na jaki wskazują przywołujące je wiersze polskich poetów. Ich autorami są Tadeusz Różewicz i Jarosław Marek Rymkiewicz.

Uwagę chcę poświęcić przede wszystkim wierszowi Różewicza *Tajemnica filozofa* pochodzącemu z tomu *szara strefa*. Wiersz rozpoczyna się cytatem z dziennika Wittgensteina przytoczonym w języku oryginału i „przepisanym” mową wiązaną:

⁴²³ Por. Andrzej Lam, „Z życia Georga Trakla”, w: Georg Trakl, *Poezje zebranej*, przeł., kroniką życia poety, rejestrem znaczeń symbolicznych i posłowiem opatrzył Andrzej Lam, Tarnów 1992; Andrzej Lam, „Daty życia”, w: Georg Trakl, *Poezje wszystkie*, przeł., metrykami tekstów i kroniką opatrzył Andrzej Lam, Mikołów 2012; Krzysztof Lipiński, *Niedoskonała pokuta. O życiu i twórczości Georga Trakla* / Georg Trakl, *Śpiew osamotnialego*, Kraków 1998.

⁴²⁴ Por. Wojciech Sady, *Wittgenstein. Życie i dzieło*, Lublin 1993; Ray Monk, *Ludwig Wittgenstein. Powinność geniusza*, przeł. Adam Lipszyc i Łukasz Sommer, Warszawa 2003; *Ludwig Wittgenstein „przydzielony do Krakowa”* / „*Krakau zugeteilt*”, wydawcy / Herausgeber Józef Bremer, Josef Rothhaupt, Kraków 2009.

*ich werde von Zeit zu Zeit
zum Tier – dass kann ich
an nichts denken als an
Essen, Trinken, Schlafen
Furchtbar!*

wyznał to
w swoich tajnych dziennikach
filozof⁴²⁵

Jak wiadomo, w latach 1914–1916 Wittgenstein w trudnych warunkach wojennych prowadził dziennik, a raczej dwa równoległe dzienniki: jawny (jego zapisy stały się podstawą wydanego kilka lat później *Traktatu logiczno-filozoficznego*) i – na odwrotach stron – tajny, zaszyfrowany, zakodowany (w którym filozof notował kwestie prywatne, osobiste, intymne)⁴²⁶. Cytat otwierający wiersz Różewicza nie pochodzi z okresu galicyjskiego, lecz z roku 1916, gdy Wittgenstein walczył na froncie utworzonym na linii Karpat. Zapisany przez Różewicza mową wiązaną fragment brzmi w polskim przekładzie następująco: „Od czasu do czasu staję się zwierzęciem. Wtedy nie mogę myśleć o niczym prócz jedzenia, picia i spania. Straszne!”⁴²⁷.

Jesienią 1914 roku sytuacja filozofa była zasadniczo inna. Opowiada o niej fragment prawie zamykający wiersz:

ochotnik Wittgenstein
służył na stateczku „Goplana”
stateczek ten pływał jeszcze
między Krakowem i Sandomierzem
po drugiej wojnie światowej
kiedy byłem studentem
a może mi się to tylko śniło?

„Goplana” z wielkim kołem łopatkowym
Der Wachschiff „Goplana”⁴²⁸

Tak rzeczywiście było. Pierwszym przydziałem Wittgensteina – żołnierza 2. Regimentu Artylerii Fortecznej – była w Galicji służba na statku patrolowo-transportowym o tej właśnie nazwie. Zbudowana przez firmę austriacką

⁴²⁵ Tadeusz Różewicz, *szara strefa*, Wrocław 2002, s. 54.

⁴²⁶ Por. Ludwig Wittgenstein, *Dzienniki 1914–1916*, przeł. Marcin Poręba, posłowiem opatrzył Jacek Ziobrowski, Warszawa 1999. Pierwodruk (*Notebooks 1914–1916*) ukazał się w 1961 roku. Zaszyfrowany dziennik filozofa (*Geheime Tagebücher 1914–1916*) został wydany w 1991 roku.

⁴²⁷ Cyt. wg Ray Monk, *Ludwig Wittgenstein. Powinność geniusza*, s. 168.

⁴²⁸ Tadeusz Różewicz, dz. cyt., s. 56.

w 1895 roku SMS „Goplana” pływała początkowo (od roku 1900) jako statek pasażerski po Wiśle (pomiędzy Warszawą i Sandomierzem). Jak podaje Juliusz Bator, w sierpniu 1914 roku została zarekwirowana przez armię rosyjską, a następnie odebrana przez Austriaków i we wrześniu wcielona do austro-węgierskiej Flotyli Wiślanej⁴²⁹:

W ofensywie wyprzedzającej i późniejszych walkach odwrotowych brała też udział (wspierająco) niewielka austro-węgierska Flotylla Wiślana. Tworzyły ją zarekwirowane i uzbrojone statki należące do Zarządu Regulacji Rzek (...). Statki i motorówki Flotyli pływały pod banderą Marynarki Wojennej. (...) Działania Flotyli Wiślanej stanowiły więc dość barwny i ciekawy epizod, niemający jednak zasadniczego wpływu na przebieg działań wojennych.⁴³⁰

Dodatkowo uzbrojona i opancerzona „Goplana” wykonywała na Wiśle zadania rozpoznawcze i pełniła funkcje zaopatrzeniowe. Służba Wittgensteina polegała na nocnej obsłudze reflektora. Być może chwile zbawiennej samotności i ocalającego wyciszenia – relacje filozofa z załogą statku, zwłaszcza z prostymi szeregowymi żołnierzami układały się niedobrze, właściwie wrogo – sprzyjały namysłowi filozoficznemu. W tle tych medytacji znajdowała się Galicja widziana przez Wittgensteina jeszcze nie od strony walk frontowych, lecz od zaplecza czy tyłów frontu. Dzikie, nieuregulowane, lecz – szczególnie nocami – względnie spokojne brzegi Wisły mogły dawać złudne poczucie, że katastrofa wojenna jest daleko. W istocie – choć nie w bezpośrednich walkach – filozof od przybycia do Krakowa na początku sierpnia 1914 roku (pozostał w tym mieście do sierpnia roku następnego) znajdował się w jednym z najważniejszych miejsc początkowych miesięcy pierwszej wojny światowej. Tak opisuje ówczesną sytuację Wittgensteina jego biograf – Ray Monk:

Regiment Wittgensteina był częścią I Armii Austriackiej i tym samym został uwikłany w jedną z najbardziej absurdalnych i niekompetentnych kampanii pierwszych miesięcy wojny. Rosyjskie i austriackie dowództwo realizowało strategię opartą na złudzeniach (...). Tak czy inaczej, podczas tej chaotycznej i bezowocnej kampanii galicyjskiej zginęło 350 000 z 900 000 ludzi znajdujących się pod komendą Conrada. (...) Nawet jeśli podczas tych pierwszych kilku miesięcy [filozof] widział jakieś walki, nie wspomina o tym w dzienniku. Czytamy natomiast o wielkich bitwach, o których Wittgenstein słyszał, ale których nie oglądał (...).⁴³¹

⁴²⁹ Por. Juliusz Bator, dz. cyt., s. 373.

⁴³⁰ Tamże, s. 65.

⁴³¹ Ray Monk, dz. cyt., s. 132-133.

3.

Jedną z takich „wielkich bitew” „oglądał” natomiast inny bohater wiersza Różewicza. Wittgenstein nie jest bowiem jego jedynym bohaterem. W zakończeniu pojawia się ponownie niemieckojęzyczny cytat:

In Krakau
Trakl vor wenigen Tagen
gestorben ist⁴³²

Ten końcowy fragment wiersza przywołuje drugiego z uczestników wojny galicyjskiej: Georga Trakla. Nie potrafię wskazać źródła cytatu, rozstrzygnąć, czy pochodzi z dziennika Wittgensteina (jego zaszyfrowanej części), czy z listu filozofa do wydawcy i opiekuna poety – redaktora pisma „Der Brenner” Ludwiga von Fickera – czy może z jeszcze jakiegoś innego miejsca.

Aby właściwie odczytać to zdanie – właściwie, to znaczy w wyjaśniających je kontekstach – trzeba niejako cofnąć się w czasie. Jeśli na względnie bezpieczną „Goplanę” docierały tylko wiadomości o walkach i bitwach frontowych, to Trakl jako farmaceuta wojskowy znalazł się w samym centrum tych walk. Tym centrum była jedna z najkrwawszych i najbardziej zaciętych bitew wojny galicyjskiej – trwająca od 6 do 11 września na linii rzeki Wereszycy bitwa pod Rawą Ruską – Gródkiem (Jagiellońskim), która stanowiła decydującą fazę bitwy pod Lwowem. Tak opowiada o niej Juliusz Bator:

Druga bitwa lwowska, zwana też czasem niewłaściwie bitwą pod Rawą Ruską, należy niewątpliwie do najciekawszych operacji I wojny światowej. Podjęta przez dowództwo cesarsko-królewskie w bardzo trudnej sytuacji, bezpośrednio po załamaniu się pierwotnego planu strategicznego i oddaniu ważnego ośrodka politycznego [Lwowa] nieprzyjacielowi, zdumiewa do dziś rozmachem i śmiałością założenia. Świadczą one jak najlepiej o zdolnościach wojskowych Conrada von Hötendorfa i o duchu żołnierzy austro-węgierskich. Historia wojskowości nie notuje bowiem, poza tą bitwą, podjęcia szeroko zakrojonej akcji ofensywnej w tak krótkim czasie po poniesionej porażce.⁴³³

„Szczytowym dniem” tej bitwy, która zamieniła się w „tak charakterystyczną dla I wojny światowej ponurą rzeź”, był 11 września⁴³⁴. Juliusz Bator następująco podsumowuje jej znaczenie militarno-polityczne: „W ten sposób rokująca wielkie nadzieje druga bitwa lwowska dobiegła końca, grzebiąc szansę na szybkie odzyskanie stolicy Galicji. (...) Druga bitwa lwowska zakończyła pierwszy etap walk na froncie galicyjskim”⁴³⁵.

⁴³² Tadeusz Różewicz, dz. cyt., s. 56.

⁴³³ Juliusz Bator, dz. cyt., s. 77.

⁴³⁴ Tamże, s. 80-81.

⁴³⁵ Tamże, s. 83.

To właśnie bitwie pod Rawą Ruską – Gródkiem (Jagiellońskim) towarzyszyła jednostka Trakla – szpital polowy 7/14. Andrzej Lam podaje, że „w pobliskiej szopie Trakl doglądał prawie stu ciężko rannych żołnierzy, pozbawionych lekarza i medykamentów”⁴³⁶. Bardziej szczegółowo rekonstruuje sytuację poety podczas tej bitwy Krzysztof Lipiński:

Kolumna sanitarna z Innsbrucka oczekiwała na przydział odpowiednich zadań. (...) Cały dzień trwały zażarte walki o niewielki lasek położony w pobliżu miejscowości Mszana, który kilkakrotnie przechodził z rąk do rąk. Wereszyca, niewielki przeciw potok, wypełniła się ciałami poległych. (...) Rannymi opiekowały się lazarety polowe, organizowane naprędce, w pospiesznie przystosowanych pomieszczeniach. W Gródku Jagiellońskim, w pobliżu Rynku, znajdował się w drewnianej szopie jeden z takich właśnie przyfrontowych szpitali, w którym Trakl miał pod opieką dziewięćdziesięciu ciężko rannych i umierających żołnierzy, bez żadnej pomocy medycznej, bez lekarstw, bez nadziei na ratunek. Nieszczęśnicy konali w mękach. Ten i ów korzystał z faktu, że nie odebrano mu broni i sam kładł kres cierpieniu. (...) Obco i pusto wyglądał rozległy rynek miasteczka, niskie domki i zamknięte na glucho biedne sklepiki. Ulice prowadziły ku zagładzie. (...) Bitwę przegrano nieodwołalnie.⁴³⁷

Poetyckim wyrazem i świadectwem tych okrutnych doświadczeń stał się – do czego jeszcze powrócę – wiersz *Gródek* – jeden z najwybitniejszych i zarazem najśłynniejszych utworów poety. Po bitwie droga Trakla wraz z wycofującymi się oddziałami prowadziła przez Limanową. Na początku października poeta trafił na obserwację psychiatryczną do szpitala garnizonowego w Krakowie, w którym zmarł na początku listopada.

4.

W traktującej o śmierci Trakla puencie wiersza Różewicza łączą się doświadczenia dwóch jego bohaterów. Ten poniekąd wspólny czy raczej równoległy fragment ich biografii odtwarza Ray Monk:

(...) armia austriacka była właśnie w trakcie chaotycznego, bezładnego odwrotu. „Goplana” płynęła z powrotem w stronę Krakowa (...). Zanim dotarli do Krakowa, Wittgenstein otrzymał wiadomość od poety Georga Trakla, który w tym czasie przebywał tam w szpitalu wojskowym jako pacjent oddziału psychiatrycznego. Wittgenstein dowiedział się już wcześniej o sytuacji Trakla od Fickera, który odwiedził poetę w Krakowie i stamtąd napisał do Wittgensteina, prosząc go, by złożył mu wizytę. Według Fickera, Trakl czuł się niezmiernie samotny, a nie znał w Krakowie nikogo, kto mógłby go odwiedzić. (...) Wittgenstein był zachwycony tym zaproszeniem, szczególnie

⁴³⁶ Andrzej Lam, „*Daty życia*”, s. 361.

⁴³⁷ Krzysztof Lipiński, *Niedoskonała pokuta. O życiu i twórczości Georga Trakla*, s. 66-67.

ze względu na swe obecne towarzystwo (...). 5 listopada, kiedy „Goplana” wreszcie zawinęła do Krakowa, „drzeniem” napelniały Wittgensteina „nadzieja i oczekiwanie na spotkanie z Traklem” (...) Następnego dnia, gdy Wittgenstein pospieszył do szpitala, dowiedział się, że było naprawdę za późno: Trakl zabił się nadmierną dawką kokainy 3 listopada 1914 roku, zaledwie dwa dni przed przybyciem Wittgensteina. Wittgenstein był zdruzgotany: „*Wie traurig, wie traurig!!!*” [„Jakie to smutne, jakie smutne!!!”] to jedyne słowa komentarza, jakie potrafił z siebie wykrzesać.⁴³⁸

Trakl, który wysłał do Wittgensteina kartkę z prośbą, by filozof odwiedził go w krakowskim szpitalu, nie doczekał spotkania, choć Wittgenstein skwapliwie podjął ten zamiar. „Goplana”, która z przeszkodami płynęła w kierunku Krakowa, dotarła bowiem za późno – Wittgenstein spóźnił się o trzy dni. W liście do Fickera napisał: „Wczoraj w nocy tu przyjechałem i dzisiaj rano otrzymałem w szpitalu garnizonowym wiadomość o śmierci Trakla. Jestem wstrząśnięty; chociaż go nie znałem!”⁴³⁹. Ostatni fragment wiersza Różewicza opowiada zatem o pustym i milczącym miejscu niedokonanego zdarzenia – o niespełnionym spotkaniu filozofa i poety w szczególnej atmosferze pierwszych miesięcy wojny.

Ale Wittgenstein nie tylko nie znał i nie poznał osobiście Trakla. Nie znał także – jak wyznał w innym liście do Fickera – jego twórczości poetyckiej: „Dziękuję za przysłanie wierszy Trakla. Nie rozumiem ich, ale ich ton mnie uszczęśliwia. To jest ton prawdziwie genialnego człowieka”⁴⁴⁰. Ten osobliwy „ton” – by użyć określenia filozofa – rozbrzmiewa w wierszach Trakla napisanych na przełomie lata i jesieni 1914 roku. Utrwalone w dwóch wierszach „obrazy wojny” narodziły się „nie pod wrażeniem konkretnej rzeczywistości, były raczej wizją wykreowaną z wyobraźni”⁴⁴¹. Jeszcze w Innsbrucku – w sierpniu tego roku – powstał wiersz pod profetycznym tytułem *Na Wschodzie*, w którym wyraziły się przeczucia nadchodzącej katastrofy – zbliżającej się „purpurowej fali bitwy”:

Brwią rozerwaną, ramieniem srebrnym
Wieje gasnącym żołnierzom noc.
W cieniu jesiennego jesionu
Łkają duchy pokonanych.⁴⁴²

⁴³⁸ Ray Monk, dz. cyt., s. 139-140.

⁴³⁹ Cyt. wg Andrzej Lam, dz. cyt., s. 364.

⁴⁴⁰ Cyt. wg tamże, s. 365. Używając obecnej w tym liście kategorii „tonu” relację duchową pomiędzy Wittgensteinem i Traklem rozważa Ilse Somavilla w szkicu „*Ton*” autora: *Wittgenstein o Georgu Traklu, Ralphie Waldo Emersonie, Lwie N. Tolstoju*, w: *Ludwig Wittgenstein „przydzielony do Krakowa” / „Krakau zugeteilt”* (tłum. Józef Bremer). Por. także zamieszczony w tym tomie szkic Waltera Methlagla *Teksty Wittgensteina i innych w kontekście rozpoczynającej się wojny* (tłum. Józef Bremer).

⁴⁴¹ Krzysztof Lipiński, dz. cyt., s. 126.

⁴⁴² Georg Trakl, *Poezje wszystkie*, s. 197.

Już w Galicji – we wrześniu – poeta ułożył wiersz Skarga:

Sen i śmierć, posępne orły
Szumią nocą nad tą głową:
(...)
Pryska purpurowe ciało
I ciemny głos się skarży⁴⁴³

Tę sekwencję wierszy zamyka najbardziej znany z nich – ostatni wiersz Trakla *Gródek* napisany w czasie odwrotu armii austriackiej prawdopodobnie na przełomie września i października:

Wieczorem grają jesienne lasy
Śmiertelną bronią, złote równiny
I modre stawy, nad nimi słońce
Toczy się smętniej; noc ogarnia
Rannych żołnierzy, dziką skargę
Ich ust porozrywanych.
Lecz cicho zbierają się na dnie łąk
Czerwone chmury, gdzie gniewny Bóg mieszka
Przelana krew, księżycowe chłody;
Wszystkie drogi uchodzą w czarną zgniliznę.
Pod złotym listowiem nocy i gwiazd
Cień Siostry się ślania przez gaj milczący,
By witać duchy bohaterów, krwawiące głowy;
I cicho grają w trzcinie ciemne flety jesieni.
O smutki dumniejsze! wy spizowe ołtarze
Gorący płomień ducha syci dziś ból ogromny,
Nienarodzone wnuki.⁴⁴⁴

To właśnie te wiersze poznał Ficker podczas spotkania z Traklem w krakowskim szpitalu garnizonowym pod koniec października. Spotkanie to opisał w poświęconym poecie tekście wspomnieniowym:

I teraz przeczytał mi Trakl cicho, powściągliwym, zwyczajnym głosem, jaki był mu właściwy, dwa wiersze: „Skargę” i „Gródek” – ten drugi, który miał się stać jego wierszem ostatnim, jeszcze w wersji, gdzie zakończenie, wizja losu nienarodzonych wnuków, było nieco szersze i nie wykazywało jeszcze tego nagłego perspektywicznego skrótów, sprawiającego wrażenie, jakby spojrzenie Trakla się załamało i odwróciło od świata.⁴⁴⁵

⁴⁴³ Tamże, s. 198.

⁴⁴⁴ Tamże, s. 199.

⁴⁴⁵ Cyt. wg Andrzej Lam, dz. cyt., s. 383.

Krzysztof Lipiński przypomina, że „według relacji Fickera pierwotna wersja wiersza zawierała refleksję na temat losu nie narodzonych wnuków. Wysyłając ostateczną wersję manuskryptu Trakl zdecydował się jednak na milczenie”⁴⁴⁶. Szczególny „ton” rozbrzmiewa nie tylko w ostatnich wierszach Trakla, ale również w jego liście do Fickera wysłanym z Limanowej na początku października:

Mamy za sobą cztery tygodnie bardzo wyczerpujących marszów przez całą Galicję. Od dwóch dni wypoczywamy w małym miasteczku w zachodniej Galicji wśród łagodnych i pogodnych wzgórz i pozwalamy sobie na nieco spokoju po wszystkich wielkich wydarzeniach ostatniego czasu.⁴⁴⁷

To właśnie w tym „tonie” Trakl zapisywał odchodzenie Galicji. Tak jak Wittgenstein oglądał z pokładu „Goplany” spokojne i niedotknięte przez wojenną katastrofę brzegi Wisły, tak Trakl kontemplował „łagodne i pogodne wzgórza” wokół Limanowej, które były miejscem wyciszenia i schronienia po niedawnych doświadczeniach. Ale – by rzec metaforycznie – nad Galicją zapadał już wieczór, zapadała noc. Nadchodziła – jak w wierszu *Gródek* – jesień. Tę aurę, ten – by powtórzyć – utrwalony w wierszu „ton” próbuje wydobyć Krzysztof Lipiński w swojej interpretacji *Gródka*, uznanego za „poetycko przetworzony obraz bitwy”⁴⁴⁸:

Przeżycia z *Gródka* znalazły swój wyraz poetycki. (...) „*Gródek*” to ostatni wiersz Trakla, powstały pod wrażeniem apokaliptycznych przeżyć galicyjskiego piekła wojny, lazaretów pełnych rannych i umierających żołnierzy, odwrotu wśród deszczu, błota i rodzącej się paniki. Napisany został prawdopodobnie gdzieś między *Gródkiem* a *Limanową*, a więc jeszcze „w polu”, jak to określił poeta w rozmowie z Fickerm, w atmosferze klęski i niepewności oraz rodzących się myśli samobójczych. (...) konfrontacja języka poetyckiego z rzeczywistością wojny nie pozostała bez śladu. (...) I tutaj dochodzimy do zasadniczej kwestii interpretacyjnej, a mianowicie pytania, czy konkretna rzeczywistość bitwy pod *Gródkiem* wpłynęła w jakikolwiek sposób na kształt wiersza. (...) W istocie (...) stosunek zdarzeń i topografii pola bitwy do rzeczywistości ukazanej w wierszu niewątpliwie istnieje. (...) Bitwa pod *Gródkiem* była bitwą artyleryjską, a przewaga Rosjan o ok. 800 dział rozstrzygnęła o jej wyniku, mimo iż Austriacy ściągnęli dodatkowe baterie aż z krakowskiej twierdzy. Do tego właśnie faktu odnosi się pierwsze zdanie wiersza, wydobywające na samym początku element akustyczny – huk dział, owej broni, która istotnie okazała się morderczą. Następne wersy zawierają elementy topografii pola bitwy – przepływająca w pobliżu *Gródka*

⁴⁴⁶ Krzysztof Lipiński, dz. cyt., s. 148.

⁴⁴⁷ Cyt. wg Andrzej Lam, dz. cyt., s. 361.

⁴⁴⁸ Krzysztof Lipiński, dz. cyt., s. 87.

rzeka Wereszyca tworzy łańcuch jezior, stanowiących podczas bitwy podstawę linii oporu, ku północy otwiera się rozległa równina. Czas bitwy to początek września – lasy przybrały już jesienną barwę. Właśnie taki jesienny las w pobliżu Mszany stał się przez cały wieczór jednego z bitewnych dni miejscem krwawych zmagania. W korycie Wereszycy leżały stopy zabitych i rannych, niektórzy żyli jeszcze i wołali o pomoc. (...) Nienarodzone wnuki nie opowiedzą o losach swych dziadów. Po urwanym werse zostaje jedynie pustka. W ostatnim wierszu język poetycki Trakla osiągnął jakby „drugi stopień” umiastycznienia, słowa nabrały klasycznej mocy, przypominającej hymny Hölderlina (...).⁴⁴⁹

5.

Przybysze z innych stron monarchii – z jej metropolii: Innsbrucka, Wiednia – musieli w szczególny sposób doświadczyć uroku jej nieznannej im dotychczas północno-wschodniej prowincji. Najpierw – jak zauważa Krzysztof Lipiński – „piękny był wczesnojesienny krajobraz nietknięty wojną, tym piękniejszy w przeczuciu mających nastąpić wydarzeń”⁴⁵⁰. I dlatego tym dotkliwiej, tym bardziej dramatycznie musieli przeżywać katastrofę, która na ten krajobraz, na tę prowincję, na ten świat spadła. To z tego napięcia płynął szczególnie „ton” ostatnich wierszy medykamentariusza Trakla. Nad galicyjskimi rzekami – Wisłą, Wereszycą – poeta i filozof tyle zobaczyli, ile przeczuli, że to początek końca Galicji, zapowiedź jej kresu, a wraz z nim – schyłku pewnego świata. Zapisane przez nich świadectwa – chociaż tak wyraźnie zanurzone w konkretnych i dramatycznych okolicznościach historycznych – odsłaniają swoiste pęknięcie, z którego wyłania się Galicja już mniej realna, a bardziej fantazmatyczna. Bo czyż takim fantazmatycznym śladem nie jest chociażby statek rzeczny o baśniowej w dodatku nazwie „Goplana”?

Dlatego Różewicz daremnie docieka w swoim wierszu, czy „po drugiej wojnie światowej” „Goplana” pływała jeszcze po Wiśle w okolicach Krakowa, czy może był to tylko jeden z jego snów o Galicji. I dlatego Jarosław Marek Rymkiewicz w należącem do tomu *Do widzenia gawrony* wierszu *Ludwig Wittgenstein odpływa*, który przypomina fragment galicyjskich doświadczeń filozofa, najwyraźniej świadomie i celowo używa formy czasu teraźniejszego:

Wittgenstein płynie statkiem po rzece Vistula
(...)

Już odpływa Wittgenstein po rzece Vistula⁴⁵¹

⁴⁴⁹ Tamże, s. 67, 125-128.

⁴⁵⁰ Tamże, s. 65.

⁴⁵¹ Jarosław Marek Rymkiewicz, *Do widzenia gawrony*, Warszawa 2004, s. 14-15.

Wittgenstein „płynie”, „Goplana” „odpływa”. Płynie w pamięci, odpływa z pamięci. Jednak odpłynąć z niej nie może. Jak cała Galicja, której zmierzch wprawdzie rozpoczął się wczesną jesienią 1914 roku i szybko zamienił się w noc historycznej katastrofy, ale która równocześnie trwa nadal w formach ukrytych i fantazmatycznych. Tymi fantazmatami mogą być nazwy i przedmioty („Goplana”), mogą być miejsca i zdarzenia (Gródek). Dzięki nim Galicja po zapadnięciu zmierzchu wiedzie – nie tylko przecież pod piórami poetów i filozofów – swoje – by kontynuować tę metaforykę – nocne życie, swoją głęboko utajoną, lecz osobliwie trwałą fantazmatyczną egzystencję.

Etnomapa Łodzi (Wincenty Kosiakiewicz: *Bawelna*)

Zanim w roku 1899 ukazała się *Ziemia obiecana* Władysława Reymonta literatura polska doczekała się dwóch prób opisanego kapitalistycznej Łodzi. Pierwszą z nich – bardzo jeszcze nieśmiałą – była niewydana w formie książkowej powieść Walerii Marrené-Morzakowskiej *Wśród kąkolu* (drukowana w roku 1890 w piśmie „Biesiada Literacka”). Drugą próbę stanowiła powieść, której chcę poświęcić – ze wskazanego w tytule tego szkicu punktu widzenia – kilka uwag. Jest nią *Bawelna* Wincentego Kosiakiewicza. Jej pierwodruk w odcinkach (z podtytułem *Powieść z życia łódzkiego*) miał miejsce w „Gazecie Polskiej” w roku 1894 (od numeru 4.). W postaci książkowej (i już bez podtytułu) *Bawelna* została wydana w Petersburgu w roku 1895, a więc na cztery lata przed *Ziemią obiecana*. Jej wznowienie nastąpiło po ponad wieku: w roku 2008.

Na prawie krótkiej dygresji przypomnę, że o obfitej prozie Kosiakiewicza – jednego z najbardziej płodnych literatów przełomu XIX i XX stulecia – wypowiadali się najwybitniejsi krytycy jego współczesności: Aleksander Świętochowski⁴⁵², Piotr Chmielowski⁴⁵³, Antoni Sygietyński⁴⁵⁴, Wilhelm Feldman⁴⁵⁵, Antoni Potocki⁴⁵⁶. W późniejszych latach wspomnienia poświęcili mu między innymi Stefan Krzywoszewski⁴⁵⁷, Ferdynand Hoesick⁴⁵⁸ i Ludwik Krzywicki⁴⁵⁹. Autor *Bawelny* znalazł również swoje miejsce w podręcznikowych opracowaniach literatury drugiej połowy XIX wieku⁴⁶⁰. W ostatnich dekadach poniekąd monografistką twórczości prozatorskiej Kosiakiewicza była Mirosława Puchalska, autorka dwóch – jak dotąd najpełniejszych – artykułów syntetycznie podsumowujących tę twórczość⁴⁶¹. W większości

⁴⁵² Aleksander Świętochowski [Poseł Prawdy], *Liberum veto*, „Prawda” 1889, nr 38 i 40.

⁴⁵³ Piotr Chmielowski, *Przegląd powieści*, „Ateneum” 1889, t. I.

⁴⁵⁴ Antoni Sygietyński, *Nowe siły. I. W. Kosiakiewicz*, „Głos” 1889, nr 38-40. Przedruk w: *Pisma krytycznoliterackie*, wstęp i wybór Tomasa Weissa, Kraków 1971.

⁴⁵⁵ Wilhelm Feldman, *Współczesna literatura polska*, Warszawa 1908.

⁴⁵⁶ Antoni Potocki, *Polska literatura współczesna*, t. 1, Warszawa 1911.

⁴⁵⁷ Stefan Krzywoszewski, *Długie życie. Wspomnienia*, t. I, Warszawa 1947.

⁴⁵⁸ Ferdynand Hoesick, *Powieść mojego życia. Pamiętnik*, t. II, Wrocław – Kraków 1959.

⁴⁵⁹ Ludwik Krzywicki, *Wspomnienia*, t. III, Warszawa 1959.

⁴⁶⁰ Henryk Markiewicz, *Literatura pozytywizmu*, Warszawa 1986 (rozdz. „Proza naturalistów”).

⁴⁶¹ Mirosława Puchalska, „Encyklopedyzm” i „aktualizm”. *Kilka uwag o prozie W. Kosiakiewicza*, „Prace Polonistyczne”, s. XV (1960); *Wincenty Kosiakiewicz 1863–1918*, w: *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. IV, red. Janina Kulczycka-Saloni i in., Warszawa 1971. Por. również opracowane przez Mirosławę Puchalską hasło „Kosiakiewicz Wincenty” w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. XIV, z. 2, Wrocław – Kraków 1969 oraz *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. I, Warszawa 1984.

studiów wymienionych badaczy interesująca mnie powieść jest albo zupełnie nieobecna, albo traktowana bardzo marginalnie. I jeszcze przypomnienie edytorskie. Niewznawiana w okresie międzywojennym proza, a ściślej nowelistyka Kosiakiewicza po wojnie została wydobyta z nieistnienia przez Zbigniewa Mitznera⁴⁶², Juliusza Wiktora Gomulickiego⁴⁶³ i Mirosławę Puchalską⁴⁶⁴.

O *Bawełnie* – zważywszy jej rangę artystyczną poniekąd słusznie – w istocie zapomniano. A może raczej prawie zapomniano. Był bowiem jeden zasadniczy powód, by powracać do tej powieści: *Ziemia obiecana* Reymonta. Właściwie wszyscy – i dawniejsi, i nowsi – znawcy jego twórczości chętnie porównują obie powieści⁴⁶⁵, jednoznacznie konstatając artystyczną porażkę Kosiakiewicza i zgodnie podkreślając przewagę *Ziemi obiecanej*. Równocześnie jednak uznają lekturę *Bawełny* za jeden z ważnych składników genezy powieści Reymonta, a nawet zauważają motywujące pisarza dążenie, by napisać utwór doskonalszy od powieści poprzednika. Rzeczywiście, jak świadczy list do Jana Lorentowicza (z 8 czerwca 1896 roku)⁴⁶⁶, Reymont – pisząc *Ziemię obiecaną* – znał *Bawełnę*. Nie uznawał jej jednak za źródło inspiracji i zaprzeczał domniemaniom, że stanowiła dla niego wzór literacki. Oceniał ją zresztą surowo i negatywnie jako utwór artystycznie nieudany.

Moim zamiarem nie jest oczywiście zestawienie obu „łódzkich” powieści. Ich wyczerpujące porównanie wymagałoby osobnego studium, rozpoczynającego się przypomnieniem, że Kosiakiewicz (co ujawnia tematyka jego reportaży) – tak jak Reymont – przed napisaniem *Bawełny* odwiedził Łódź. Dlatego dalsze uwagi przywołujące *Ziemię obiecaną* będą tylko okazjonalne, to znaczy związane z opisem obecnego w *Bawełnie* tła narodowościowego⁴⁶⁷.

⁴⁶² Wincenty Kosiakiewicz, *Nowele i opowiadania*, wybór i wstęp Zbigniew Mitzner, Warszawa 1952. Opatrujący ten tom „Wstęp” Zbigniewa Mitznera został przedrukowany pt. *Bankructwo Wincentego Kosiakiewicza w jego książce Wyprawy w przeszłość*, Warszawa 1953.

⁴⁶³ Por. opracowaną przez Juliusza Wiktora Gomulickiego antologię *Iskry z popiołów. Zapomniane opowiadania polskie XIX wieku*, s. I-II, Warszawa 1959–1960.

⁴⁶⁴ Wincenty Kosiakiewicz, „*Widmo*” i inne opowiadania, wstęp Mirosława Puchalska, Warszawa 1974.

⁴⁶⁵ Por. przykładowo: Irmina Śliwińska, *Władysław Reymont o „Ziemi obiecanej”*, „Ruch Literacki” 1933, nr 9; Mieczysława Romankówna, „*Ziemia obiecana*” Reymonta a rzeczywistość łódzka, „Prace Polonistyczne”, s. I (1937); Lech Budrecki, *Władysław Reymont*, Warszawa 1953; Mirosława Puchalska, „*Encyklopedyzm*” i „*aktualizm*”. *Kilka uwag o prozie W. Kosiakiewicza*; Józef Rurawski, *Władysław Reymont*, Warszawa 1988.

⁴⁶⁶ Por. Irmina Śliwińska, *Władysław Reymont o „Ziemi obiecanej”*.

⁴⁶⁷ Analizę tego tła w łódzkiej powieści Reymonta – obecnej w niej problematyki etnicznej – stanowi studium Mieczysława Dąbrowskiego *Dyskurs interetniczny w „Ziemi obiecanej”* zamieszczone w jego książce *Swój/obcy/inny. Z problemów interferencji i komunikacji międzykulturowej*, Izabelin 2001.

Przez to tło rozumiem sytuację współistnienia Polaków, Niemców i Żydów w Łodzi końca XIX wieku, spotkania trzech kultur reprezentowanych przez pierwszoplanowych i pobocznych bohaterów powieściowych. Zaznaczę od razu, że na tej etnomapie wyraźnie brakuje – by tak rzec: do kompletu – jeszcze jednego środowiska. Chodzi oczywiście o Rosjan, którzy w powieści Kosia-kiewicza są całkowicie nieobecni. Nie istnieją jeszcze bardziej niż w *Ziemi obiecanej*, w której jednak marginalnie się pojawiają. Jedynym widocznym sygnałem kontekstu politycznego są krążące w obiegu i służące wszelkim transakcjom ruble. To przemilczenie obecności Rosjan w całym łódzkim przedsięwzięciu może być różnie odczytane: chociażby jako świadectwo chęci uniknięcia niewygodnych komplikacji natury cenzuralnej czy manifestacyjny wyraz dezaprobaty dla istniejących realiów politycznych. W każdym razie jest wielce wymowne.

Udziałowcami tego przedsięwzięcia pozostają zatem Polacy, Niemcy i Żydzi. Aby jednak rozpoznać sposób powieściowej prezentacji tych trzech środowisk, należy w koniecznym zarysie przypomnieć fabułę *Bawełny*. Główny bohater, niejaki Julian Rumiński, dziedziczy po śmierci ojca spory kapitał (dwadzieścia kilka tysięcy rubli). Studiuje w tym czasie chemię na politechnice w Karlsruhe (tak jak Karol Borowiecki w Rydze). Po ukończeniu studiów przez kilka lat nie pracuje, lecz oddaje się światowemu życiu i traci w ten sposób prawie cały odziedziczony majątek. Postanawia więc szukać pracy w wyuczonym zawodzie. Z pomocą przychodzi mu przypadek – spotkany w Warszawie kolega ze studiów chemicznych w Karlsruhe, niejaki Karol Kański, pracujący jako chemik w należącej do Niemców wielkiej łódzkiej fabryce włókienniczej „Roller i Spiegelberg”, ściąga go do Łodzi i pomaga się w niej urządzić. Znajduje mu mianowicie współnika, niejakiego Antoniego Steina, z którym Rumiński zawiązuje spółkę, a następnie zakłada niewielką, ale własną fabryczkę – wytwórnię produkującą farby. Po kilku latach jej pomyślnego funkcjonowania w warunkach prosperity następuje jednak w Łodzi kryzys. Żeby ratować interes, Stein wobec zbliżającego się bankructwa własnoręcznie podpala ubezpieczoną fabrykę. Rumiński nie podejmuje jednak ubezpieczenia, uznając, że byłoby to równoznaczne z kradzieżą. W finale powieści nie ma zatem nic, podobnie zresztą jak jego przyjaciel Kański, który z powodu kryzysu traci pracę. Jednak niemiecki fabrykant Krotman – ujęty uczciwością zachowania Rumińskiego – ofiarowuje mu pomoc finansową (niczym Müller Borowieckiemu w *Ziemi obiecanej*). Dzięki temu wsparciu nowopowstała spółka „J. Rumiński i K. Kański” może rozpocząć budowę własnej fabryki.

Jak jednak prezentują się i funkcjonują obecne w *Bawełnie* środowiska współtworzące narodowościową mapę Łodzi? Przede wszystkim trzeba

podkreślić, że całą problematykę etniczną naznacza w powieści Kosiakiewicza zasadnicza sprzeczność, wyraźna niekonsekwencja. W liście do Jana Lorentowicza Reymont wyznaje, że „Łódź zajmuje mnie i porywa wieloma rzeczami”, zaliczając do nich między innymi „psychologię tych napływających tłumów po żer, mieszanie się ich i przenikanie i urabianie w jeden typ (...) «Lodzer-Mensch»” oraz „przerobienie się Polaków w kosmopolitycznym młynie”⁴⁶⁸. Z pewnego punktu widzenia tak właśnie wygląda w *Bawełnie* wielonarodowa Łódź: jako szczególne miejsce, w którym zacierają się ślady etnicznego pochodzenia przybyszów i zanikają dzielące ich różnice kulturowe. Kosiakiewicz przedstawia bowiem sylwetki typowych i prawdziwych Lodzermenschów – uosobieniem ich cech jest w szczególności współnik Rumińskiego, Stein, który w firmie odgrywa rolę agenta handlowego. Jest to w istocie wzorcowy „*ein Lodzermensch*”, którego charakteryzuje „cynizm i (...) łódzka moralność interesu” (s. 268)⁴⁶⁹. Rumiński poznaje stopniowo dawne zachowania Steina, fałsz i obłudę tego „niskiego stworzenia” (s. 227) „bez gruntu żadnego” (s. 283), „natury niskiej a szkodliwej” (s. 285). Jego stosunek do współnika nie jest jednak całkiem jednoznaczny, ponieważ zasadnicza dezaprobata dla nieuczciwości Steina miesza się z pewnym podziwem dla jego sprytu, pracowitości i energii, bez których spółka na bezwzględnym łódzkim rynku nie mogłaby funkcjonować.

Postacie takie jak Stein Kosiakiewicz określa jako „łódzkie typy” (s. 271) wyróżniające się pewnymi „łódzkimi odrębnościami” (s. 272), a przede wszystkim jako „figury, w których wszystko było niewyraźne” (s. 103), „takie niewyraźne, jakie grunt łódzki sam jeden tylko wyhodować jest w stanie” (s. 104). Ta wspólna dla nich niewyraźność polega zwłaszcza na tym, że nie-domówieniami i tajemnicami okryta jest przeszłość łódzkich przedsiębiorców – źródła ich majątku, początki ich fortun. Ale nie tylko: niejednokrotnie trudne lub niemożliwe do rozpoznania jest również ich pochodzenie etniczne. Modelową łódzką „figurę niewyraźną” charakteryzuje się tak: „Język, jakiego używał w domowych stosunkach, żadnej także nie dawał wskazówki” (s. 105). Wzorcową pod tym względem jest postać Steina – w ciągu całej powieści czytelnik nie dowie się, jakie właściwie jest jego pochodzenie (jedynie sprawne posługiwanie się przez niego językiem niemieckim oraz uroda blondyna skrywają być może informację, że był Niemcem). To właśnie Stein – jak tylu mu podobnych – „z jednakiej łódzkiej gliny ulepionym został” (s. 104-105).

⁴⁶⁸ Cyt. wg Józef Rurawski, *Władysław Reymont*, s. 188.

⁴⁶⁹ Wszystkie cytaty pochodzą z pierwszego wydania *Bawełny*: Petersburg 1895.

W kształtowaniu wizji Łodzi jako miejsca, które ujednocila reprezentujących różne nacje przybyszów i czyni z jednostek najbardziej przedsiębiorczych wzorcowych Lodzermenschów, uczestniczy również język *Bawełny*. By scharakteryzować łódzkie życie Rumińskiego, Kosiakiewicz wielokrotnie używa – niefortunnych zresztą – neologizmów: „Julian tymczasem przez ten rok zdążył zupełnie – złodzieić” (s. 56). Sam Rumiński mówi o sobie: „– Okropnie tu zbawelniałem...” (s. 87), a jego łódzką egzystencję autor określa jako „rozbawełnione życie” (s. 88) i „lat osiem bawełnianych” (s. 191).

Tego rodzaju wizja Łodzi – jako miejsca, gdzie w wirze produkcji, handlu, interesów wszelkie podziały i różnice etniczne ulegają stopniowemu, ale skutecznemu zatarciu – spotyka się w powieści Kosiakiewicza z wizją zupełnie inną, diametralnie przeciwną. Taką – można dodać od razu – która ściśle wiąże się z jaskrawie dydaktyczną tendencją *Bawełny*. Tę inną wizję – miasta etnicznie głęboko podzielonego, zamieszkałego przez w istocie całkowicie odmienne, jeśli nie zupełnie obce sobie żywyoty – streszcza obraz „tłumu” pasażerów podróżujących pociągiem z Łodzi do Warszawy. Był to mianowicie „tłum różnorodny pod każdym względem, z którego składa się surowa jeszcze, nie przetopiona na jakiś choć mniej więcej jednolity społeczny aliaż, Łódź” (s. 272).

W przeciwieństwie do przypomnianego fragmentu, w którym język nie pomagał rozpoznać przynależności etnicznej użytkownika, Kosiakiewicz wskazuje, że zamieszkujące Łódź środowiska dzielą zasadnicze różnice i bariery językowe. Wspomina przykładowo o trudnościach w komunikacji werbalnej pomiędzy powieściowymi bohaterami: jedna z postaci, niejaki Klein, „nigdy nie mógł nauczyć się dobrze po niemiecku” (s. 104), inna, niejaki Siloski, „najkomiczniej łamał sobie język, chcąc mówić po polsku” (s. 104).

Jak jednak opisane są dwa niepolskie środowiska zamieszkujące Łódź? Przede wszystkim – co nie było zgodne z ówczesną normą ortograficzną – oba słowa („niemcy” oraz „żydzi”) autor konsekwentnie zapisuje małą literą. Środowisko Niemców jest przedstawione w sposób ambiwalentny i niejednoznaczny, ale wszystkie warianty prezentacji tego środowiska zdają się ponawiać pewne stereotypowe wyobrażenia o ich naturze. Niemcy są przede wszystkim kojarzeni z techniczną, technologiczną, cywilizacyjną sprawnością (i w konsekwencji wyższością). Zapewne nieprzypadkowo Rumiński studiuje chemię właśnie w Karlsruhe, a po recepturę nowej farby wynalezionej w Saksonii Stein jedzie właśnie do Niemiec. Przekonaniu o tej technicznej sprawności Niemców towarzyszy poczucie pewnej ich prostackości, co być może ujawnia powracający w powieści motyw piwa, który niejako symbolicznie przypomina o obecności żywiołu niemieckiego w Łodzi. Picie piwa kojarzy się bowiem Rumińskiemu z dość niewyszukaną formą rozrywki.

Różnie prezentują się sylwetki niemieckich fabrykantów. Bywają wśród nich przedsiębiorcy charakteryzowani jako nieuczciwi (Siloski). Bywają także tacy, którzy są nieprzychylni Polakom. Świadczy o tym przebieg rozmowy Rumińskiego (o ewentualnej pracy dla jego szwagra) z niemieckim fabrykantem Frage:

- Jak on się nazywa?
- Jasiński.
- Jaschiński? – powtórzył z trudnością i z jakimś odcieniem niemłym w głosie... (s. 81).

W sumie jednak ten częściowo zbiorowy, częściowo zindywidualizowany portret Niemców wypada dość pozytywnie. O jednym z nich, Siloskim, mówi się w sposób uogólniający, że było w nim „sporo tej prostej szczerości, jaką mają tak często Niemcy” (s. 110). Tym bardziej pozytywną postacią okazuje się „łódzki książę” (s. 275) fabrykantów – wspomniany już Krotman. „Człowiek ten miał dobrą opinię w Łodzi” (s. 73) – charakteryzuje go wprost autor. Krotman – „natura dzielna” (s. 306) – jest bowiem na tle panujących w mieście stosunków zasadniczo uczciwy. To on daje do zrozumienia Rumińskiemu, że podejrzewa go o podpalenie własnej fabryki i to on – dowiedziawszy się, że Rumiński nie tylko tego nie uczynił, ale nawet nie skorzystał z należnego ubezpieczenia – wspiera go finansowo.

Środowiskowy portret Żydów przedstawia się zupełnie inaczej – jest bowiem portretem konsekwentnie i jednoznacznie negatywnym. Dzieje się tak już na poziomie języka powieści, w którym niektóre wypowiedzi żydowskich bohaterów są językowo stylizowane, co daje efekt kulturowej obcości: „słyszałeś pan, żeby co podobnego stało się w nasze miasto...” (s. 184) lub „Aj! aj! jaki pan jest gorący” (s. 274). Zanim czytelnik pozna łódzkich fabrykantów pochodzenia żydowskiego poznaje najpierw drobnych żydowskich przedsiębiorców na prowincji. Tak naprawdę odpowiedzialnością za bankructwo szwagra głównego bohatera, wspomnianego Jasińskiego, obarczeni są Żydzi. Przyczyniła się do tego chociażby ich niesłowność: „Żyd – nazwany zresztą przez autora „szelmą” – miał przywieźć tysiąc rubli”, ale „chybił i wcale, mimo obietnicy solennej, nie przyjechał (...)” (s. 12-13). Ci sprawcy ruiny Jasińskiego to drobni prowincjonalni lichwiarze, którzy bez żadnych skrupułów wykorzystują ludzkie nieszczęście:

Idzie o te małe sumki lichwiarskie, które są na końcu; one to mnie rujną i rujną wszystko (...) (s. 14).

Procenty lichwiarskie mnie zjadły (s. 16).

To ty może nie wiesz, żeśmy płacili żydom po dwieście od sta. Oni nas zrujnowali (s. 66)

– skarżą się wielokrotnie Jasiński i jego żona.

Pelniejsza prezentacja środowiska żydowskiego dokonuje się jednak w *Bawelnie* poprzez charakterystykę łódzkich fabrykantów. W jej świetle Żydzi odznaczają się dwiema zasadniczymi cechami: po pierwsze, jest to niejako wrodzona i całkowita nieuczciwość, po drugie, pieniądź stanowi dla nich jedyną kategorię myślenia o świecie, jedyne pojęcie, jakie rozumieją i na jakim się znają. To właśnie żydowscy fabrykanci w sposób nieuczciwy wobec polskiej czy niemieckiej konkurencji obniżają jakość łódzkiej produkcji włókienniczej, fałszując chemiczny skład farby („sześćdziesiąt procentów farby” (s. 52) w farbie, jak zbadał to fachowo Rumiński w swoim laboratorium). Dlatego główny bohater powieści twierdzi, że „Żydzi nie wezmą naszej farby”, bo – dodaje jego współnik Stein – „Mają tańszą – a u nich to o wszystkim decyduje” (s. 254).

Uosobieniem tych wszystkich negatywnych cech środowiska żydowskiego jest fabrykant Mendel Feinsohn. Usprawiedliwiam długie cytaty, ponieważ są dla całej problematyki – dla stereotypowego widzenia Żydów – wielce wymowne. Czytelnik dowiadyuje się najpierw ogólnie, że

O Feinsohnie gadali ludzie źle. (...) Mówiono, że nie było takiego szwindlu, którego w karierze swojej nie zrobił lub w razie potrzeby by nie zrobił. Jedyną jego troską było to, aby być w zgodzie z kodeksem kryminalnym. O inny kodeks żaden nie dbał (s. 76).

Następnie jest świadkiem pewnej sceny, która do złudzenia przypomina analogiczne zdarzenie w *Ziemi obiecanej*. Chodzi o scenę wizyty Kańskiego w pałacu Feinsohna i oprowadzania go po tym pałacu przez właściciela. Ironiczna intencja zapisu rozmowy bohaterów, a raczej monologu fabrykanta – dodatkowo wzmocniona przez autorski komentarz – zdaje się być czytelna i jednoznaczna:

Feinsohn prowadził go przez pokoje, zatrzymując się jednak w każdym i dając Kańskiemu objaśnienia.

– To mój salon.

– To mój drugi salon.

– To mój mały salonik.

– To fumoir... wiesz pan, fumoir...

Kański siedł i ciekawość w nim się obudziła.

– Co za próżny żydzisko – pomyślał.

(...) Feinsohn tymczasem pasł swoją próżność uwagami Kańskiego (...) (s. 78-79).

Do pokazywanego kompletu mebli w jeszcze innym salonie fabrykant dodaje taki komentarz:

– Wczoraj to przyszło mi z Wiednia. Wiesz pan ile to kosztuje?

– Ciekawym.

– Wiesz pan, cztery tysiące rubli...

Kański pokręcił głową. (...) wyszedł zły i wymyślając pod nosem na żyda (s. 80).

Nawet powierzchowność żydowskiego fabrykanta jest odstręczająca i w ten sposób odpowiednio koresponduje z jego kwalifikacjami umysłowymi oraz moralnymi. Feinsohn ma bowiem „tłuste oblicze” (s. 77), a pod koniec wizyty podaje Kańskiemu „tłustą rękę” (s. 80).

Na tle tak przedstawionego środowiska żydowskiego polscy przedsiębiorcy wyróżniają się kryształową uczciwością. Dowodzi tego chociażby wspomniane postępowanie Rumińskiego po pożarze fabryki, które tak bardzo różni się od typowych zachowań w tego rodzaju sytuacjach, że staje się w Łodzi prawdziwą sensacją. W zakończeniu powieści autor nie pozostawia również czytelnikowi wątpliwości, że nowoutworzona (i czysto polska) spółka „J. Rumiński i K. Kański” będzie dla całego miasta wzorem najuczciwszego postępowania w interesach.

Dydaktyczna teza *Bawełny* jest w takim zakończeniu oczywista: uczciwość w interesach popłaca, a tę uosabiają przede wszystkim, jeśli nie wyłącznie Polacy (i częściowo także Niemcy). Żydzi reprezentują w tej mierze świat zupełnie innych norm, zasad i wartości (czy raczej ich braku). W planie moralnym dwa środowiska (czy ogólniej: narody) dzieli zasadnicza i nieusuwalna różnica. Różnica tym głębsza, im bardziej *Bawełna* potwierdza i ugruntowuje istniejące stereotypy etniczne. Dlatego porażka artystyczna tej powieści – wynikająca (to oczywiście tylko jeden z jej powodów) ze stereotypizacji wizerunków głównych i epizodycznych bohaterów powieściowych – czyni dzisiaj jej lekturę tym bardziej interesującą. Lektura ta zdaje się bowiem potwierdzać przekonanie, że literatura drugiego czy trzeciego planu może w swoich uproszczeniach niejednokrotnie więcej powiedzieć (i faktycznie mówi) o stanie świadomości społecznej niż tak zwane arcydzieła.

Taki jest właśnie przypadek *Bawełny* Wincentego Kosiakiewicza, która w sposób przejrzysty – choć naznaczony skądinąd ciekawymi sprzecznościami i niekonsekwencjami – odsłania funkcjonowanie kształtujących oraz współtworzących tę świadomość stereotypów etnicznych. Tyle stanowi ich bierny dokument, ile aktywnie je współtworzy. Jest to powieść, która wyraźnie ujawnia funkcjonowanie stereotypu Niemca oraz Żyda w świadomości i kulturze polskiej ostatnich dekad XIX wieku. Ale nie tylko. Odsłania bowiem również – by tak rzec – długie trwanie etnostereotypów.

Puste miejsce, znacząca nieobecność. Mazowsze w literaturze ostatnich dekad

Mit Mazowsza jako pewnego regionu należy do najtrwalszych mitów geograficzno-kulturowych w literaturze polskiej. Jego geneza sięga co najmniej epoki renesansu, a „długie trwanie” obejmuje kilka stuleci pomiędzy XVI i XX wiekiem. Moim zamiarem nie jest oczywiście rekonstrukcja jego rozległej i złożonej historii. W tym skróconym z konieczności zarysie uwzględnię wyłącznie – i możliwie najzwięźlej – literaturę ostatnich dwóch stuleci. Był to bowiem czas szczególnie wyrazistej obecności mitu Mazowsza. W wieku XIX kształtowali go przede wszystkim poeci krajowego romantyzmu (choćby Teofil Lenartowicz), którzy realne odkrywanie i literackie dokumentowanie różnych regionów geograficznych – składających się na terytorium nieistniejącej Polski – uznali za swoją patriotyczną powinność. Z kolei w wieku XX mit Mazowsza stał się szczególnie intensywny w literaturze po roku 1918, może zwłaszcza w literaturze PRL-u. Ożywiła go przede wszystkim XX-wieczna poezja – w tej mierze trzeba przypomnieć takich pisarzy różnych pokoleń jak Julian Przyboś, Konstanty Ildefons Gałczyński, Stanisław Grochowiak, a tym bardziej Władysław Broniewski i Krzysztof Kamil Baczyński (obaj są autorami poematów opisowych zatytułowanych *Mazowsze*).

Wskazana linia – by tak rzec – pochwały Mazowsza spotyka się jednak w poprzednim stuleciu z manifestacjami zupełnie innej postawy wobec tej nizinnej krainy. Można ją określić jako rewizję mitu Mazowsza, rewizję, która dokonała się w kontekście – i w konsekwencji – konkretnego procesu historycznego. Myślę o procesie przemieszczenia się wielu polskich pisarzy urodzonych i zamieszkałych przed rokiem 1918 na kresach wschodnich do Polski centralnej – niejednokrotnie na Mazowsze (zwykle zresztą do Warszawy, gdzie – jak się oblicza – w okresie międzywojennym mieszkała więcej niż połowa wszystkich autorów). To właśnie ci pisarze zrewidowali mit Mazowsza, dokonując jego radykalnej konfrontacji z opuszczonymi ziemiami wschodnimi. Z tego porównania wynikała zwykle nieprzychylna ocena Mazowsza, które nie mogło równać się z kresami ani pod względem przyrodniczym (ubogość mazowieckich pól i lasów skontrastowana z rozmachem ukraińskich stepów i litewskich puszczy), ani – może tym bardziej – kulturowym (właściwa Polsce centralnej monokulturowość przeciwstawiona kresowej wielokulturowości). Przypomnę wypowiedzi dwóch autorów, które są dla tego typu świadomości XX-wiecznych pisarzy kresowych wielce symptomatyczne. Jarosław Iwaszkiewicz wielokrotnie określał Mazowsze jako „ciasne”

po rozległych horyzontach Ukrainy. Czesław Miłosz natomiast – jeszcze bardziej jednoznacznie i wartościująco – nazwał je krainą „żałosną”. Ale równocześnie dla obu przybyszów z kresów ta kraina okazała się na różny sposób niezmiernie ważna. Jarosław Iwaszkiewicz stał się z czasem – i w poezji, i w prozie – wielkim admiratorem i apologetą mazowieckiego pejzażu. Dla Czesława Miłosza zaś (choćby w wierszach pisanych podczas okupacji) Mazowsze – traktowane jako swoista metafora polskości – powracało jako problem w jego dyskusji z polską tradycją historyczną i kulturową. Ten zwięzły zarys historyczny można zamknąć następującą konkluzją: w XX-wiecznej literaturze polskiej przed rokiem 1989 mit Mazowsza był trwale i żywo obecny. I tylko różne bywały formy jego obecności: od skrajnie apologetycznych (przykład Władysława Broniewskiego) po wyraźnie polemiczne (przykład Czesława Miłosza).

Ostatnie dwie dekady oznaczają w tej mierze zupełnie nową jakość: oznaczają już nie tyle rewizję i degradację (co próbowali czynić pisarze kresowi), ile rozproszenie i zanik mitu Mazowsza. Chcę sformułować tezę, że ten trwały – choćby nawet nieraz negowany – mit w zasadniczy sposób znika z literatury polskiej. Oczywiście nie znika całkowicie, a pełny opis jego współczesnego istnienia literackiego powinien uwzględnić także wyjątki od tej reguły. Prawidłowość jest jednak bardzo wyraźna i – przede wszystkim – zastanawiająca. Właśnie ją uczynię przedmiotem dalszych rozważań, pytając, co znaczy w nowszej literaturze polskiej puste miejsce po Mazowszu, jakie znaczenie czy raczej znaczenia kryje jego literacka nieobecność. Jest to bowiem nieobecność głęboko znacząca, a odpowiedź na pytanie, dlaczego literatura polska po roku 1989 tak skwapliwie opuściła Mazowsze, może okazać się ważnym przyczynkiem do jej szerszego opisu, do ogólniejszego rozpoznania jej reakcji i zachowań.

Przyczyna osobna – i dlatego od niej rozpocznę – zdaje się mieć charakter pozaliteracki. Używając paradoksu, można powiedzieć, że to nie tyle literatura porzuciła Mazowsze, ile Mazowsze opuściło ją. Opuściło w takim sensie, że jest go przestrzennie coraz mniej. Rozrastająca się we wszystkich kierunkach Warszawa zagarnia bowiem stopniowo coraz to inne fragmenty Mazowsza. I jeśli sama pozostaje niezmiennie obecna w literaturze ostatnich dwóch dekad – by przykładowo przypomnieć prozę Tadeusza Konwickiego, Marka Nowakowskiego czy Andrzeja Stasiuka – to coraz trudniej literacko uchwycić i utrwalić specyfikę mazowieckich peryferii podwarszawskich, co dawniej udawało się chociażby Jarosławowi Iwaszkiewiczowi (w opowiadaniach) czy Mironowi Białoszewskiemu (w wierszach). Ewentualna realizacja powracającej nieraz wizji urbanistycznej – jeszcze długo jednak utopijnej

– połączenia Warszawy i Łodzi w jedną wielką aglomerację oznaczałaby wykreślenie z mapy znacznej (południowo-zachodniej) części Mazowsza.

Nie ta pozaliteracka przyczyna – związana z przemianami cywilizacyjnymi – wydaje się jednak najważniejsza. Nieporównanie bardziej istotne (i w rezultacie interesujące) są – mówiąc najkrócej – kulturowe powody zaniku mazowieckiego mitu. To właśnie w nich wyraża się głębsza świadomość literatury polskiej po roku 1989, jej ogólniejsze wybory i decyzje, w szczególności – by zaznaczyć od razu – pewne urazy i kompleksy. Spróbuję wskazać – i przede wszystkim zinterpretować – cztery takie powody, które radykalnie rozprószyły mit Mazowsza.

Po pierwsze, transformacja polityczna oznaczała dla literatury polskiej przemodelowanie myślenia o kulturze ufundowanego na opozycji centrum – peryferie. Symetrycznie otaczające Warszawę – i przez to w jakiś sposób z nią utożsamiane – Mazowsze straciło w świetle tego nowego myślenia wyróżnioną pozycję. Straciło, bo zakwestionowana została sama zasada antynomicznego istnienia centrum i peryferii. Powtórzyła się w jakiejś mierze sytuacja roku 1918, kiedy literatura polska – dotychczas związana przede wszystkim z miejskimi centrami kulturowymi: Lwowem, Krakowem i Warszawą – chętnie lokowała się i rozwijała na tzw. prowincji: w Lublinie i na Wileńszczyźnie, w Beskidach i na Wielkopolsce. Biograficzne wybory miejsca zamieszkania, jakich dokonali pisarze debiutujący po roku 1989 (przykładowo Olga Tokarczuk na Dolnym Śląsku czy Andrzej Stasiuk w Beskidach), wydają się wielce symptomatyczne. A przecież nie były to tylko wybory życiowe – zwykle wiązała się z nimi inwazja do literatury pewnych regionów: wybranych przez autorów nowych „małych ojczyzn”, wśród których jednak właściwie nigdy nie pojawiło się Mazowsze.

Druga przyczyna łączy się w jakiś sposób z poprzednią. Jak się wydaje, regres mitu Mazowsza w nowszej literaturze można w jakiejś części tłumaczyć urazem do PRL-u i jego oficjalnej propagandy – zatem odreagowaniem tego urazu. Ikona Mazowsza zajęła bowiem w tej propagandzie wyeksponowane miejsce, co można wyjaśnić choćby tym, że – w przeciwieństwie do obszarów pogranicznych – był to region jednolity etnicznie, a zatem „bezpieczny”, bo niewywołujący żadnych niewygodnych i niepożądanych skojarzeń historycznych. Wystarczy przypomnieć, jak ważną rolę odegrał w PRL-owskiej symbolice Zespół Pieśni i Tańca Mazowsze, znakomicie wpisujący się w ludową mitologię tego czasu i subtelnie legitymizujący ustrój polityczny. W tym sensie mit Mazowsza mógł być po transformacji – i rzeczywiście był – odbierany jako mit skompromitowany przez swoje związki z minioną formacją ustrojową i w żaden sposób niepozwalający się reaktywować. Po prostu całkowicie zużyty.

Tę kompromitację i to zużycie – i to jest trzeci powód – trzeba jednak rozumieć szerzej. Nie tylko przecież oficjalna propaganda PRL-u eksploatowała mit Mazowsza dla celów – by tak rzec – dydaktyczno-patriotycznych. Również literatura krajowego romantyzmu i pierwszej połowy XX wieku chętnie przypisywała mu funkcję patriotyczną. Warto przypomnieć, że płaski i nieefektywny krajobraz mazowiecki był niejednokrotnie – od Teofila Lenartowicza do Władysława Broniewskiego – traktowany jako pejzaż najbardziej polski, jako esencja polskiego pejzażu, jako miejsce kryjące głęboką istotę polskości. Traktowany tak długo i uporczywie, aż uległ w literackich przedstawieniach zupełnej banalizacji. Powtarzalność dotknęła w szczególności wybrane – właściwie zawsze powracające w opisach – przyrodnicze elementy tego krajobrazu, takie jak sosny, brzozy, piasek. To przecież właśnie ten pejzaż – w aurze zdystansowanej ironii – pojawia się w wierszu Zbigniewa Herberta *Rozważania o problemie narodu* („wierzby piaszczysta droga łąn pszenicy niebo plus pierzaste obłoki”). W kontekście ogłoszonego przez Marię Janion na początku dekady lat 90. kresu paradygmatu romantycznego w kulturze polskiej – niezależnie do tego, na ile rozpoznanie to zachowało do dzisiaj swoją aktualność – nie można już było tak dłużej pisać: nie dało się kontynuować całkowicie zużytej konwencji opisywania polskiego (czyli mazowieckiego) krajobrazu. Nigdy nieskończona dyskusja o modelu (modelach) polskiego patriotyzmu musiała dotknąć także jego literackie metafory. Jedną z takich metafor był pejzaż Mazowsza w jego zbanalizowanych ujęciach obrazowych. Rezygnacja z używania w literaturze tej opisowej metafory stanowiła zatem nie tyle kwestię estetyki, ile świadomości wyczerpania się jeśli nawet nie pewnego wzorca patriotyzmu, to na pewno służącego mu języka, w którym przywoływanie mazowieckiego krajobrazu pełniło przez długi czas tak doniosłą funkcję. I poczucia konieczności dokonania radykalnej rewizji, a raczej całkowitego odrzucenia tego sentymentalnego, jeszcze przecież XIX-wiecznego języka.

Wreszcie przyczyna ostatnia – i być może najważniejsza. Mazowsze stało się dla polskich pisarzy – myślę zwłaszcza o twórcach generacyjnie młodszych, o autorach pokolenia „bruLionu”, o debiutantach lat 90. – po prostu poznawczo nieciekawe. Właściwości tego regionu, które dla realizowania celów propagandowych czy kształtowania wzorca patriotyzmu były zaletą, zamieniły się we własne przeciwieństwo – okazały się jakąś zasadniczą skazą, jakimś głębokim brakiem. Chodzi oczywiście już nie o ukształtowanie geograficzne czy pejzaż przyrodniczy, lecz właściwości kulturowe. Literatura polska po roku 1989 w spektakularny sposób (i niejako zbiorowo) przemieściła się w regiony pograniczne i przez to wielokulturowe: do Gdańska (proza Pawła Huelle

czy Stefana Chwina), w Beskidy (proza Andrzeja Stasiuka), na Dolny i Górny Śląsk (proza Olgi Tokarczuk czy Wojciecha Kuczoka). Skomplikowana etnicznie przeszłość tych regionów okazała się żywym źródłem artystycznej inspiracji. W rezultacie wielokulturowość wygrała swoją atrakcyjnością z monokulturowością. Jednolite kulturowo Mazowsze przegrało (musiało przegrać) ze zróżnicowanymi pod tym względem regionami pogranicza, zwłaszcza pogranicza polsko-niemieckiego. W ruchu takiego przemieszczenia wyraziły się zatem ważne przemiany kultury polskiej przełomu XX i XXI wieku. Mazowsze stało się w tym kontekście najzwyczajniej nieciekawe: nazbyt przejrzyste, niczym nieniepokojące, po prostu – oczywiście z pewnego punktu widzenia – nużąco jałowe.

Puste miejsce pozostałe w literaturze polskiej ostatnich dwóch dekad po Mazowszu znaczy zatem niemało. Jego literacką nieobecność można tłumaczyć na różne sposoby, ale za każdym razem wskazane przyczyny odsyłają do głębszych zjawisk i ogólniejszych procesów w kulturze polskiej przełomu stuleci. Mit Mazowsza – ojczyzny patrona polskich poetów oraz pierwszego z polskich kompozytorów – znajduje się obecnie w stanie wyraźnego kryzysu. Zgasły lipy, zgasły wierzby. Jeśli jednak wierzyć tezie, że kryzys jest objawem twórczego niepokoju i istotnej przemiany, otwiera się być może przed Mazowszem – w literaturze, w kulturze – jakaś perspektywa. Może regres i rozpad zastąpi jakaś inna – nieznana jeszcze – forma jego przynajmniej na razie wyczerpanego mitu?

III. Rozmowy

(Nie)spełniony projekt. Paul Valéry i poeci polscy

1.

Najpierw konieczne przypomnienie najważniejszych faktów współtworzących polską recepcję twórczości Paula Valéry w dwudziestoleciu międzywojennym. Zakres tej recepcji wyznaczyły w istocie dokonania kilku poetów: Leopolda Staffa, Jarosława Iwaszkiewicza, Czesława Miłosza, Stefana Napierskiego, Romana Kołonieckiego – poetów sytuowanych zatem w obszarze szeroko rozumianego klasycyzmu. Jej pionierem jest Leopold Staff, który w antologii *Liryki francuscy* (wydanej w 1924 roku) zamieścił jeden wiersz francuskiego poety (*Narcyz mówi*)⁴⁷⁰. Zasadniczo jednak recepcja poezji Paula Valéry przypadła w Polsce na dekadę lat 30., co – jeśli pamiętać, że tomy tej poezji ukazały się we Francji pomiędzy rokiem 1917 (poemat *Młoda Parka*) i 1922 (zbiór *Gusła*) – oznacza odbiór tylko bardzo nieznacznie opóźniony w czasie. Sława i chwała Paula Valéry, który podczas swoich rozlicznych europejskich podróży nigdy nie odwiedził Polski, musiała więc dotrzeć dosyć szybko. Poznaniu jego liryki sprzyjały również pobyty wymienionych poetów w Paryżu.

Kolejnym momentem było zamieszczenie przez Stefana Napierskiego wiersza *Jutrzenka* w dwutomowej antologii *Liryki francuscy* (opublikowanej w latach 1936–1937)⁴⁷¹. W opatrzących antologię „Notach bibliograficznych” Napierski przedstawił sylwetkę francuskiego autora w dosyć dwuznaczny sposób: „Najgłośniejszy z współczesnych poetów francuskich (...) uchodzi zarazem za «najciemniejszego» z liryków”⁴⁷². Poświęcił mu również wiersz *Valéry na Renie* (z tomu *Poeta i świat*, 1932), w którym nazwał go „najczystszym poetą” i „ambasadorem ducha”⁴⁷³.

⁴⁷⁰ Por. *Liryki francuscy. Wybór poezyj od XII do XX wieku*, wydał i przypisami opatrzył Leopold Staff, Warszawa 1924.

⁴⁷¹ Por. Stefan Napierski, *Liryki francuscy*, t. II, Warszawa 1937.

⁴⁷² Tamże, s. 164-165.

⁴⁷³ Stefan Napierski, *Wiersze wybrane*, wybrał i oprac. Paweł Hertz, Warszawa 1983, s. 130.

Jednak szczególną rolę w przebiegu międzywojennej (i późniejszej) recepcji liryki Paula Valéry odegrali Jarosław Iwaszkiewicz, Czesław Miłosz i Roman Kołoniecki. Iwaszkiewicz w tomie *Powrót do Europy* (1931) zamieścił trzy wiersze opatrzone adnotacją „z Pawła Valéry”: *Wyspy* (jest to fragment XII poematu *Młoda Parka*) oraz dwa utwory pochodzące ze zbioru *Gusła* (*Poezja i Umarła, ale żywie*). Widniejąca pod nimi adnotacja powiadamia, że wiersze są formą pośrednią pomiędzy twórczością przekładową i oryginalną. W tomie *Powrót do Europy* znalazł się także wiersz-rozmowa *Do Pawła Valéry*.

Taką rozmowę podjął również w latach 30. Czesław Miłosz. Jego pobyt stypendialny w Paryżu w roku 1934–1935 stanowił w tej mierze zasadniczy impuls: pozwolił Miłoszowi poznać poezję francuskiego pisarza, a także uczestniczyć w jednym z jego wieczorów poetyckich. W tomie esejów *Świadectwo poezji* Miłosz – powracając do doświadczeń okresu paryskiego – nazywa siebie „czytelnikiem Pawła Valéry”⁴⁷⁴. Rozliczne ślady tego odkrycia i spotkania można odnaleźć zarówno w poezji (międzywojennej oraz późniejszej), jak i eseistyce Miłosza (w szkicach pisanych w latach 30. i powojennych książkach eseistycznych), a nawet w powieści *Zdobycie władzy*, której bohater, Piotr Kwinto, jest wielbicielem poezji francuskiego autora.

Wreszcie Roman Kołoniecki, którego dokonania i zasługi dla polskiej recepcji twórczości Paula Valéry trudno przecenić. W jednym z wywiadów (1936) Kołoniecki tak wyjaśniał swoją fascynację:

– Jest Pan w Polsce jedynym tłumaczem Pawła Valéry, mówią o Panu żartobliwie: „Ambasador ambasadora poezji”. – Zaczęło się to w Paryżu. (...) Już od czterech lat pracuję nad przekładami dzieł tego poety. Obecnie tłumaczę wielki poemat Valéry’ego pt. *Młoda Parka*. Uważam, że w poezji polskiej jest bardzo wiele irracjonalizmu. Nie ma właściwej metody duchowej. I właśnie u Valéry’ego imponuje mi jego niezwykła planowość pracy – poetycki racjonalizm, który jednak nie ma nic wspólnego z racjonalizmem naukowym. Polega on na tym, że swoje najosobistsze wzruszenie daje w formie obiektywnej wizji, jak gdyby oddzielone od własnej osoby. Jego wiersze, które są najbardziej osobiste, są jednak robione nieomal jak równania matematyczne.⁴⁷⁵

Rezultatem tej aktywności było pionierskie wydanie przez Kołonieckiego w roku 1936 *Utworów wybranych* Paula Valéry⁴⁷⁶. Ta pierwsza polska edycja jego poezji zawierała nie tylko wybór wierszy, ale również zestaw szkiców

⁴⁷⁴ Czesław Miłosz, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Warszawa 1987, s. 12.

⁴⁷⁵ Cyt. wg Roman Kołoniecki, *Wiersze wybrane*, wybór, wstęp i nota edytorska Tomasz Jodełka-Burzecki, Warszawa 1987, s. 12 (wstęp „Od «Kryształu młodości» do «Dna milczenia»”).

⁴⁷⁶ Por. Paul Valéry, *Utwory wybrane*, wstęp, wybór i przekład: Roman Kołoniecki, Warszawa 1936.

teoretycznych. Kołoniecki poprzedził ją wyjaśniającym wstępem i ozdobił wierszem *Oda na cześć Pawła Valéry*. W tym pochwalnym utworze znalazło się fundamentalne pytanie ontologiczne, które polski tłumacz i komentator wyczytał z dzieła francuskiego pisarza:

W niepokoju daremnym kogo się zapytasz,
Czy świat istnieje?⁴⁷⁷

Wierności Paulowi Valéry Kołoniecki dochował także po wojnie, dwukrotnie wydając w swoim opracowaniu zmodyfikowaną postać tomu z 1936 roku⁴⁷⁸. Oprócz swoich przekładów zamieścił również w tych edycjach tłumaczenia wierszy dokonane przez innych autorów (Jarosława Iwaszkiewicza, Juliana Rogozińskiego, Artura Sandauera). Także we własnej poezji Kołoniecki odwoływał się po wielu latach do liryki Paula Valéry, co ujawniają chociażby motta, które opatrują wiersze *Zarys poetyki* i *Pomieszanie zmysłów*, należące do późnego zbioru *Dno milczenia* (1962).

2.

Tyle może nieco nużących w nieuniknionej formie enumeracji, ale – jak zaznaczyłem – potrzebnych przypomnień. W tym miejscu mogę tylko dodać, że zagadnienie polskiej recepcji twórczości Paula Valéry wciąż czeka na swoją monografię, takiego choćby rodzaju, jakiego ostatnio doczekała się recepcja pisarstwa Rainera Marii Rilkego czy Thomasa S. Eliota. Dalsze rozważania mogą stanowić prolegomena do takiej monografii, prolegomena już mniej faktograficzne, a bardziej problemowe. Albowiem poezja (i w jakiś sposób również osoba) Paula Valéry była dla niektórych polskich poetów nurtującym i niepokojącym problemem. Chcę odczytać świadectwa tego niepokoju i zapisy tego problemu utrwalone w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza oraz Czesława Miłosza. Ich dialog z Paulem Valéry odsłania ważne pytania i zagadnienia XX-wiecznej poezji polskiej w ogólności, a nieraz nawet więcej – kultury polskiej oraz sztuki i filozofii w najszerszym rozumieniu.

Iwaszkiewicz i Miłosz spotykają się w latach 30. z projektem „poezji czystej”, który Valéry rozwijał w swoich szkicach teoretycznych i realizował w swojej praktyce poetyckiej. Nie był to oczywiście projekt zupełnie nowy i oryginalny. Jego geneza – mówiąc najkrócej – wiąże się z koncepcjami

⁴⁷⁷ Tamże, s. 39.

⁴⁷⁸ Por. Paul Valéry, *Poezje*, wybór oprac. i wstępem poprzedził Roman Kołoniecki, Warszawa 1975 (wydanie drugie – wydanie pierwsze ukazało się w 1959 roku).

Edgara Allana Poe i Charles'a Baudelaire'a. Jeszcze ważniejszy jest bezpośredni patronat przyjaciela i mistrza poety – Stefana Mallarmé. Valéry – by wyrazić się anegdotycznie – kształtował przecież ten projekt podczas wtorkowych spotkań w mieszkaniu Mallarmégo przy rue de Rome.

Moim zamiarem nie jest oczywiście szczegółowa rekonstrukcja założeń tego projektu, które Valéry formułuje w swoich szkicach estetycznych. I które doczekały się w Polsce komentarza takich znawców jego twórczości jak wspomniany już Roman Kołoniecki, Maciej Żurowski – autor „Wstępu” do tomu szkiców francuskiego pisarza *Estetyka słowa*⁴⁷⁹ czy wreszcie Ludmiła Morawska – autorka jedynej jak dotąd (i pochodzącej sprzed pół wieku) polskiej książki o jego poezji⁴⁸⁰. Interesuje mnie bowiem dialog poetów, którzy projekt Paula Valéry potraktowali w latach 30. (i późniejszych) z głęboką powagą – uznali ten projekt za wyzwanie prowokujące do namysłu nad poezją, literaturą, kulturą. Tak właśnie zareagowali wówczas na koncepcję „poezji czystej” Iwaszkiewicz i Miłosz. Było w tej reakcji poszukiwanie własnych dróg poetyckich (szczególnie w przypadku bardzo młodego Miłosza), a równocześnie ogólniejsze poszukiwanie drogi dla polskiej poezji. Było poważne rozważenie problemu niepodjętego wcześniej przez lirykę młodopolską, która nie zmierzyła się z ideami Stefana Mallarmé (mimo istnienia przykładów kilku jego wierszy pióra Antoniego Langego i Zenona Przesmyckiego, naznaczonych zresztą młodopolską manierą stylistyczną). Rozmowę z Paulem Valéry, którą rozpoczęli w latach 30. (i kontynuowali później) Iwaszkiewicz i Miłosz, można zinterpretować jako wyraz poczucia niewystarczalności istniejących wówczas modeli liryki, jako próbę namysłu nad możliwością wzbogacenia tych modeli i poszerzenia horyzontu ówczesnej poezji. Jak jednak przebiegała ta rozmowa poetów? Wokół jakich problemów szczegółowych koncentrował się jej tok? Jak się wydaje, możliwe jest wyróżnienie trzech zasadniczych planów dialogu polskich pisarzy z Paulem Valéry: planu historiozoficznego, estetycznego i ontologicznego.

3.

W planie historiozoficznym Iwaszkiewicz i Miłosz dokonują nie tyle konfrontacji polskiej poezji z ideą „poezji czystej”, ile porównania dwóch typów tradycji historycznej i ukształtowanych przez nią dwóch wzorców kultury. W wierszu Iwaszkiewicza *Do Pawła Valéry* francuski poeta – „boski

⁴⁷⁹ Paul Valéry, *Estetyka słowa. Szkice*, wybór Aleksandry Frybesowej, wstęp Macieja Żurowskiego, przeł. Donata Eska, Aleksandra Frybesowa, Warszawa 1971.

⁴⁸⁰ Ludmiła Morawska, *Studium o języku poezji Pawła Valéry*, Lublin 1955.

Paweł” – zostaje potraktowany jako esencjonalne uosobienie całej kulturowej tradycji Francji i najgłębszych właściwości jej kultury:

Płynie poezja Francji w muzycznym graniu,
 Wonna, dojrzała, senna, niczym nie zmacona,
 Wielka. A twoje słowa – ta ucieleśniona
 Piana fal – dążą po niej kształtem pełnym piaseczot,
 W którym się jak w odlewie rade myśli mieszczą,
 I cicha ich muzyka, słów muzyka twoich,
 Jak opar, wonność, mgiełka nad tą rzeką stoi.
 Więc rola cała twoja: słuchać, mówić, ginąć
 I jak kwiat najdojrzały pełną rzeką płynąć.
 Łatwo ci jest – zmęczonym wybac ostre słowo –
 Aureolę mądrości dźwigać ponad głowę
 I wiedzieć, i rozumieć tam, gdzie wszystkie czucia
 Z dawna ujęto w ryzy.⁴⁸¹

Tak rozumianej kulturze francuskiej, która w XX wieku swoje najwyższe spełnienie znajduje w twórczości (i osobie) Paula Valéry, Iwaszkiewicz przeciwstawia polską tradycję historyczną i kulturową, określoną przede wszystkim przez zniewalający paradygmat romantyczny:

Naszego zatrucia,
 Naszych splątanych śladów na historii kartach
 Nie pojmie myśl przejrzysta ni wola uparta.
 (...)
 Na polskim niebie stoi ogromna jak góra
 I ciśnie nas związanych romantyczna chmura.
 Fioletowa jak wieszczów nieśmiertelne płaszcze,
 Tragicznymi pioruny w horyzonty klaszcze
 I zamiast myśli zimnej jak lód krystaliczny
 Zsyła na nas słów deszcze i gest patetyczny,
 Strzaskanym już kolumnom przydaje wawrzynu,
 Zamiast do słów szukania, wzywa nas do czynu,
 Gdy wzorem naszych ojców, polityki wiosła
 Bierzemy, miast swojego pilnować rzemiosła.⁴⁸²

W finale wiersza Iwaszkiewicz jeszcze raz zestawia dwie odmienne tradycje, porównuje dwa różne wzorce historii i kultury, ujawniając ich całkowitą i nieprzewidywalną inność. Dlatego konkluzja zamykająca utwór, którą

⁴⁸¹ Jarosław Iwaszkiewicz, *Wiersze*, t. I, Warszawa 1977, s. 283.

⁴⁸² Tamże, s. 283-284.

należy odczytać równocześnie dosłownie i metaforycznie, brzmi tak jednoznacznie i kategorycznie:

W twoją stronę, o Pawle, podnosimy oczy
 Z pytaniem i zazdrością, tam gdzie wieczne toczy
 Nurty swoje Sekwana. (...)
 (...)
 Wiecznie wieszczym krzyżeniem związane języki
 Chcą wrzeszczeć poetyckiej niepomne muzyki,
 I w wir wplątani woli, w różę namiętności,
 Wierzmy w prawdę SŁOWA, nie w prawdę piękności.
 Nie patrz na nas z litością i nie patrz z pogardą.
 My słuchamy, jak pieśnią grzmi żalną i twardą
 Najwyższy ton rozkazu: kara posłannictwa,
 Królów naszych i wieszczów szalone dziedzictwo.
 Ono nas niepokoi, ono nas przeżarło.
 Ono nam śpiew niechlujny w postne wstawia gardło,
 (...)
 Nie wejdziem do królestwa, gdzie poezja czysta.
 Niech cię tylko ta trwoga poruszy wieczysta.⁴⁸³

W odczytaniu dosłownym ta – sformułowana w retoryce wzniosłości – puenta oznacza, że ideał „poezji czystej” nie może się urzeczywistnić na gruncie kultury polskiej, w odczytaniu metaforycznym – że pewien typ kultury jest dla Polaków obcy i niedostępny.

Diagnoza polskiej poezji, literatury, kultury, którą formułuje Iwaszkiewicz na przełomie lat 20. i 30., jest tyle osadzona w realiach czasu powstania wiersza, czasu narastającej grozy historii, ile zupełnie uniwersalna. Estetyzm i intelektualizm projektu Paula Valéry okazuje się w tej diagnozie całkowicie nieprzydatny dla literatury nieodmiennie (i często niefortunnie) uwikłanej w historię oraz etykę. Taką diagnozę – rzecz znamienne – prawie dosłownie powtórzy po kilku dekadach Czesław Miłosz, notując w *Roku myśliwego*:

Kraj, Ojczyzna, naród: *les choses vagues*, rzeczy mgliste, jak je nazywał Paul Valéry, to znaczy wymykające się definicjom, zbyt naładowane uczuciowymi znaczeniami. Lepiej więc w tej dziedzinie niczego nie dociskać. Tyle że nie bardzo dobrze, kiedy przynależność do danego narodu określa człowieka jako jego główna dominująca cecha. Valéry nie musiał zajmować się Francją ani nawet zastanawiać się, co to znaczy być Francuzem, francuskość była powietrzem, którym oddychał. Ale Polak jest przede wszystkim Polakiem, Litwin Litwinem, Ukrainiec Ukraińcem. I ciekawe, że kiedy chce

⁴⁸³ Tamże, s. 285.

służyć narodowi swoim umysłem, swoim piórem, swoją sztuką, to, co robi, jest dotknięte skazą proporcjonalnie do jego narodowej gorliwości.⁴⁸⁴

I rzeczywistość – zdeterminowana przez tradycję historyczną i kulturową – poezja polska lat 30. zatrzymała się niejako na wyznaczonej przez Paula Valéry granicy, za którą roztaczała się kraina „poezji czystej”. Na granicy – co znaczy, że czasem nieśmiało próbowała ją przekraczać. Myślę w tym miejscu chociażby o programie poetyckim kształtowanym wówczas przez Stefana Napierskiego.

Zarysowaną przez Iwaszkiewicza i Miłosza antynomię można najogólniej nazwać opozycją estetyki i etyki. Po wielu latach Miłosz powróci w podobnym kontekście do rozważań nad tą antynomią. Powróci w wierszu *Odczyt* (z tomu *Na brzegu rzeki*, 1994), który stanowi zapis wspomnienia paryskiego spotkania z Paulem Valéry. Bezpośrednią relację z tego spotkania zatytułowaną *Valéry i miłośnicy* Miłosz zamieścił w formie „Listu z Paryża” w „Kurierze Wileńskim” (1935)⁴⁸⁵, nadając jej w wielu fragmentach kształt ironiczny:

Pierwszy wieczór wypełniło przemówienie Pawła Valéry, „poezja, muzyka i taniec” (cytuję według tekstu zaproszeń). Valéry – jest geniusz, jedyny poeta Francji dla jednych, omalże nie hochsztapler literacki dla innych – w każdym razie nazwisko znane na paru kontynentach, wymawiane ze słodyczą i porozumiewawczym obniżeniem głosu nawet przez tych, którzy nie zdobędą się nigdy na heroizm przeczytania *Młodej Parki* czy *Cmentarza morskiego*. (...) Oto i sam wielki akademik: mały, żywy, z gładko zaczesanymi siwymi włosami, mówi o sobie *votre serviteur* i poprawiając szkła nerwową rączką, odczytuje swoje *propos sur la poésie*. Sądząc z jego pracy, powinien być mglisty i pełen magicznych aforyzmów. Sądząc z ataków pism, powinien być patetyczny i niezrozumiały. Nic z tego. Valéry mówi jasno, ściśle, bez bawienia się podejrzanym pięknem zdań, zachowując matematyczny rygor.⁴⁸⁶

Zbliżony ton ironii pozostaje po pół wieku obecny w – relacjonującym wieczór zorganizowany przez Société de Poésie – wspomnieniowym wierszu *Odczyt*. Jego konkluzja okazuje się jednak znacznie bardziej subtelna i skomplikowana. Wprawdzie powraca w nim konfrontacja doświadczenia wschodniego Europejczyka, nieustannie zanurzonego w grozę historii, z francuską (czy szerzej: zachodnioeuropejską) tradycją kulturową, uosobioną ponownie przez Paula Valéry, ale wynik tej konfrontacji jest dosyć paradoksalny i niespodziewany. O swoim udziale w paryskim wieczorze Miłosz opowiada

⁴⁸⁴ Czesław Miłosz, *Rok myśliwego*, Kraków 1991, s. 164-165.

⁴⁸⁵ Por. Czesław Miłosz, *Przygody młodego umysłu. Publicystyka i proza 1931-1939*, zebrała i oprac. Agnieszka Stawiarska, Kraków 2003.

⁴⁸⁶ Tamże, s. 94-95.

w trzeciej osobie, co pozwala na bardziej zobiektywizowane rozwiązanie antynomii etyki i estetyki. Do pewnego momentu dominuje ton ironiczny:

Student pewien w mieście Paryżu,
 Rodem z krain nazwanych Nigdzie,
 Dostał raz bilet na odczyt sławnego
 Poety, de l'Académie Française.

(...)

Wyglądał Paul Valéry
 Tak jak na swoich portretach:
 Wąs krótko podstrzyżony,
 Jasnooki, uważny
 Chłopiec, który posiwał,
 Choć jest jak dawniej prędko.

Układał na stole kartki,
 Miał precyzyjne ręce,
 Czytał logiczne ciągi
 Zdań głównych i pobocznych,
 Traktując o stałych rysach
 Doznania estetycznego,
 Z których wynikać musi
 Odwieczny powab sztuki.⁴⁸⁷

Następnie zostaje zarysowany stan duchowy uczestnika „odczytu”, który jest naznaczony dojmującym poczuciem kulturowej obcości, poczuciem wynikającym z zupełnie odmiennych doświadczeń historycznych:

Jego słuchacz, ten student,
 Przebywał wtedy gdzie indziej:
 Włos mu się jeżył ze strachu,
 Łowił uchem wrzaski oblawy,
 Uciekał zamarzłym polem
 Gdzie w szronach kolczastych drutów
 Zostaną nieszczęsne dusze
 Przyjaciół jego i wrogów.

(...)

Bo mówca tylko udawał,
 Że jest pośród nich, z nimi.
 Naprawdę w swojej samotni
 Siedział i liczył sylaby.

⁴⁸⁷ Czesław Miłosz, *Na brzegu rzeki*, Kraków 1994, s. 8-9.

Sługa architektury,
 Hodowca odmian kryształu,
 Stronił od nierozumnej
 Sprawy śmiertelnych.⁴⁸⁸

I dopiero konkluzja ujawnia zaskakujący w kontekście wcześniejszych fragmentów wiersza triumf literatury nad historią, estetyki nad etyką. Poniekąd zaskakujący, dziwny i niepojęty dla samego autora wiersza:

I niestety, niestety minęło
 Weselenie się i płkanie,
 Wierzenie i rozpaczanie,
 Upodlenie i groza.
 Wiatr znaki śniegiem zasypał,
 Ziemia krzyki zabrała,
 Nikt już dziś nie pamięta,
 Jak i kiedy to było.

I tylko złocisty, lśniący
 wiersz dekasylabiczny
 Trwa i trwać będzie własną
 Harmonijną przyczyną.
 A ja, późno, powracam
 Z odrobiną goryczy
 Na jego cmentarz morski
 W co dzień zaczęte południe.⁴⁸⁹

Niezależnie od różnych rozwiązań to właśnie rozmowa z Paulem Valéry postawiła w latach 30. przed Iwaszkiewiczem i Miłoszem – postawiła z całą dramatyczną jaskrawością i wieloznacznością – problem literatury i historii, estetyki i etyki. A także kazała im jeszcze raz poszukiwać tożsamości polskiej tradycji i kultury w konfrontacji z – symbolicznie reprezentowaną przez francuskiego pisarza – tradycją i kulturą Europy.

4.

Jak dowodzą przypominane wiersze – *Do Pawła Valéry* oraz *Odczyt* – zarówno Iwaszkiewicz, jak i Miłosz podzielali świadomość, że dla poety wschodnioeuropejskiego – obciążonego mrocznymi doświadczeniami historii i ukształtowanego w aurze moralnych powinności – dostęp do „poezji czystej”

⁴⁸⁸ Tamże, s. 9.

⁴⁸⁹ Tamże, s. 9-10.

jest poważnie utrudniony, a może nawet całkowicie zamknięty. Jej niedostępność – jak zaznaczyłem – należy oczywiście rozumieć także w sposób metaforyczny: jako niedostępność pewnego sposobu myślenia, pewnego systemu wartości, pewnego typu kultury. Obaj poeci potwierdzili jednak swoimi wierszami, że dostęp ten bywa możliwy. Wierszami, których estetyka odwołuje się do liryki Paula Valéry. Niejednokrotnie można sytuować te próby w obszarze poezji – by tak rzec – prawie „czystej”. W przypadku Iwaszkiewicza trzeba wskazać wiersze zamieszczone w tomie *Powrót do Europy*. Wymienione już utwory: *Wyspy*, *Poezja*, *Umarła, ale żywie* są z jednej strony przekładami odpowiednich wierszy Paula Valéry (i jako takie funkcjonują w powojennych edycjach jego liryki), z drugiej natomiast – są próbami twórczości oryginalnej. Są w istocie utworami „czystymi” czy raczej prawie „czystymi”, tak jak *Wyspy* – wiersz, który ma jednak swój rozpoznawalny temat, a jest nim skrótowy zarys metafizycznej przygody naszego gatunku:

Witajcie, ubóstwione przez róże i słońce,
 Wyspy!... Ale niebawem, gdy w swej pierwotności
 Światło tryśnie na skały, o wyspy wieszczono,
 I zmieni was w olbrzymie raje i czerwone
 Szczyty, nie zawstydzone ognia zapłodnieniem,
 Lasy brzęczące zwierzem i pełne myśleniem,
 Hymnów ludzkich i darów eteru, wy łoża,
 Wyspy!... Gwarem omyte i odzieniem morza,
 (...)
 Nic wam nierówne w wietrze, jesteście ogrodem;
 Lecz w głębi wasze stopy jakimż skute chłodem!⁴⁹⁰

Na uwagę zasługuje również należący do tomu *Inne życie* (1938) wiersz *Nekrofilia*, po latach przedrukowany przez poetę (pod zmienionym tytułem *Oda żalobna*) w ostatnim zbiorze *Muzyka wieczorem* (1980). Wnikliwa analiza porównawcza tego wiersza, która przekracza możliwości szkicu, odsłoniłaby z pewnością obecne w nim inspiracje płynące z poematu Paula Valéry *Cmentarz morski*. Fragmenty obu utworów, które zdają się urzeczywistniać ideę „poezji czystej”, niepokoją swoim uchwytnym podobieństwem brzmieniowym i obrazowym. Należy do nich chociażby taki fragment *Cmentarza morskiego*:

Ten gładki dach, gołębi rój w swej ciszy
 Goszcząc, wśród sosen i wśród grobów dyszy;

⁴⁹⁰ Jarosław Iwaszkiewicz, dz. cyt., s. 256.

Moment południa barwami pożogi
Szkli morze, wciąż je w inne morze zmienia!⁴⁹¹

I odpowiedni niejako fragment *Nekrofilii (Ody żałobnej)*:

Nad głębią gołębiową błędnych oceanów
Widziałem krzyż żelazny i kamienną płytę,
Jak gdyby zawieszono nad gorącą pianą,
Wichrem omyte,
Niezmienną pieśnią fali trumny kołysane,
Żyjące jakby nowym i odmiennym bytem,
W burzliwą noc lecące z falami w odmęty,
Obląkaniem znaczące umarłe okręty.⁴⁹²

Przypadek Miłosza jest w tej mierze – bezpośrednich inspiracji poetyckich – znacznie bardziej skomplikowany. Tak jak w ogóle bardziej złożony i niejednoznaczny jest jego stosunek do Paula Valéry. W przypisach opatrujących tom międzywojennej publicystyki pisarza *Przygody młodego umysłu* pojawia się uwaga: „Miłosz wysoko cenił twórczość Valéry’ego (...)”⁴⁹³. Zapewne tak, ale postawa Miłosza wobec francuskiego poety i jego koncepcji „poezji czystej” nie jest jednoznaczna. W tomie rozmów *Podróżny świata* pisarz wielokrotnie wymienia Paula Valéry, szczególnie w tych fragmentach, w których powraca pamięcią do stypendialnego pobytu we Francji:

Z jego twórczością zapoznał się pan podczas pobytu w Paryżu? (...) Tak, moje lektury Valéry’ego przypadają na lata paryskie. Weźmy pod uwagę, że nikt dokładnie nie wie, co znaczy *Le Cimetière marin*. Do interpretacji Valéry jest bardzo trudny. Niektórzy posuwają się tak daleko, jak Adam Ważyk, i mówią, że Valéry doprowadził do doskonałości retorykę frazy, która z pozoru coś znaczy, ale w istocie nie znaczy nic poza niesłychanie pięknym połączeniem słów. Taka fraza może znaczyć emocjonalnie bardzo dużo, ale przetłumaczyć jej na dyskurs nie można.⁴⁹⁴

Właściwie wszystkie wypowiedzi Miłosza na temat twórczości Paula Valéry są pełne wątpliwości, wahań i sprzeczności, co dowodzi, że jego projekt estetyczny był dla młodego poety istotnym problemem, inspirującym i niepokojącym wyzwaniem:

⁴⁹¹ Paul Valéry, *Poezje*, s. 125 (przekład Romana Kołonieckiego).

⁴⁹² Jarosław Iwaszkiewicz, dz. cyt., s. 378.

⁴⁹³ Czesław Miłosz, *Przygody młodego umysłu*, s. 418.

⁴⁹⁴ Renata Gorczyńska (Ewa Czarnecka), *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, Kraków 1992, s. 22.

Nie myślę jednak, aby wpływ Pawła Valéry był na mnie głęboki lub trwały.⁴⁹⁵

(...) wtedy [w latach 30.] to był może wpływ Pawła Valéry, to znaczy neoklasycyzm francuski połączony z dziwną surrealistyczną obrazowością.⁴⁹⁶

Podobne wahania poeta wypowiada w książkach eseistycznych: „Niesłusznie może wspominałem kiedyś o mojej wrażliwości na Pawła Valéry (...)”⁴⁹⁷. Naznaczone wątpliwościami i sprzecznościami są także jego komentarze własnych wierszy. W tomie *Podróżny świata* Miłosz autointerpretuje swoje wczesne (i późniejsze) utwory, wskazując w pełen niepewności sposób na ich zależność wobec odpowiednich tekstów Paula Valéry. Takim wierszem są chociażby *Ptaki* (z tomu *Trzy zimy*, 1936): „«Rok odnowień» może pochodzi z Pawła Valéry: „*Le vent se lève...*” początek *Le Cimetière marin*”⁴⁹⁸ czy *Kresy* (ze zbioru *Król Popiel i inne wiersze*, 1962):

Ktoś by mógł interpretować, że to jak u Valéry’ego „*Ce toit tranquille ou marchent les colombes*” – gołębice, białe grzywacze na morzu. Ale nie jestem pewien, czy to będzie poprawna interpretacja.⁴⁹⁹

Przy tych wszystkich wahaniami nie ulega wątpliwości, że spotkanie z projektem Paula Valéry pomogło Miłoszowi w latach 30. kształtować – choćby przez negację – własną koncepcję literatury, własne rozumienie poezji. Rozumienie opozycyjne wobec projektu „poezji czystej” stworzonego najpierw przez Stefana Mallarmé (którego pisarz w rozmowach z Renatą Górczyńską przywołuje równie wielokrotnie jak Paula Valéry). Kilka wypowiedzi rzuca istotne światło na ówczesne kształtowanie przez Miłosza własnej idei poezji (literatury):

Pewnie byłoby bardzo ładnie rozpatrywać wiersz bez daty i okoliczności powstania, ale nie można tego zrobić. A poza tym czego chcieć – marmurów, niewzruszonych kano-nów, piękna? O tym dużo pisałem, te sprawy mnie interesowały, ale pisałem o nich raczej w sposób negatywny. Ja nie Mallarmé. Daty są ważne.⁵⁰⁰

Ale chyba jednak już wtedy czułem cały problem: podrzędność ciągle nas ściga w tym sensie, że trzeba robić ustępstwa. Mallarmé powiedział wprawdzie: „Żadnych ustępstw”, i odwrócił się tyłem do publiczności. Absolutnie żadnej koncesji! Przecież jego poezja była pisana dla niesłuchanie małego grona przyjaciół-entuzjastów. To był rzeczywiście

⁴⁹⁵ Tamże, s. 22.

⁴⁹⁶ Tamże, s. 84.

⁴⁹⁷ Czesław Miłosz, *Rok myśliwego*, s. 130.

⁴⁹⁸ Renata Górczyńska (Ewa Czarnecka), dz. cyt., s. 22.

⁴⁹⁹ Tamże, s. 135-136.

⁵⁰⁰ Tamże, s. 63.

niesłuchanie heroiczny program. Nie mówię przez to, że lubię Mallarmégo, ponieważ jestem bardzo antyestetyczny. Ale sam problem – jakie robić ustępstwa – istnieje.⁵⁰¹ (...) tu jest właśnie ta chęć wyjścia poza piękno, poza wartości estetyczne – do rzeczywistości. (...) Ja naprawdę jestem z przekonania realista. To znaczy prowadzę walkę o uchwycenie jakiegoś fragmentu rzeczywistości. (...) Poezja Mallarmégo, dajmy na to, opiera się na zestawieniach słów. Słowa, nieskazitelna linia wiersza są ważne. Jeden wers, który jest tak zwarty, że zostaje jako specyficzna tkanina. Mallarmé mówił: „*Purifier les mots de la tribu*” – „oczyścić słowa plemienia”. Ale w takiej poezji uchwycenie jakiegoś konkretnego, utrwalenie chwili schodzi właściwie na dalsze miejsce.⁵⁰² Stefan Mallarmé nie jest moim wielkim mistrzem. Mam przeciwko temu estetyzmowi francuskiemu XIX wieku dużo obiekcji, ale Mallarmé marzył przecież o tym, żeby zamienić świat w książkę. Zamiana świata w książkę jest ostatecznym celem człowieka.⁵⁰³

Echo tej polemicznej rozmowy z Paulem Valéry (i Stefanem Mallarmé) podjętej przez Miłosza w latach 30. – rozmowy o zupełnie fundamentalnym problemie relacji pomiędzy literaturą (sztuką) i tak zwaną rzeczywistością – powraca po kilku dekadach w formie poetyckiej. Powraca w części 5. wiersza *Gucio zaczarowany* (z tomu *Gucio zaczarowany*, 1965), której bohaterem jest Pieter Bruegel młodszy i która polemicznie przywołuje jedną z najgłośniejszych formuł autora *Cmentarza morskiego*:

Lubiłem go, bo nie szukał idealnego przedmiotu.
Kiedy słyszał jak mówią: „Tylko przedmiot którego nie ma
Jest doskonały i czysty”, rumienił się i odwracał głowę.
(...)
Ale przenośnia wydawała mu się czymś nieskromnym.

Symbol zostawiał dumnym, zajęтым własną sprawą.
Z patrzenia chciał wyprowadzić nazwę samej rzeczy.⁵⁰⁴

Tak Miłosz komentuje sens tego fragmentu:

Więc to jest może polemika z teorią abstrakcyjną w sztuce. Przeciwstawiam ją sztuce realistycznej, istniejących rzeczy, które chce jakoś nazwać, namalować, narysować.⁵⁰⁵

Przypomniane wypowiedzi Miłosza – chociaż traktują o literaturze – zdają się wykraczać poza estetyczną problematykę poezji (czy szerzej: sztuki) i wkraczać na teren ontologii istnienia.

⁵⁰¹ Tamże, s. 107.

⁵⁰² Tamże, s. 129-130.

⁵⁰³ Tamże, s. 180.

⁵⁰⁴ Czesław Miłosz, *Poezje*, Warszawa 1988, s. 293.

⁵⁰⁵ Renata Gorczyńska (Ewa Czarnecka), dz. cyt., s. 139.

5.

Rozpoznana w latach 30. przez polskich poetów, takich jak Iwaszkiewicz czy Miłosz, poezja Paula Valéry była nie tylko inspirującym impulsem do historiozoficznego namysłu nad kulturą polską czy refleksji estetycznej nad istotą sztuki. Impuls okazał się jeszcze inny. Projekt Paula Valéry – tak jak wcześniej jego patrona Stefana Mallarmé – był przecież projektem poezji najgłębiej metafizycznej. Paralela, którą w tej mierze przeprowadziła Maria Delaperrière pomiędzy liryką Stefana Mallarmé i Bolesława Leśmiana⁵⁰⁶, mogłaby z pewnością zostać uzupełniona porównaniem twórczości Bolesława Leśmiana i Paula Valéry. I Mallarmé, i Valéry próbowali we własnej praktyce twórczej urzeczywistnić ideę metafizycznie ukierunkowanej „poezji czystej”, czyli poezji, która opowiada o sobie samej. Tak uważał Valéry, który w roku 1926 wypowiedział do Frédéric’a Lefèvre’a następujące zdanie: „Istotą poezji jest samo poszukiwanie poezji”⁵⁰⁷.

Ale przecież ta poezja opowiadała i opowiada jeszcze o czymś innym. Jej powołanie określił obrazowo Mallarmé w tekście *Kryzys wiersza*:

Mówię: kwiat! i ponad niepamięcią, której głos mój nie nadaje żadnego konturu, wznosi się muzycznie coś innego niż znany kielich, sama soczysta idea: kwiat nieobecny w bukiecie.⁵⁰⁸

Jest to zatem poezja, która – opowiadając o sobie samej – opowiada równocześnie o tym, czego nie ma. I nie chodzi o nadużyta i zbanalizowaną wielokrotnym przywoływaniem formułę Paula Valéry ze szkicu *W sprawie „Adonisa”* – formułę głoszącą, że „Nic nie jest tak piękne, jak to, co nie istnieje”⁵⁰⁹. I Mallarmé, i Valéry za właściwy przedmiot swojej poezji uważali bowiem nieistnienie. W szkicu *Poezja i myśl abstrakcyjna* Valéry konstatuje jednoznacznie i kategorycznie, że wiersze „mówią wyłącznie o rzeczach, których nie ma”⁵¹⁰. Te „rzeczy” nazwał w jednym z listów Mallarmé, twierdząc, że „jesteśmy tylko pustymi formami materii” (list z 1866 roku)⁵¹¹. A komentator twórczości francuskiego poety dodawał:

⁵⁰⁶ Por. Maria Delaperrière, *Pod znakiem antynomii. Studia i szkice o polskiej literaturze XX wieku*, Kraków 2006 (rozdz. „Czy istnieje poezja impresjonistyczna? Od Mallarmégo do... Leśmiana”).

⁵⁰⁷ Cyt. wg Henri Peyre, *Co to jest symbolizm?*, przeł. i posłowiem opatrzył Maciej Żurowski, Warszawa 1990, s. 165.

⁵⁰⁸ Cyt. wg Maria Delaperrière, *Pod znakiem antynomii*, s. 29.

⁵⁰⁹ Paul Valéry, *Estetyka słowa*, s. 115.

⁵¹⁰ Tamże, s. 105.

⁵¹¹ Cyt. wg Stéphane Mallarmé, *Wybór poezji*, red. Adam Ważyk, Warszawa 1980, s. 10 (przedmowa).

Jego [Mallarmégo] obsesja nicości (...) ma charakter ontologiczny, obejmuje nie tylko człowieka. Przedmioty, z którymi człowiek się styka, są obrzeżone pustką.⁵¹²

Przedmioty bowiem „maskują próżnię (...) istnieją nie wiadomo z czyjej łaski jako wysepki materii wymodulowanej przez człowieka w pustej przestrzeni”⁵¹³. Podobnie odczytywał poezję Paula Valéry Roman Kołoniecki:

Ulubione, wciąż powracające w jego wierszach motywy pewnych pejzaży i nastrojów: balladowość księżycowej nocy, kryształowa rzeźwość wczesnego ranka, półsennie chwile kąpieli w morzu, zasnute marzeniami o aniołach i algach – ukazują świat jak gdyby obnażony z materii, cudem na chwilę odcieleśniony, prawie wcale niepodobny do tego wszystkiego, co się widzi zazwyczaj w pełnym świetle dnia. Ów świat to jakby miganie, trzepotanie, przepływanie cieni (...).⁵¹⁴

Takie ukierunkowanie „poezji czystej” przenikliwie rozpoznał młody Miłosz w szkicu *Pieć owadów* (1939):

Zarówno Proust i Valéry (...) są nawiedzeni żądzą poznania najcenniejszych, trwałych pierwiastków. Świat ludzki jest dla nich światem omamień i złudzeń, ale złudzenia te przesłaniają sobą jakąś bramę, ku której z wielkim wysiłkiem można dotrzeć.⁵¹⁵

Tak rozumiany projekt Paula Valéry oznaczał dla polskich poetów najwyższe wyzwanie: opowiedzieć samą formą poetycką – chciałoby się za Witkacym powiedzieć: „czystą formą” – to, co nie istnieje, to, czego nie ma. W latach 30. to wyzwanie podjęli w jakiś sposób najwybitniejsi poeci dekady: w szczególności Iwaszkiewicz i Miłosz. Dramatycznie zanurzeni w historię, głęboko zdeterminowani przez uwarunkowania kulturowe i nieodwołalnie uwikłani we własne biografie, starali się jednak przemyśleć projekt opowiadającej nieistnienie „poezji czystej”. A także próbowali go czasem urzeczywistnić, tak jak Iwaszkiewicz w *Nekrofilii (Odzie żałobnej)* czy Miłosz w fragmentach niektórych wierszy z tomu *Trzy zimy* (choćby w otwierających go *Ptakach*). I jeśli z różnych powodów nie spełnili tego projektu na skalę twórczości Stefana Mallarmé czy Paula Valéry, dzięki spotkaniu z ideą „poezji czystej” oraz rozmowie na jej temat z francuskimi poetami kształtowali własne rozumienie formy i powołania literatury. Kształtowali niejednokrotnie – w szczególności Miłosz – poprzez polemiczny opór. Nieraz jednak pisali razem:

⁵¹² Tamże, s. 6.

⁵¹³ Tamże, s. 13.

⁵¹⁴ Paul Valéry, *Poezje*, s. 20 („Wstęp”).

⁵¹⁵ Czesław Miłosz, *Przygody młodego umysłu*, s. 273.

Lecz zaledwie się dotknę padolnej mogiły,
Gdzie popiół woła na mnie z ziemnego powicia,
Ta, która pono była martwa, powraca do życia.
Drży, kąsa mnie i z blaskiem źrenice otwiera,
I zawsze śmierć mi jakąś wciąż inna wydziera
Droższą od życia.⁵¹⁶

Ten utwór zatytułowany *La Fausse Morte / Umarła, ale żywie* – należący niewątpliwie do „poezji czystej” – jest wspólnym (u)tworem Paula Valéry i Jarosława Iwaszkiewicza. Wierszem opowiadającym to, czego nie ma. Ale przecież – wiemy dobrze – to, czego nie ma, może najbardziej być.

⁵¹⁶ Jarosław Iwaszkiewicz, dz. cyt., s. 305.

Czysta myśl, nieczyste słowo. Jarosław Iwaszkiewicz – Paul Valéry

Bliska lektura wiersza Jarosława Iwaszkiewicza *Do Pawła Valéry* (zamieszczonego w tomie *Powrót do Europy*) skłania do przywołania różnego rodzaju kontekstów. Należy do nich zagadnienie polskiej – całościowo rozumianej – recepcji twórczości francuskiego poety w okresie dwudziestolecia międzywojennego⁵¹⁷. Świadomie rezygnuję jednak z jej rekonstruowania, ponieważ nazbyt oddaliłoby od analitycznego czytania wiersza. Zarysowując jego tło, ograniczę się do przypomnienia kilku prostych faktów z biografii i poezji Iwaszkiewicza.

Fakty biograficzne to przede wszystkim dwukrotne spotkanie z Pauliem Valéry: podczas kongresu Pen Clubów w Paryżu (rok 1925) oraz na kongresie Unii Intelktualnej w Wiedniu (rok 1926). Istnieją zapisane świadectwa obu tych spotkań, które rzucają istotne światło na ówczesne – dość zresztą ambiwalentne i niejednoznaczne – postrzeganie przez Iwaszkiewicza francuskiego pisarza. Wrażenia pierwszego – paryskiego – spotkania były naznaczone wstrzeźliwością i sceptycyzmem. W liście z Paryża Paul Valéry pojawia się przy okazji takiej uwagi: „Nie masz pojęcia o naiwności tych ludzi co do naszych spraw i co do spraw innych literatur – szalenie są zasklepieni w sobie i tylko w sobie!”⁵¹⁸. Z kolei dwie dekady później Iwaszkiewicz zapisze w *Książce moich wspomnień* takie wrażenie z paryskiego kongresu: „Autorytetem (...) nie był (...) Valéry, zamknięty dość hermetycznie w swojej filozoficznej poezji (były to zresztą dopiero początki jego spóźnionej kariery) (...)”⁵¹⁹.

Inne wspomnienia pozostawiło spotkanie francuskiego poety na kongresie w Wiedniu. W jednym z listów Iwaszkiewicz zapowiada, że „Z gości ciekawych będzie (...) Valéry”⁵²⁰. Temu spotkaniu poświęci dłuższy fragment *Książki moich wspomnień*, który – ze względu na jego znaczenie dla lektury rozważanego wiersza – przytaczam prawie w całości:

(...) każdy z obecnych (...) z uczuciem miłości i szacunku spoglądał na rasowego jej reprezentanta. Jej – to znaczy i Francji, i Europy. Temu pobytowi w Wiedniu zawdzięczam

⁵¹⁷ Recepcję tę omawiam w szkicu *(Nie)spełniony projekt. Paul Valéry i poeci polscy* (zamieszczonym w niniejszej książce).

⁵¹⁸ Anna i Jarosław Iwaszkiewiczowie, *Listy 1922–1926*, oprac. Małgorzata Bojanowska, Ewa Cieślak, wstępem poprzedził Tomasz Burek, Warszawa 1998, s. 287–288 (list z 20 lutego 1925 roku).

⁵¹⁹ Jarosław Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, Kraków 1957, s. 288.

⁵²⁰ Anna i Jarosław Iwaszkiewiczowie, dz. cyt., s. 623 (list z 16 października 1926 roku).

także niezapomniane popołudnie, spędzone w jednej z kawiarni gdzieś na Grabeniu, gdzie przesiadziałem ze trzy godziny w towarzystwie Pawła Valéry (...) pozostał mi po niej [tej rozmowie] jak gdyby smak czegoś wysoce artystycznego, co więcej – czegoś bardzo ważnego. Może nie to, co Valéry mówił, ale sposób, w jaki mówił, było ważne. Jednocześnie zauważyłem, iż człowiek ten żyje w jakiejś abstrakcji, że poza Francją niewiele dostrzega, a we Francji samej zajmuje go najbardziej jego własny kunszt myślenia i kunszt pisania. Ale w samej atmosferze, jaką ten człowiek był otoczony, istniało coś zniewalającego serce, coś, co kazało go kochać i podziwiać (...). Z kontaktu z Pawłem Valéry zostało mi wspomnienie jakby kryształowo czystego, przejrzystego powietrza, jakie czasami bywa na wiosnę gdzieś nad Wyspą św. Ludwika.⁵²¹

Kontekst już nie biograficzny, lecz twórczy wyznacza przede wszystkim tom *Powrót do Europy*. Należy przypomnieć, że Paul Valéry jest jednym z trzech adresatów opatrującej ten tom dedykacji, określonym w niej jako „wielki Europejczyk” (obok Ernsta Roberta Curtiusa i Tadeusza Zielińskiego). Zamieszczone są w nim trzy wiersze nazwane przez ich autora utworami „z Pawła Valéry”: *Wyspy* (jest to sparafrazowany / przetłumaczony fragment XII poematu *Młoda Parka*) oraz dwie parafrazy / przekłady wierszy pochodzących ze zbioru *Gusła (Poezja i Umarła, ale żywie)*⁵²². Jawnie aluzyjny wobec liryki francuskiego poety jest w zbiorze *Powrót do Europy* wiersz *Do S.B.* Poza nim podobną aluzyjność zdradzają również wiersze *Nekrofilia* (z tomu *Inne życie*, w zbiorze *Muzyka wieczorem* przedrukowana jako *Oda żałobna*) oraz *Cmentarz na wiosnę* (z cyklu *Elegie*). We wszystkich tych utworach przedmiotem nawiązań są w szczególności dwa emblematyczne poematy Paula Valéry: *Młoda Parka* i *Cmentarz morski*.

Umieszczony na tak – z konieczności skrótowo – zarysowanym tle wiersz *Do Pawła Valéry* okazuje się zatem tylko fragmentem trwającej przez całe dwudziestolecie (i mającej swoje późniejsze dopełnienia) rozmowy Iwaszkiewicza z francuskim pisarzem. Fragmentem jednak szczególnie ważnym, ponieważ ta przybierająca różne kształty rozmowa staje się w nim dialogiem najdosłowniej pojętym, co określa od razu retoryka tytułu wiersza oraz jego forma gatunkowa, którą Jerzy Kwiatkowski określił jako klasycyzującą stylizację na „list poetycki”⁵²³. Jest to zresztą forma typowa dla tomu *Powrót do Europy*, w którym – jak wiadomo – Iwaszkiewicz podejmuje poetyckie rozmowy z wybitnymi reprezentantami kultury (literatury) polskiej i europejskiej.

⁵²¹ Jarosław Iwaszkiewicz, dz. cyt., s. 298.

⁵²² Fenomen tego osobliwego „naśladowania” rozważam w szkicu *Jarosław Iwaszkiewicz et Paul Valéry. Contribution à la théorie de la traduction poétique*, „Essais sur le discours de l'Europe éclatée” nr 18 (2002).

⁵²³ Jerzy Kwiatkowski, *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1975, s. 375.

Jaki jest jednak przedmiot tej rozmowy, jaka jest treść tego „listu”? Aby odpowiedzieć na to pytanie, warto najpierw zrekonstruować zawarty w nim portret adresata. Portret ten kształtuje pierwszy fragment wiersza:

Jesień. Teraz poeta niby instrumenty
Rozkłada swoich myśli precyzyjne skręty
I dobywszy słów ścisłych ostrzone skalpele,
Pod swój wiersz mchowe łoża mądrych szarpi ściele.
Lecz zanim ten przybierze kształty kryształowe
I zakreślona karta opadnie – bezsłowe
Czucia z dna się unoszą, a oczy wytrawne
Spokojnie patrzą, w parkach niby stawy dawne.
A tu szeroka rzeka żółto-przezroczysta,
Spojrzeniem nie objęta, pełna, cicha, czysta
(Gdy spojrzysz, boski Pawle, przez swe okno na nią).
Płynie poezja Francji w muzycznym graniu,
Wonna, dojrzała, senna, niczym nie zmacona,
Wielka. A twoje słowa – ta ucieleśniona
Piana fal – dążą po niej kształtem pełnym pieszczoł,
W którym się jak w odlewie rade myśli mieszczą,
I cicha ich muzyka, słów muzyka twoich,
Jak opar, wonność, mgielka nad tą rzeką stoi.
Więc rola cała twoja: słuchać, mówić, ginąć
I jak kwiat najdojrzalszy pełną rzeką płynąć.
Łatwo ci jest – zmęczonym wybac ostre słowo –
Aureolę mądrości dźwigać ponad głowę
I wiedzieć, i rozumieć tam, gdzie wszystkie czucia
Z dawna ujęto w ryzy.⁵²⁴

Te wersy są tyle naszkicowaniem sylwetki duchowej Paula Valéry, ile ogólną charakterystyką kultury francuskiej jako kultury, której istotę stanowi racjonalny zmysł formy, środka, umiaru. Paul Valéry – bezpośredni spadkobierca tradycji Jeana Racine’a, Charles’a Baudelaire’a i Stephana Mallarmé – okazuje się właściwie tylko symbolicznym medium dla tej kultury, esencjonalnym uosobieniem jej najgłębszych właściwości, jej późnym i ostatecznym wytworem (metafory „jesieni” oraz „kwiatu najdojrzalszego”). Jego poezja – rozumiana jako czysta esencja i najwyższe spełnienie w XX stuleciu wielowiekowej „mądrości” całej kulturowej tradycji Francji – zostaje scharakteryzowana w sposób metaforyczny. W świetle celnie użytych metafor fundamentami

⁵²⁴ Wiersz *Do Pawła Valéry* cytuję według wydania: Jarosław Iwaszkiewicz, *Wiersze*, t. I, Warszawa 1977.

tej symbolistyczno-klasycyzującej poezji są precyzja i doskonałość formalna („słów ścisłych ostrzone skalpele”, „kształty kryształowe”), muzyczność („instrumenty”, „słów muzyka”), intelektualizm („myśli precyzyjne skręty”, „mchowe łoże mądrych szarpi”), szczególna odmiana – pojęcia tego używam neutralnie – narcyzmu (akwaticzna metaforyka „stawów”, „rzeki”, „fal”). Jest to – ten kluczowy termin pojawia się dopiero na końcu wiersza, co wzmacnia jego retoryczną doniosłość – „poezja czysta”.

Tej kulturze, literaturze, poezji zostaje przeciwstawiona kultura polska, jej tradycja historyczna i literacka, o której opowiada w retoryce wzniosłości środkowy fragment wiersza. Tradycja ta jest przede wszystkim naznaczona złożonością i tragizmem, trudnymi lub wręcz niemożliwymi do zrozumienia dla mieszkańca zachodniej Europy:

Naszego zatrucia,
Naszych splątanych śladów na historii kartach
Nie pojmie myśl przejrzysta ni wola uparta.

Jej istotą przynajmniej od stu lat (powracam do czasu powstania wiersza) jest – by rzec najkrócej – zniewalający paradygmat romantyczny. Jego zasadnicze rysy stanowią determinująca rola i wiążąca siła „słów” (inaczej: literatury) przy słabości i niedostatku „myśli” oraz skłonność do szczególnego (to znaczy pozytywnego) waloryzowania narodowych kłesk:

Ciężary walk na słowa i przysiąg – na słowa –
Wyrastają w kajdany jak niewola nowa.
Na polskim niebie stoi ogromna jak góra
I ciśnie nas związanych romantyczna chmura.
Fioletowa jak wieszczów nieśmiertelne płaszcze,
Tragicznymi pioruny w horyzonty klaszcze
I zamiast myśli zimnej jak lód krystaliczny
Zsyła na nas słów deszcze i gest patetyczny,
Strzaskanym już kolumnom przydaje wawrzynu,

Dlatego w tej kulturze – i nie jest to tylko kwestia wzorca romantycznego, lecz zjawisko sięgające jej głębokich źródeł – literatura zaprzątnięta własnymi celami (artystycznymi, estetycznymi) staje się czymś moralnie dwuznacznym, by nie powiedzieć nagannym. Musi bowiem nieustannie – w rytm historycznych katastrof – sprostać zadaniom życia zbiorowego, powinnościom narodowym i obowiązkom obywatelskim. Z tego powodu dla polskiego poety – obciążonego dramatycznymi doświadczeniami historii i ukształtowanego w aurze moralnych zobowiązań – dostęp do „poezji czystej” jest

poważnie utrudniony, a może nawet całkowicie zamknięty. Albowiem wcześniej czy później ulega imperatywowi literatury zaangażowanej:

Zamiast do słów szukania, wzywa nas do czynu,
Gdy wzorem naszych ojców, polityki wiosła
Bierzemy, miast swojego pilnować rzemiosła.
Czterysta już lat prawie, kiedy Kochanowski
Mierzył złocistą miarką swe toczzone zgłoski,
Lecz i on – aleksandryn zbrojąc w ostre węże –
Musiał chcieć, by rym stał się marsowym orężem,
I dążąc mimo woli polskich gwiazd orbitą,
Zdradził wsiowe pochwały, lipę miodolitą,
Chłód dzbana, rosę rana i pańską osobność,
Statysty raczej kładąc nad wierszy ozdobność.
A inni, a szaleni, a smagani biczem
Boleści, z przerażonym piejący obliczem,
(...)
A krwawi, a szargani, a straszni, a ludzcy,
Gdaczący jak Sybille, jak prorocy judzcy –
Po niedoszłych swych czynach w dośmiertnej żalobie,
Straszliwy przekazali testament po sobie,
Gdzież po nich tykać lutni? I gdzie jej nam szukać?
W Czarnolesie? Czy w polu, gdzie róg przestał hukać?

Ten kulturowy paradygmat wydaje się jednak Iwaszkiewiczowi w jakiś sposób jednostronny i ograniczający, anachroniczny i niewystarczający, co wyjawiają wersy, które są jakby głosem jego pokolenia (retoryczne „my”), jego formacji tęskniącej za jakąś istotną zmianą, za jakimś innym, alternatywnym, „szerszym” wzorem historii i kultury:

Wszędzie zwiędnięte bóle i zużyte kary,
Na każdej strunie akord zrdzawiony i stary,
A my, co w nowe piersi bierzemy dech świeży,
Życ chcemy, nie trwać w życiu – i oddech rozszerzyć.

Ostatni (trzeci) fragment wiersza jest zapisem próby takiego poszukiwania. Odrzuciwszy „mądrość” geograficznie bliskich wzorców kulturowych (litewskiego, ukraińskiego, rosyjskiego, niemieckiego), polski poeta, jak tyle razy już bywało w przeszłości, kieruje spojrzenie ku Francji. Zamiast nasłuchiwać głosów z Wilna, Kijowa, Moskwy czy znad Neckaru wsłuchuje się – równocześnie z nadzieją i zwątpieniem – w „głos” płynący z Paryża:

W twoją stronę, o Pawle, podnosimy oczy
 Z pytaniem i zazdrością, tam gdzie wieczne toczy
 Nurty swoje Sekwana.

To „pytanie” nie doczekuje się jednak odpowiedzi, ta „zazdrość” pozostaje niezaspokojona. Iwaszkiewicz dokonuje bowiem tak radykalnej konfrontacji dwóch tradycji i dwóch kultur, że ich wzajemne porozumienie / zrozumienie okazuje się niemożliwe:

(...) Ale i wy może
 Nie pojmiecie, jak bardzo nas smaga duch Boży,
 Który nas pęta w pracy i topi w idei,
 (...)
 Wiecznie wieszczym krzyżeniem związane języki
 Chcą wrzeszczeć poetyckiej niepomne muzyki,
 I w wir wplątani woli, w różę namiętności,
 Wierzmy w prawdę SŁOWA, nie w prawdę piękności.
 Nie patrz na nas z litością i nie patrz z pogardą.
 My słuchamy, jak pieśnią grzmi żalną i twardą
 Najwyższy ton rozkazu: kara posłannictwa,
 Królów naszych i wieszczów szalone dziedzictwo.
 Ono nas niepokoi, ono nas przeżarło.
 Ono nam śpiew niechlujny w postne wstawia gardło,
 I waga twa szlachetna, co myśl słabą waży,
 Bardziej jest nam dziś obca od dzikich ołtarzy,
 Gdzie pogańscy przodkowie wybijali runy
 Wskazujące dla pługą i miecza kierunek.
 Nie wejdzim do królestwa, gdzie poezja czysta.
 Niech cię tylko ta trwoga poruszy wieczysta.

W tym kluczowym dla wiersza fragmencie następuje – używając ogólniejszych kategorii – zasadnicza konfrontacja czy raczej kolizja estetyki i etyki. Pojęcie „poezji czystej” stanowi w tym sensie metaforę pewnego typu kultury – intelektualnie i estetycznie ukierunkowanej kultury myśli oraz piękna – która dla Polaków pozostaje niedostępna. Ich kultura jest bowiem zorientowaną etycznie kulturą „słowa”, „słowa” – by powtórzyć – ukształtowanego i ograniczonego (wypaczonego) w swojej formie przez wzorzec romantyczny, emocjonalnie namiętnego i estetycznie rozchwianego. „Poetyckiej (...) muzyce” przeciwstawia się „wieszczce krzyżenie”, wrzask, „pieśń (...) żalną i twardą”, „śpiew niechlujny”, w których to formach – czy raczej bezformiu – wyrażają się bezładne i nieokiełznane emocje („wola”, „namiętność”, „niepokój”, „trwoga”), podległe „szalonemu dziedzictwu” tradycji i wypełniające „straszliwy testament” przeszłości.

Estetyczny wymiar istnienia w jego podstawowych przejawach, jakimi są różne rodzaje sztuki, jak również estetyka życia codziennego (może ta w jakiś sposób najbardziej?), jest kulturze polskiej w istocie „obcy” i niepotrzebny. Tak jak w diagnozie postawionej kilkanaście lat później w wierszu *Naród* przez Czesława Miłosza:

Nie ma ni miast ni pomników, ni rzeźby ani malarstwa,
Tylko z ust niesione słowo i wróżbę poetów.⁵²⁵

Paradoksalnie, adresat wiersza Iwaszkiewicza z paryskiej, francuskiej, europejskiej perspektywy relację kultury polskiej wobec kultury zachodniej czy – mówiąc ogólniej – miejsce Polski w Europie widział zupełnie inaczej. W swoich wypowiedziach niezmiennie przychylnych Polsce i przyjaznych Polakom kulturę polską umieszczał we wspólnym kręgu kultury zachodniej (europejskiej), uważał za jej istotną i integralną część. Myślę zarówno o jego wypowiedziach publikowanych w „Wiadomościach Literackich”⁵²⁷, jak i przedmowie do książki Edouarda Krakowskiego *Histoire de Pologne*⁵²⁷. Trudno dokładnie wymierzyć motywację tych wypowiedzi, odpowiedzieć na pytanie, na ile wynikały z dyplomatycznej kurtuazji, na ile z pewnej całościowej koncepcji Europy i na ile wreszcie z nieznaności czy powierzchownej znajomości kultury polskiej.

Z perspektywy wschodniego Europejczyka, mieszkańca kraju „zmęczonych”, porównanie dwóch odmiennych typów tradycji historycznej i ukształtowanych przez nie dwóch odmiennych wzorców kultury wypada jednak zupełnie inaczej: jako głęboka i nieusuwalna różnica, całkowita i nieprzezwycięzalna inność. Kultura metaforyzowana w puencie wiersza przez pojęcie „poezji czystej” – powtórzę – okazuje się dla Polaków „obca” i niedostępna. Ideał takiej poezji nie może urzeczywistnić się na gruncie kultury polskiej. Jego niedostępność należy przy tym rozumieć tyle dosłownie, ile metaforycznie: jako niedostępność pewnego sposobu myślenia, pewnego systemu wartości,

⁵²⁵ Czesław Miłosz, *Poezje*, Warszawa 1988, s. 118.

⁵²⁶ Por. Witold Hulewicz, *Rozmowa z Pawłem Valéry. Wielki poeta francuski o poezji, współczesnym kryzysie duchowym i niezrozumiałstwie. Wywiad własny* „Wiadomości Literackie”, „Wiadomości Literackie” 1925, nr 16; Witold Mieczysławski, *Rozmowa z Pawłem Valéry*, „Wiadomości Literackie” 1926, nr 23; Paul Valéry, *Polska w obliczu Europy*, przeł. Maria Koerner-Karbowska, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 48. Wypowiedzi te komentują Piotr Drobnik (*Jedność w różnorodności. Europa w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, Wrocław 2002) oraz Agata Zawiszewska (*Zachód w oczach liberałów. Literatura niemiecka, francuska i angielska na łamach „Wiadomości Literackich” (1924–1939)*, Szczecin 2006).

⁵²⁷ Por. Paul Valéry, „Préface”, w: Edouard Krakowski, *Histoire de Pologne. L'élan vital d'un peuple, de ses origines jusqu'à nos jours*, Paris 1947 (wydanie pierwsze 1935).

pewnego typu kultury. Spełniający się w projekcie Paula Valéry estetyzm i intelektualizm kultury francuskiej okazuje się całkowicie nieprzydatny dla literatury (kultury) nieodmiennie (i często tak przecież niefortunnie) uwikłanej w historię oraz etykę.

Tę sformułowaną na przełomie lat 20. i 30. diagnozę kultury polskiej zweryfikuje w myśleniu Iwaszkiewicza o Polsce i Europie niewiele późniejsze doświadczenie drugowojennej katastrofy. Zweryfikuje, co w istocie znaczy – potwierdzi. Kilka lat po tej katastrofie – w roku 1955 – pisarz zanotuje na marginesie lektury tomu korespondencji André Gide'a i Paula Valéry (oraz wcześniejszej listów Gide'a i Paula Claudela):

W ten sposób powstają ostatecznie przede mną trzy postaci tych królów estetyzmu z pierwszej połowy XX wieku. Trzy gigantyczne postaci, których działalność i wpływ rozsypują się w moich oczach na pozłocisty proch, podobny do pyłu prześwietlonego zachodzącym słońcem. Tych trzech wielkich – po których właściwie n i c nie zostaje. Precyzyjny, matematyczny, niezwykle włoski umysł Valéry'ego trzyma się najdłużej. (...) Jakież to wstrząsające widowisko – oglądanie ich bezowocnych wysiłków, aby wyolbrzymić własne ja, nie zwracając najmniejszej uwagi, ponad c o wznoszą się bezlistne, spalone konary ich wysiłków. I męka tych bezdomnych dusz. (...) Gdzie męka tworzenia i rodzenia współ z narodem? (...) Jakaś żalosna chęć utwierdzenia własnego ja w pobok narodu, poza historią i rzeczywistością. I tak głęboki jednocześnie, nieświadomy związek z epoką – z którą przemijają. Trzy wielkie cienie w stronie Francji na horyzoncie Europy.⁵²⁸

Co oznaczają te trochę melancholijne, trochę sarkastyczne słowa, najlaskawsze zresztą dla Paula Valéry? Nie ma znaczenia rozstrzygnięcie, czy i na ile Iwaszkiewicz pomylił się w tej surowej i ryczałtowej ocenie. Ważniejsze jest ukryte w przypomnianym fragmencie *Dzienników* przekonanie, że okrutna historia XX wieku w jakiś sposób przyznała rację wzorcowi kultury polskiej, wzorcowi literatury polskiej, stojącej po stronie historyczności, zaangażowania i „rzeczywistości”. W jej obliczu – takie zdaje się być ówczesne myślenie pisarza – abstrakcyjną „myśl zimną” zdystansowało żywe doświadczenie historyczne, estetyzm objawił swoją nicość, „prawda piękności” stała się przemijającym „prochem” i „pyłem”.

Czy i na ile cała ta antynomia – mówiąc już najkrócej – etyki i estetyki, wyrażona w wierszu *Do Pawła Valéry* czy w powtarzającym go jakoś fragmencie *Dzienników*, jest jednak uniwersalna – wykracza poza historyczny

⁵²⁸ Jarosław Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1911–1955*, oprac. i przypisy Agnieszka i Robert Papiescy, wstępem opatrzył Andrzej Gronczewski, Warszawa 2007, s. 526-527 (zapis z 27 października 1955 roku).

czas powstania wiersza? Czy dzisiaj – po kilku dekadach, na progu XXI wieku – zachowuje jeszcze swój walor opisowy i sens poznawczy? Dzisiaj, to znaczy po ogłoszonym przez Marię Janion kresie paradygmatu romantycznego w kulturze polskiej czy rozpoznanej przez Jeana Baudrillarda implozji wartości w kulturze europejskiej, po wykreśleniu pojęcia „piękna” ze słownika współczesnej kultury czy wielorakiej degradacji „słowa” w cywilizacji drugiej połowy minionego stulecia. Nie wspominając – oczywiście na innym poziomie – o politycznym i ekonomicznym zjednoczeniu Europy.

Nie umiem – zwłaszcza w zwięzły sposób – odpowiedzieć na tak postawione pytanie. Jeśli jednak nawet opozycja zarysowana w wierszu *Do Pawła Valéry* pochodzi z zasadniczo odmiennej rzeczywistości, należy już do innego świata (czego wcale nie jestem pewien), zachowuje swoją wartość i aktualność. Skłania bowiem, by nieustannie poszukiwać tożsamości polskiej tradycji i kultury w konfrontacji z – symbolicznie reprezentowaną w wierszu przez francuskiego poetę – tradycją i kulturą Francji (ogólniej: Europy Zachodniej). Domaga się następnie, by podjąć namysł nad kulturą polską i europejską oraz ich wzajemną relacją w realiach nowego wieku. Każę wreszcie – w sensie najogólniejszym – ponownie zastanowić się nad wyrażoną w wierszu antynomią kultury czystej myśli, czystego piękna, „czystej poezji” i kultury nieczystego słowa.

Polskie odpowiedzi Albertowi Camus (Jarosław Iwaszkiewicz, Tadeusz Różewicz)

Zagadnienie polskiej recepcji francuskiego egzystencjalizmu okazało się na tyle złożone, że nie doczekało się całościowej monografii (choć istnieją jego dość liczne i różnorodne rozpoznania częściowe). Chcę dodać do nich refleksję nad spotkaniem dwóch polskich pisarzy z twórczością Alberta Camus. Nie całą jednak twórczością – w istocie celem namysłu będzie podjęty z polskiej perspektywy dialog z ostatnią powieścią wydaną za życia francuskiego autora: z *Upadkiem*. Spośród wszystkich utworów prozatorskich Alberta Camus właśnie ta powieść wywołała w Polsce szczególny rezonans. I chociaż *Obcy* stał się ulubionym przedmiotem seminariów poświęconych egzystencjalizmowi, a *Dżuma* na kilka dekad lekturą szkolną, jedynie na *Upadek* polscy pisarze odpowiedzieli konkretnymi tekstami. Odpowiedzieli – dodam od razu – szybko (w jednym przypadku nawet bardzo szybko) i polemicznie. Co więcej, te polemiczne utwory z różnych powodów zajmują ważne miejsce w ich pisarstwie. Natomiast podjęta w nich dyskusja z Albertem Camus nadaje im szczególne znaczenie – wpisuje je w myślenie o problemach istotnych dla kultury polskiej i europejskiej drugiej połowy minionego stulecia, a nawet wykraczających w swojej trwałości i doniosłości poza tak wyznaczone granice czasowe.

1.

Uczestnikiem chronologicznie pierwszej rozmowy z Albertem Camus jest Jarosław Iwaszkiewicz. Nie mogę w tym miejscu szerzej zarysować wszystkich odniesień jego twórczości do egzystencjalizmu. Przypomnę tylko, że w tym kontekście umieszcza się kanoniczne – pochodzące z dekady lat 30. – opowiadania pisarza, takie jak *Brzezina* i *Panny z Wilka*. Osobnego rozważenia wymagałaby również kwestia relacji Iwaszkiewicza z Jean-Paul Sartre'em, które poświadczą chociażby *Dziennik* i epistolografia pisarza.

Opowiadanie *Wzlot*, które stanowi „polską odpowiedź Albertowi Camus” (formuła Czesława Miłosza⁵²⁹), nie należy do najbardziej znanych czy klasycz-

⁵²⁹ Tekst Miłosza, którego tytuł *Polska odpowiedź Albertowi Camus* sparafrazowałem w nazwie niniejszego szkicu, powstał w 1958 roku. Był więc bezpośrednią i natychmiastową reakcją na *Wzlot*. Publikacji doczekał się jednak dopiero w tomie: Czesław Miłosz / Jarosław Iwaszkiewicz, *Portret podwójny*, wykonany z listów, wierszy, zapisków intymnych, wywiadów i publikacji, wybór tekstów, ich układ i red. Barbara Toruńczyk, oprac. i przypisami opatrzył Robert Papieski,

nych opowiadań Iwaszkiewicza. Jest może nawet dzisiaj w jakiś sposób zapomniane. A jednak – jak zaznaczyłem – znaczenie podjętej w nim rozmowy sprawia, że zasługuje na wnikliwą uwagę. Przede wszystkim zastanawia czas tej rozmowy, na który wskazują następujące realia. *Upadek* ukazuje się we Francji w 1956 roku. W Polsce zostaje wydany zaledwie rok później – w 1957. Iwaszkiewicz – jak powiadamia data umieszczona pod opowiadaniem – pisze *Wzlot* w tym samym roku. I również w tym samym roku publikuje go w kierowanym już wówczas przez siebie miesięczniku „*Twórczość*” (w numerze 12.). Przedrukowuje natomiast nie w wydanym w 1960 roku tomie *Tatarak i inne opowiadania*, lecz dopiero po kilku latach – w opublikowanym w 1968 roku zbiorze nowel *O psach, kotach i diabłach*. Przypomniane daty jednoznacznie dowodzą – nie mogę tego tematu bardziej rozwinąć – że *Wzlot* wpisuje się w falę intensywnej recepcji egzystencjalizmu w Polsce podczas tak zwanej „odwilży”. Dodam tylko, że można go uznać za – niesłusznie zapomniany – utwór rozrachunkowy tego czasu. Krytyczny obraz lat stalinizmu w Polsce dopełnia wątek wywozek do Kazachstanu (jest to jeden z pierwszych tekstów w literaturze krajowej po roku 1956, który dotyka tej niecenzuralnej wcześniej kwestii).

Jak jednak przebiega we *Wzlocie* rozmowa z Albertem Camus? Co pozwala twierdzić, że jej przedmiotem jest właśnie *Upadek*? Jaki jest zasadniczy sens tej podjętej na gorąco rozmowy? Opowiadanie Iwaszkiewicza nie pozostawia żadnych wątpliwości, że polski pisarz dyskutuje właśnie z *Upadkiem*. Wszystko zaczyna się od tytułu, który – tak jak tytuł powieści Alberta Camus – jest metaforą przestrzenną, ale znamienne i wymownie odwróconą. To odwrócenie ujawnia od razu i wyraźnie polemiczną intencję autora. Następnie opowiadanie zostaje zadedykowane „Albertowi Camus”. Jego forma narracyjna – rzadko występująca w XX-wiecznej prozie polskiej forma tak zwanego monologu wypowiedzianego – stanowi jawne nawiązanie do poetyki *Upadku*. Na bezpośredni związek z powieścią Alberta Camus wskazują niektóre fragmenty *Wzlotu* – te, w których jego bohater-narrator okazuje się czytelnikiem *Upadku*. Wprawdzie – jak wyznaje – nie kojarzy tytułu powieści, ale za to pamięta jej kluczową scenę:

Warszawa 2011. Iwaszkiewicz nigdy nie poznał tego tekstu. Śladem wiedzy pisarza o jego istnieniu pozostaje – stanowiący relację ze spotkania z Miłoszem w paryskim hotelu – zapis w *Dzienniku* (z dnia 4 listopada 1959 roku): „Mówiliśmy potem o książkach, o moim *Wzlocie*. Powiedział, że napisał cały szkic na temat *Upadku* i *Wzlotu*, ale go nie ogłosił. Że cała ta nasza polemika z Camusem polega na nieporozumieniu i że właśnie Camus i ja obracamy się na zupełnie innych płaszczyznach. Widziałem, że uważa *Wzlot* za zbyt prymitywną rzecz”. Jarosław Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1956–1963*, oprac. i przypisy Agnieszka i Robert Papiescy, Radosław Romaniuk, wstępem opatrzył Andrzej Gronczewski, Warszawa 2010, s. 338.

Czytał Pan taką książkę, że dziewczyna z mostu się rzuciła? A to dobrze zrobiła, co miała lepszego do roboty? (...) Mało to bab skacze do wody? Cholera, i chłop niejeden także. I co z tego? (...) I jak się ta książka nazywa, co ta dziewczyna z mostu skoczyła? A ten facet, to jej nie ratował? A jak on ją miał ratować? (...) Jak ja miałem ratować moją dziewczynę? Nikt nie mógł ratować. Nikt nikogo jeszcze nie uratował. Sam się człowiek też nie uratuje. (...) Widzi pan, pan żałuje tej dziewczyny, tej, co to z mostu skoczyła, a mnie, chłopca, pan nie żałuje? Nie żałuje pan?⁵³⁰

Wreszcie sytuacja fabularna zarysowana we *Wzlocie* nawiązuje do fabuły *Upadku*, a ściśle do tego jej fragmentu, który rozgrywa się w amsterdamskim barze. W opowiadaniu Iwaszkiewicza całość fabuły dzieje się w knajpie położonej w podwarszawskim Bryjowie. Obskurność tej knajpy, ciemny, zimny, deszczowy wieczór jesienny i taka też jesienna noc, znacząca nazwa Bryjów – wszystko to składa się na aurę opowiadania, która jest istotnym elementem i nośnikiem podjętej polemiki.

Zamierzona zdaje się także kreacja bohatera opowiadania, którego sytuacja socjalna różni się całkowicie od sytuacji wziętego paryskiego adwokata Jean-Baptiste Clamence'a. Niejaki Romek, młody majster budowlany, opowiada o niej aluzyjnie do *Upadku* – używa analogicznej, choć – jak zauważyłem – odwróconej metaforyki przestrzennej:

Dlaczego pan nie pijesz? Pan myślisz, że to upadek? A to nie żaden upadek. Jak ja tak sam siedzę i piję, to przeciwnie, mnie się wydaje, że ja się nad wszystkim światem wznoszę, że ja się unoszę nad naszym Bryjowem. Mam przez chwilę to złudzenie, że jestem ponad wszystkim. I nie trzeba mi tego, żeby mnie tytułowali inżynierem czy profesorem, czy doktorem. Jestem wtedy i doktor, i inżynier. (...) Kiedy tak siedzę w tym kącie koło okna (...) i (...) mogę sobie dzisiaj lać ile wlezie, to ja się tak czuję, jakbym latał. Rozumie pan, to jest mój wzlot. Ja latam ponad wszystkim, unoszę się, mam wszystko gdzieś i nawet się z tego nie śmieję. To jest mój lot.⁵³¹

Na czym polega ten metaforyczny „lot” Romka? Bohater opowiadania podsumowuje go takim wyznaniem:

Ja jestem młody człowiek, pan widzi, młody, nawet jeszcze jestem młodszy, niż wyglądam, ale się wcześniej starzeję. (...) Dlaczego ja od najmniejszych lat mojego żywota nic innego nie robię, tylko się męczę, i dlaczego nikt tego nie widzi? Wszystko to jakoś tak odbywa się, jakby to było najnaturalniejsze na świecie. (...) Nie krzyżeć? Ja mam nie krzyżeć? A któż będzie krzyżeć, jak nie ja? (...) Pomyśl, Kostek, ja mam dwadzieścia pięć lat. Powtórz za mną, no, powtarzaj: dwadzieścia pięć lat! Ty rozumiesz,

⁵³⁰ Jarosław Iwaszkiewicz, *Opowiadania*, t. V, Warszawa 1980, s. 17, 19.

⁵³¹ Tamże, s. 19.

co to jest dwadzieścia pięć lat? Mnie się zdaje, że ja jestem stary, ale to jest młodość, rozumiesz przecie, młodość. A ja jeszcze nie żyłem. I co, nigdy żyć nie będę? A niedoczekanie ich wszystkich, na złość im wszystkim (...) co mnie męczyli, i tym wszystkim, co mi kazali patrzeć na krew... Nie płakać? Nie płakać... Ja zawsze, jak się urżnę, to płaczę.⁵³²

W krótkiej biografii Romka streszcza się historia Polski lat wojny i okupacji oraz stalinizmu. I tak jak indywidualna biografia bohatera opowiadania jest skrajnie zagęszczona, tak również historia zbiorowa zostaje przedstawiona w formie szczególnej kondensacji. I jedna, i druga – jako nieustający ciąg zbrodni – jest przy tym frenetyczna. Albowiem Romek jest od dzieciństwa świadkiem – a w końcu także uczestnikiem – zabijania. Natomiast w planie historycznym mieszczą się wszystkie czy prawie wszystkie najważniejsze wydarzenia i doświadczenia lat orientacyjnie ujętych datami 1939 i 1955: zagłada Żydów, Oświęcim i Kazachstan, partyzantka, konspiracja i powstanie warszawskie, „błędy i wypaczenia” okresu stalinizmu.

Takie szczególne zagęszczenie wydarzeń i doświadczeń historycznych w jednej biografii wydaje się równocześnie prawdopodobne i hiperboliczne. Prawdopodobne – bo mogło się rzeczywiście zmieścić w indywidualnym życiorysie tych lat. Hiperboliczne – bo historia jest przedstawiona jako nieustająca zbrodnia, nieprzerwana frenezja. Co jednak tym skondensowanym zapisem pewnej biografii i frenetycznym obrazem determinującej ją historii komunikuje – chce zakomunikować – Iwaszkiewicz? Komunikuje – jeśli odwołać się do dedykacji opatrującej *Wzlot* oraz wszystkich pozostałych aluzji wpisanych w strukturę i treść opowiadania – w pierwszym rzędzie Albertowi Camus. Odwołam się w tym miejscu do opinii Czesława Miłosza wyrażonej kilka dekad później w diariuszowo-eseistycznym tomie *Rok myśliwego* (zapis pochodzi z 1988 roku):

Lata wojny przeniknęły w Iwaszkiewicza naprawdę. Co innego wiedzieć o ludzkim cierpieniu, co innego, jak on, tracić młodych przyjaciół, tych, których dobrze się znało, rozstrzelanych, zamęczonych, poległych w bitwach. Cienie ich miał Jarosław ciągle przywoływać zakłębieniem i ich imiona powracają w wierszach oraz opowiadaniach. Opowiadanie *Wzlot* było pomyślane jako odpowiedź na *Upadek* Alberta Camusa. Na moralną przypowieść o uniwersalnym znaczeniu, w której odmowa pomocy tonącej dziewczynie jest skrótem czy metaforą, autor odpowiada rejestrem cierpień Polaków, czyli jeszcze raz słoniem a sprawą polską. Bardzo słaby wynik pojedynku z zachodnim pisarzem.⁵³³

⁵³² Tamże, s. 17, 56-57.

⁵³³ Czesław Miłosz, *Rok myśliwego*, Kraków 1991, s. 192.

Miłosz bez wątpienia trafnie rozpoznaje intencję Iwaszkiewicza i zamiysł podjętej przez niego polemiki z Albertem Camus. Rozpoznaje, że – użyję kategorii bardziej ogólnych – jej sens polega na przeciwstawieniu doświadczeniu zachodnioeuropejskiemu doświadczenia wschodnioeuropejskiego. Lub – mówiąc jeszcze inaczej – na przeciwstawieniu abstrakcyjnej spekulacji konkretnego doświadczenia. Zresztą w swoim monologu Romek dokonuje tego rozróżnienia dosłownie i wartościująco – przedkłada żywe doświadczenie nad spekulatywną abstrakcję, tak zwaną szkołę życia nad – jak się wyraża – „zagadnienia moralne” rozumiane jako intelektualna fikcja. I ilustruje to rozróżnienie przykładem zaczerpniętym z historii okupacyjnej konspiracji. Jest nim – aluzyjne wobec *Upadku* – przypomnienie zamachu na Franza Kutscherę i jego finalnego epizodu, z którego prawdziwością nie da się porównać jakiegokolwiek prawdy książkowej:

Powiadają, że (...) opowiadał śliczne historyjki. Ale to nie są żadne historyjki, to wszystko prawdziwa prawda. Po co nam, naszemu pokoleniu, historyjki, no nie? (...) Jakoś trzeba żyć, jakoś trzeba istnieć, a dziewczynkę, co się z mostu rzucają, nie trzeba ratować. Pan wie, ten, co do Kutschery strzelał, też z mostu do Wisły skakał. Pan rozumie, co to znaczy z mostu Poniatowskiego pod kulami do wody skakać? Niech pan sobie pomyśli, niech pan sobie wyobrazi, jeżeli pan potrafi. Skakał pan kiedy z trampoliny na pływalni? Nie? Widzi pan, to pan nawet nie potrafi sobie wyobrazić, jak to dech zatyka... i jaka woda zimna... w lutym, rozumie pan, w lutym... I myśleć, potem płynąć, czy trafi kula, czy nie trafi... i to jedno pomyślenie: dostałem... Ach, panie, niech mnie pan nie straszy zagadnieniami, jak to wy tam teraz nazywacie... pan jest nauczyciel czy inżynier, już mi się poplątało... zagadnieniami moralnymi. Moja szkoła to była szkoła co się zowie. Moje życie to jest życie.⁵³⁴

Czy surowość Miłosza w ocenie *Wzlotu* i rezultatów podjętej w nim dyskusji z Albertem Camus jest jednak uzasadniona? To pytanie pozostawiam jako otwarte. Odpowiedź na nie zależy w znacznej mierze od przyjętej perspektywy czasowej. Inaczej dyskusja ta znaczyła w roku 1957 – w bezpośrednim kontekście czasu wielkich i dramatycznych katastrof historycznych – a inaczej znaczy, gdy traktuje się ją jako kolejny głos literatury polskiej w trwającej od kilku stuleci debacie wokół polskiego i europejskiego (czy ściśle: zachodnioeuropejskiego) doświadczenia historycznego, wokół ich – jak literatura polska skłonna była niejednokrotnie twierdzić – nieusuwalnej różnicy, nieprzewycięzalnej odmienności. Autor *Wzlotu* – przynajmniej w tym opowiadaniu – zdaje się w pełni podtrzymywać takie twierdzenie. Podtrzymuje przy tym własne stanowisko, jakie zajął kilka dekad wcześniej

⁵³⁴ Jarosław Iwaszkiewicz, *Opowiadania*, t. V, s. 17, 32.

w jednym z wierszy należących do tomu *Księga dnia i księga nocy* (wydanego w 1929 roku). Przypominam ten wiersz prawie w całości dlatego, że zarówno sformułowana w nim myśl o – radykalnie przeciwstawionym tradycji europejskiej – polskim losie historycznym, jak służąca jej wyrażeniu metaforyka opisowa bezpośrednio korespondują ze światem przedstawionym we *Wzlocie*. Obraz „rozgrzanego szynku” i toczącej się (w nim) bezładnie dysputy stanowi jakby prefigurację realiów przywołanych w opowiadaniu:

Nie dla nas winnic modry stok
I winnic wdzięk, i winnic sok,
A dla nas pylny owsa łąn
I karczmarz Żyd, i wódki dzban.
(...)

Nie dla nas mądrych rozmów gwar,
I słowa cios, i dysput żar,
A dla nas zawiść, kłótnie, srom,
Rozgrzany szynk i zimny dom.

Nie dla nas błękit, fiolet wzgórz,
Cyprysów łąk i kopuł róż,
A dla nas puszcze, dal i step,
I czarny rok, i czarny chleb.⁵³⁵

2.

Jeśli polemika Iwaszkiewicza z Albertem Camus przebiegała w kontekście wyraźnie lokalnym, specyficznie polskim, to Tadeusz Różewicz nadał swojej rozmowie z francuskim pisarzem inny wymiar: nieporównanie bardziej uniwersalny. Przedmiotem tej rozmowy jest również *Upadek*. Różewicz podejmuje ją nieco później niż Iwaszkiewicz: na początku lat 60. Wtedy właśnie publikuje tom poetycki *Twarz* (wydanie pierwsze 1964, wydanie drugie 1966, *Twarz trzecia* 1968), a w nim zamieszcza powstały w 1963 roku – co określa data figurująca pod tekstem – poemat *Spadanie*. Ten utrzymany w poetyce kolażu utwór wpisuje się w znacznie rozleglejszą sekwencję poematów napisanych i ogłoszonych przez poetę w dekadzie lat 60. Są to poematy takie jak *Zielona róża*, *Et in Arcadia ego*, *Non-stop-shows*, w których Różewicz dokonuje radykalnej i krytycznej diagnozy stanu duchowego współczesnej cywilizacji (kultury) europejskiej.

⁵³⁵ Jarosław Iwaszkiewicz, *Wiersze*, t. I, Warszawa 1977, s. 240.

Podobnie jak *Wzlot*, poemat *Spadanie* już samym tytułem i użytą w nim metaforą przestrzenną odnosi się do *Upadku*. Tak jak inne – wcześniejsze i późniejsze – poematy Różewicza, ma strukturę wyraźnie dygresyjną. Jest intensywnie nasycony licznymi aluzjami do ikonicznych dla kultury dekady lat 60. dzieł i wydarzeń. Ich wyliczenie, a tym bardziej skomentowanie nie wydaje się ani celowe, ani możliwe. Spośród tych rozlicznych odniesień chcę wskazać i skomentować wyłącznie takie, które bezpośrednio wiążą się z powieścią Alberta Camus:

La Chute Upadek
 (...)
 pamiętacie to opowiadanie

 o porządnym człowieku

 nie skoczył na ratunek
 (...)
 wielki zmarły może ostatni
 współczesny moralista francuski
 (...)
 (...) bojownik z sercem dziecka
 wyobrażał sobie
 że koncentryczne kanały Amsterdamu
 są kręgiem piekła
 mieszcząńskiego piekła
 oczywiście
 „tu jesteśmy w ostatnim kręgu”
 mówił do przygodnego towarzysza
 w knajpie
 (...)
 zdawało mu się że odkrył dno
 że leży na dnie
 że upadł

 Tymczasem

 dna już nie było⁵³⁶

Różewicz nawiązuje do *Upadku* na różne sposoby: przypomina w zarysie fabułę – jak pisze – „opowiadania”, przytacza wybrane z niego cytaty, wreszcie szkicuje portret jego autora. Te wszystkie formy odniesień składają się

⁵³⁶ Tadeusz Różewicz, *Twarz*, Warszawa 1966, s. 61, 63.

na wyrażoną wprost polemikę z Albertem Camus i zaproponowanym przez niego – mówiąc najkrócej – projektem etycznym. Wyrażoną wprost w sformułowaniach traktujących zarówno o samym *Upadku* („Upadek / jest możliwy jeszcze / tylko w literaturze / w marzeniu gorącym”⁵³⁷), jak i jego autorze (nazwanym „ostatnim moralistą / francuskiej literatury”⁵³⁸).

Jaki jednak tym razem jest zasadniczy sens tej dyskusji z Albertem Camus? Rozświeclają go przede wszystkim te fragmenty *Spadania*, w których Różewicz – zgodnie z tytułem całości – operuje metaforą przestrzenną. Można powiedzieć, że cały jej koncept – tak zresztą jak Iwaszkiewicz – poeta zawdzięcza *Upadkowi* i kluczowej dla niego tytułowej metaforze przestrzennej. Obecność tej metaforyki zaznacza się w najważniejszych, to znaczy dyskursywnych fragmentach poematu:

Dawniej
bardzo bardzo dawno
bywało solidne dno
na które mógł się stoczyć
człowiek
(...)
można powiedzieć
dno mieszczańskie
(...)
obecnie istnieje jeszcze mgliste
wspomnienie
ale dna już nie ma
i nikt nie może
stoczyć się na dno
ani leżeć na dnie

Dno o którym wspominają
nasi rodzice
było czymś stałym
(...)
w świecie współczesnym
dno zostało usunięte
(...)
nie ma kręgów piekła
nie ma wzniesienia
i nie ma Upadku
(...)

⁵³⁷ Tamże, s. 61.

⁵³⁸ Tamże, s. 63.

słowo spadanie nie jest
słowem właściwym
nie objaśnia tego ruchu
ciała i duszy
w którym przemija
człowiek współczesny

zbuntowani ludzie
potępione anioły
spadały głową w dół
człowiek współczesny
spada we wszystkich kierunkach
równocześnie
w dół w górę na boki
na kształt róży wiatrów

dawniej spadano
i wznoszono się
pionowo
obecnie
spada się
poziomo⁵³⁹

Polemika z *Upadkiem* okazuje się zatem w *Spadaniu* częścią znacznie szerszej i ogólniejszej dyskusji na temat stanu duchowego współczesnej cywilizacji europejskiej. Przypomnę, że podtytuł poematu brzmi: *Czyli o elementach wertykalnych i horyzontalnych w życiu człowieka współczesnego*. Ujmując te „elementy” metaforycznie, Różewicz w polemicznym geście dokonuje dwóch ważnych zmian: spod wzniesionej konstrukcji usuwa „dno”, a wizję wertykalną zastępuje wizją horyzontalną. Przekonuje, że właśnie w taki sposób można – i trzeba – metaforycznie opisywać sytuację moralną „człowieka współczesnego” i etyczną kondycję dzisiejszej cywilizacji (kultury). W tym znaczeniu zarysowany w *Upadku* projekt Alberta Camus zdaje się poecie pochodzić z innej epoki, należeć do innego świata. Wydaje mu się „ostatni”, to znaczy już anachroniczny i niemożliwy. Albowiem – by odwołać się do polemicznie skontrastowanego zestawienia tytułów obu utworów (skądinąd pochodzących przecież dokładnie z tego samego czasu) – w „świecie współczesnym” „upadek” zastąpiło „spadanie”.

Opis współczesnej duchowości wymaga zatem zastosowania odmiennego trybu gramatycznego (niedokonanego zamiast dokonanego) oraz użycia

⁵³⁹ Tamże, s. 59-61, 64, 68.

zupełnie innych metafor przestrzennych: takich, które adekwatnie wyraziłyby rozproszenie i zanik wektorów etycznych. Musi być to opis bliski czy nawet tożsamy z rozpoznaniem, jakie w języku podobnych metafor przestrzennych mniej więcej dwie dekady później formułował chociażby Jean Baudrillard. Postawioną przez Różewicza diagnozę współczesności wyraża w puencie poematu metaforyczny obraz spadania – powtórzę – „we wszystkich kierunkach / równocześnie / w dół w górę na boki / na kształt róży wiatrów”. Ten obraz ściśle koresponduje z metaforą przestrzenną obecną w pismach francuskiego socjologa. Z konieczności ograniczam się do przywołania jednego tylko przykładu zaczerpniętego z tomu rozmów *Przed końcem*. Opisując sytuację współczesnej cywilizacji, Baudrillard diagnozuje ją jako podległą prawu rozproszenia „zdepolaryzowaną przestrzeń” i „obszar aleatorycznej mieszanki wszystkiego”⁵⁴⁰.

* * *

W konkluzji tych uwag można zapytać, co i jak znaczą obie polemiczne wypowiedzi polskich pisarzy po upływie pół wieku, na ile są uwikłane w swój czas historyczny i duchowy, a na ile go przekraczają i okazują się mniej lub bardziej uniwersalne. Nie podejmuję się w tym miejscu poszukiwania odpowiedzi na tak postawione pytania. Jej udzielenie wymagałoby bowiem skonfrontowania rozpoznań wyrażonych w obu utworach z dzisiejszymi rozpoznaniem sytuacji kultury polskiej wobec kultury europejskiej (*Wzlot*) i kondycji duchowo-etycznej współczesnej cywilizacji (*Spadanie*). Dwie rzeczy nie ulegają wątpliwości. Po pierwsze, żaden z polskich utworów nie powstałby – a przynajmniej nie powstał w znanym kształcie – bez inspiracji płynącej z powieści Alberta Camus. Po drugie, Jarosław Iwaszkiewicz i Tadeusz Różewicz właśnie *Upadkowi* zawdzięczają nie tylko kluczowy koncept przestrzenny, ale również powagę poruszonej w obu przypadkach problematyki. Można ją dzisiaj różnie – podobnie, inaczej – rozwiązywać. Można dla jej wyrażenia poszukiwać nowych i innych metaforycznych figur przestrzennych. Sama powaga – jak myślę – nie została jednak w żadnej mierze naruszona przez upływ czasu. Takie wydaje się inspirujące znaczenie *Upadku* dla jego polskich lektur sprzed kilku dekad, dla polemicznych rozmów z Albertem Camus podjętych pół wieku temu przez dwóch polskich pisarzy. Po „upadku” – „wzlot”, zamiast „upadku” – „spadanie”.

⁵⁴⁰ Jean Baudrillard, *Przed końcem*, rozmawia Philippe Petit, przeł. Renata Lis, Warszawa 2001, s. 147.

Chwila, trwanie. Późne lektury Goethego

1.

Wieczorem 6 września 1780 roku na wzgórzu Gickelhahn nieopodal podweimarskiego Ilmenau Johann Wolfgang Goethe zapisał jeden ze swoich najważniejszych i najsłynniejszych wierszy. *Pieśń nocnego wędrowca* – bo o niej oczywiście mowa – doczekała się w Polsce więcej niż kilku prób translatorskich. Przypominam spośród nich tłumaczenie Gabriela Karskiego:

Cisza w wyżynie,
Ze szczytów drzew
Żaden nie płynie
Ku tobie wiew;
Wśród sennej mgły
Ptactwo w gęstwinie przycichło.
Zaczekaj, rychło
Spocznieś i ty.⁵⁴¹

2.

Do rozlicznych formuł obecnych w *Fauście*, które usamodzielniały się i wiodą w kulturze europejskiej niezależny żywot, należy zdanie wypowiedziane przez tytułowego bohatera:

Jeśli bym chwili rzekł: Jak pięknaś!
O, nadal trwaj! Nie uchodź mi!⁵⁴²

Cytat, który przywołałem w przekładzie Feliksa Konopki, funkcjonuje powszechnie – przynajmniej w polskim obiegu – w wersji skróconej i uproszczonej: „Chwilo, trwaj, jesteś tak piękna!”

3.

Oba przypominane – jeśli można tak powiedzieć – fragmenty w szczególny sposób zapisują doznanie chwili, doznanie skończoności. Utrwalają je tak, by równocześnie był to zapis przeżycia trwania, przeżycia nieskończoności.

⁵⁴¹ Johann Wolfgang Goethe, *Dzieła wybrane*, wybrał i wstępem opatrzył Stefan H. Kaszyński, Warszawa 1983, s. 36.

⁵⁴² Tamże, s. 230.

W istocie stanowią zatem namysł nad tajemną więzią łączącą przeciwległe wymiary czasu. I przede wszystkim jako świadectwo takiego namysłu powracają w poezji polskiej ostatnich dekad. Co jednak dla niej – i w niej – oznaczają? Dlaczego i po co – by sparafrazować słowa Czesława Miłosza – na przełomie XX i XXI wieku polscy poeci żyją ich powtórzeniem?

W przypadku *Pieśni nocnego wędrowca* można szukać najpierw uzasadnień natury artystycznej. Liryk ten – jak dowodzą wypowiedzi polskich poetów – należy bowiem do wierszy najbardziej cenionych przez nich w całej poezji europejskiej. Odpowiadając na pytanie o „swoj (ulubiony) wiersz”, Jarosław Iwaszkiewicz wskazuje miniaturę lozańską Adama Mickiewicza *Polały się lzy me czyste, rzęsiste...* I zestawia ją z lirykiem Goethego: „Ten wiersz Mickiewicza – jedyny – da się porównać z nieśmiertelną *Nocną pieśnią wędrowca (...)*”⁵⁴³. Oba utwory łączy według pisarza „skonstatowanie arcyłudzkich zrozumień wiecznego przemijania”, którego wyrażeniu służy forma zawierająca „najwięcej poezji”⁵⁴⁴. *Pieśń nocnego wędrowca* równie wysoko ceni Tadeusz Różewicz. Odwołuje się do niej, by dokonać radykalnego przeciwstawienia „poezji” i „wierszy”:

Wielka tajemnica poezji. Poezja wcieliła się w „mały” wiersz, poezja bez granic znalazła dla siebie granice, została uchwycona poezja żywa, która po dwóch wiekach oddycha i mówi do nas. (...) Wiersz jest zjawiskiem częstym, poezja jest zjawiskiem bardzo rzadkim... poezja, która w przeciwieństwie do wiersza nie ma początku i końca.⁵⁴⁵

Próbe – i tylko próbe – by poprzez nawiązanie do liryku Goethego uprawiać poezję, a nie tylko napisać wiersz podejmuje Jarosław Iwaszkiewicz w utworze *Arietta*. Żeby jednak tak się stało, poeta wspiera się już niejako gotową „poezją żywą”. W puencie wiersza cytuje zakończenie *Pieśni nocnego wędrowca* w brzmieniu oryginału:

Co to się rodzi i co to umiera?
 (...)
 Warte nur balde
 Ruhest du auch.⁵⁴⁶

W liryku Goethego puenta brzmi jak zapowiedź, pocieszenie, obietnica. I nie jest ważne, czy dla strudzonego marszem wędrowca jest to obietnica

⁵⁴³ Jarosław Iwaszkiewicz, *Mój wiersz*, „Poglądy” 1963, nr 4, s. 12.

⁵⁴⁴ Tamże, s. 12.

⁵⁴⁵ Tadeusz Różewicz, „Posłowie”, w: *Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944–1994*, Warszawa 1995, s. 667–668 (pierwodruk pt. *Wybór między wierszami i poezją*: „Odra” 1995, nr 9).

⁵⁴⁶ Jarosław Iwaszkiewicz, *Muzyka wieczorem*, Warszawa 1986, s. 29.

uspokojenia, wyciszenia, pogodzenia na jedną noc czy na całą wieczność. Ważne jest to uchwycenie i zapisanie momentu, spoza którego prześwituje jakieś inne trwanie, chwili, w której roztapia się nieskończoność czasu. *Pieśń nocnego wędrowca* można więc odczytać jako kołysankę, ale kołysankę szczególnego rodzaju – tyle na jedną noc, ile na całą wieczność. Iwaszkiewicz nie stara się „własnym słowem” sprostać Goetheańskiemu wzorowi, nie próbuje zapisać spotkania chwili i trwania. Wybiera bowiem wyłącznie jeden wymiar tej kołysanki. Swoją – jak podpowiada tytuł – piosenkę czyni kołysanką tylko na wieczność. W zacytowanej po niemiecku puencie liryku Goethego – oderwanej jednak od całości źródłowego wiersza – znika jedność chwili i trwania – pozostaje jedynie wymiar nieskończoności.

W kilku „milanowieckich” utworach Jarosława Marka Rymkiewicza, które w różny sposób przywołują *Pieśń nocnego wędrowca*, również nie udaje się wyrazić tej jedności, zapisać jej doświadczenia. W wierszu *Ogród w Milanówku, pieśń nocnego wędrowca* ze wzoru Goethego pozostała właściwie jedynie pora nocy, która jest czasem skupienia w oczekiwaniu na istotną odpowiedź:

Jeże czeremchy chodźmy przyjaciele
Mało co wiemy a jest pytań wiele⁵⁴⁷

W wierszu *Stary kapelusz, plecak, wiatr, nocny wędrowiec* pozostał z kolei motyw nocnej wędrówki, która jest jednak rozumiana tylko metaforycznie – jako późna (ostatnia?) wędrówka drogą życia, pozbawiona uzasadnienia, kierunku, celu i ostatecznie skazana na rozpad:

Przez jesień mego życia idziemy pomału
To co z życia zostanie będzie do podziału⁵⁴⁸

Najwierniejszy wobec liryku Goethego jest wiersz zatytułowany po prostu *Nocna pieśń wędrowca*. A raczej nie tyle wobec tego liryku, ile wobec aluzyjnego utworu Mikołaja Lermontowa. Pod wierszem, w którym ocalał Goetheański tytuł i Goetheańska puenta, Rymkiewicz umieszcza bowiem informację „(z Lermontowa – naśladowającego Goethego)”:

Śpi wszystko – jabłonka
Szerszeń kwiatek ostu
(...)

⁵⁴⁷ Jarosław Marek Rymkiewicz, *Zachód słońca w Milanówku*, Warszawa 2002, s. 12.

⁵⁴⁸ Tamże, s. 27.

Żyję tu zaocznie
Zaczekaj niemnogo
Także ty odpoczniesz⁵⁴⁹

Godząca chwilę i nieskończoność puenta oryginału zostaje jakby ocalona, ale już tylko w formie prawie dosłownego powtórzenia podwójnie cudzego głosu. Przemianie podlegają również materialne realia wiersza – wzgórzysto-lesisty pejzaż Turynгии, który wchłonął liryk Goethego, zamienia się w jakiś swojsko-słowiańsko-leśmianowski obraz mikroprzyrody. Przede wszystkim jednak należący do Du-Lyrik wiersz niemieckiego poety staje się – przynajmniej we fragmencie – utworem pierwszoosobowym. Forma drugoosobowa całkowicie uniwersalizuje Goetheańską refleksję – „ty” oznacza bowiem, jakby powiedział Hans-Georg Gadamer, mnie, ciebie, ja, jego, oznacza w istocie każdego. W wersji Lermontowa-Rymkiewicza ta uniwersalizacja jest przełamana przez pierwszoosobowe, a więc zindywidualizowane wyznaczenie „zaoczności” własnego istnienia.

4.

Poeci ostatnich dekad żyją także powtórzeniem formuły Fausta: „Chwilo, trwaj, jesteś tak piękna!” W tragedii Goethego formuła ta jest również świadectwem próby pogodzenia chwili i trwania, choć w inny sposób niż w *Pieśni nocnego wędrowca*. Wiersz z Ilmenau stanowi projekt wysunięty w nieskończoność. Zdanie wypowiedziane przez Fausta brzmi natomiast jak imperatyw skierowany do czasu ziemskiego, imperatyw, który ma zaprzeczyć ziemskiemu przemijaniu. Tam nieskończoność skupiała się niejako w chwili, tutaj chwila ma rozciągnąć się w trwanie.

Żadnemu z poetów, których wiersze przywołują Faustowską formułę, nie udało się jej powtórzyć. Nie chodzi oczywiście o powtórzenie poetycko udane lub nie, lecz o ocalenie pewnego imperatywnego sensu tej formuły, która godzi przeciwległe wymiary czasu. Jej parafraza pojawia się w nieumieszczonym w żadnym z tomów wierszu Jarosława Iwaszkiewicza *Noc sierpniowa*:

Takiej drugiej nocy
nie będziesz już miał
(...)
gwiazdy i planety
stańcie na chwilę

⁵⁴⁹ Jarosław Marek Rymkiewicz, *Do widzenia gawrony*, Warszawa 2006, s. 39.

na jedną chwilę
której powiem
trwaj

ale gwiazdy i planety
wirują w przestrzeni

ale ciało
przemija jak noc
(...)
a szczęście nie trwa
ani godziny

ale było było

takiej drugiej chwili
Nie będziesz już miał⁵⁵⁰

Wiersz, który może być (choć oczywiście być nie musi) zapisem jednej z pamiętnych młodzieńczych nocy w Byszewach, jest w istocie konstatacją przemijania wszelkich form ziemskiego i pozaziemskiego istnienia: od ludzkich „ciał” do „gwiazd” i „planet”. Temu powszechnemu prawu podlega również ta jedna jedyna noc, która w „całkowicie byszewskich” (formuła Iwaszkiewicza) *Pannach z Wilka* mogła stać się czterema nocami z Julcią. Jednak wzmocniony dwukrotnym powtórzeniem fragment „Takiej drugiej nocy / nie będziesz już miał” brzmi dwuznacznie: tak jakby melancholię i rozpacz godził ze szczęściem i spełnieniem. Bo przecież wspomniana noc (cztery noce) już nigdy się nie powtórzy (nie powtórzyła), ale – by sparafrazować niemalże ekstatyczny wers – „była była”. W wersji Iwaszkiewicza Goetheański imperatyw wymierzony w przyszłość zamienia się w bolesno-rozkoszne wspomnienie przeszłości. A przy tym jest to wersja niezwykle sensualna, erotyczna w najszerszym znaczeniu tego słowa, co wydaje się być jakoś zgodne z duchem wypowiedzi Fausta.

W innych wersjach polskich poetów ten zmysłowy wymiar zdaje się wyraźnie ustępować refleksji intelektualnej. A przede wszystkim właściwie każda z nich na swój sposób przekreśla lub co najmniej modyfikuje formułę Goethego. W wierszu *Café Greco* Czesław Miłosz jakby ogranicza faustyczne ambicje. Wystarczy chwila – nie trzeba myśleć o nadaniu jej trwania, trwałości czy tym bardziej nieskończoności:

⁵⁵⁰ Cyt. wg Zbigniew Chojnowski, *Poetycka wiara Jarosława Iwaszkiewicza*, Olsztyn 1999, s. 353-354 (pierwodruk: „Poezja” 1970, nr 8).

(...) A dla mnie: zdziwienie,
 Że stoi miasto Rzym, że znów się spotykamy,
 Że jestem jeszcze chwilę, i ja, i jaskółka.⁵⁵¹

W planie jednostkowej egzystencji każda chwila przedłużonego istnienia – metaforyzowana przez „ulotność” jaskółki – wywołuje metafizyczne zdumienie. Inny rodzaj zdziwienia budzi niepojęta przypadkowość i nieprzewidywalność istnienia zbiorowego, historycznego, politycznego. Dzięki „serii cudownych ocalań” (sformułowanie Miłosza) „znów się spotykamy”, choć tak łatwo mogliśmy się nie spotkać u schyłku XX wieku, którego mroczną i dramatyczną historię wiersz rejestruje wcześniej w taki sposób:

– Widzieliśmy wiele, poznaliśmy wiele.
 Upadały państwa, przemijały kraje,
 Chimery ludzkiego umysłu osaczały nas,
 Ludzie ginęli albo szli w niewolę.⁵⁵²

W kontekście takich obrotów historii każda chwila jest jak niezasłużony i niespodziewany dar – i trudno żądać lub oczekiwać więcej.

Formułę Fausta parafrazuje Tadeusz Różewicz w puencie wiersza *w hotelu*. Jest to jednak parafraza negatywna – Goetheańska „chwila” okazuje się nie tylko przemijająca (co wyrażają metafory „skowronka” i „skrzydła motyla”), ale również okrutna. Tym bardziej okrutna, im bardziej nieuniknienie jej „piękno” musi ulec rozpadowi:

nic nie trwa wiecznie
 mija każda chwila
 piękna
 i straszna⁵⁵³

Wreszcie Wisława Szymborska dokonuje konfrontacji chwili i trwania, stałości i zmiany. W wierszu *Chwila* moment prezentuje się jako „pozór” zmienności, który skrywa rzeczywiste przemiany czasu. Momentalnie uchwycony krajobraz jest w istocie przebraniem, zasłoną, złudzeniem, które chce się uznać za kształt stały i ostateczny. Wyraża się w tej chęci jakaś ludzka potrzeba oswojenia bytu podszytego grozą zmienności i nietrwałości, zamieszkania w niezmiennym, znajomym i przyjaznym świecie:

⁵⁵¹ Czesław Miłosz, *Wiersze*, t. 3, Kraków 1993, s. 260.

⁵⁵² Tamże, s. 259.

⁵⁵³ Tadeusz Różewicz, *zawsze fragment. recycling*, Wrocław 1998, s. 77.

Widok na inne wzgórze rozlega się w ciszy.

Jakby tutaj nie było żadnych kambrow, sylurów,
skał warczących na siebie,
wypiętrzonych otchłani,
żadnych nocy w płomieniach
i dni w kłębach ciemności.

(...)

Jest dziewiąta trzydzieści czasu lokalnego.
Wszystko na swoim miejscu i w układnej zgodzie.
W dolince potok mały jako potok mały.
Ścieżka w postaci ścieżki od zawsze do zawsze.
Las pod pozorem lasu na wieki wieków i amen,
a w górze ptaki w locie w roli ptaków w locie.

Jak okiem sięgnąć, panuje tu chwila.
Jednym z tych ziemskich chwil
proszonych, żeby trwały.⁵⁵⁴

Ta prośba może zostać wysłuchana tylko warunkowo, przy przyjęciu fałszywych założeń i w ograniczonym wymiarze czasowym.

5.

Oba fragmenty Goethego – i miniatura *Pieśń nocnego wędrowca*, i wypowiedź Fausta – są próbą jakiegoś projektu metafizycznego, propozycją jakiegoś rozumienia czasu, w szczególności relacji pomiędzy chwilą, skończonością i trwaniem, nieskończonością. Wiersze pochodzące z przełomu XX i XXI wieku ujawniają dzisiejszą sytuację tego projektu. W literackich parafrazach współczesnych poetów jakby nieodwołalnie nastąpił wielorako rozumiany rozpad konstruowanej przez Goethego więzi (możliwości więzi) chwili i trwania. Nie udało się im napisać kołysanki równocześnie na jedną noc i na całą wieczność. Nie udało się powtórzyć marzenia o trwaniu chwili. A przecież – tak by się przynajmniej zdawało – *Pieśń nocnego wędrowca* zachowuje swój walor rozpoznania głębokiej (najgłębszej?) istoty życia, zaś imperatyw Fausta wyraża arcyłudzkie pragnienie. Oba fragmenty nazywają jakąś uniwersalną esencję człowieczego istnienia umieszczonego w czasie. Dzisiejsi poeci mogli to nazwanie już tylko literacko sparafrazować, ale nie mogli ponowić jego sensu.

⁵⁵⁴ Wisława Szymborska, *Chwila*, Kraków 2002, s. 5-6.

* * *

Charles Baudelaire w szkicu *Malarz życia nowoczesnego* – kanonicznym dla rozpoznania nowoczesności – wyróżnił, jak wiadomo, dwa zasadnicze i współistniejące pierwiastki jej sztuki: „chwilowość”, „ulotność” oraz „wieczność”, „niezmiennność”. W tym znaczeniu Johann Wolfgang Goethe – przynajmniej jako autor rozważanych fragmentów – jest twórcą nowoczesnym. Przypomniane wiersze poetów ostatnich dekad reprezentują natomiast – by rzecz najkrócej – duchowość ponowoczesną. Niemożliwe stało się w nich bowiem utrzymanie rozróżnienia czy raczej wewnętrznie antynomicznej całości rozpoznanej przez Baudelaire’a. O ile oczywiście zastosowanie tych historycznych kategorii – nowoczesności i ponowoczesności – wobec utworów arcydzielnych (*Pieśń nocnego wędrowca*) lub przynajmniej w różnych formach czerpiących z tej arcydzielności (wiersze polskich poetów) ma jakikolwiek sens.

Hölderlin, Heidegger, Celan.

Kilka myśli o pewnym wierszu Tadeusza Różewicza

Wiersz „*Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*”, któremu chcę poświęcić kilka uwag, pochodzi z tomu Tadeusza Różewicza *Płaskorzeźba*⁵⁵⁵. Jest to tekst, w którym znalazły szczególny wyraz dwie fundamentalne figury tego zbioru (czy – szerzej – późnej poezji Różewicza): figura milczenia i intertekstualności. Tak właśnie dzieje się w rozważanym wierszu, który z jednej strony podejmuje problem milczenia (w) poezji czy raczej zamilknięcia poety (poetów), z drugiej zaś – stanowi wzorcowy przykład utworu najgłębiej intertekstualnego. Obie te figury można zresztą ująć w swoisty paradoks: dialogi intertekstualne Różewicz prowadzi najintensywniej właśnie wtedy, gdy figura milczenia nabiera szczególnej rangi i zagarnia coraz szersze obszary jego pisarstwa. Dlatego wiersz o milczeniu (zamilknięciu) stanowi równocześnie wzór realizacji głęboko splątanych czy raczej misternie skonstruowanych odniesień intertekstualnych w późnej liryce poety, odniesień do twórczości wielu różnych artystów ostatnich dwóch stuleci. Ze względu na wielokrotność powrotów oraz powagę aluzji ważne i eksponowane miejsce zajmuje wśród nich Friedrich Hölderlin.

Związki poezji Różewicza z liryką Hölderlina mają rzeczywiście znacznie dłuższą tradycję, a interpretowany wiersz wpisuje się w nieporównanie rozleglejszą sekwencję jego utworów „holderlinowskich”. Odwołania do twórczości niemieckiego poety powracają nie tylko w tomie *Płaskorzeźba*, ale również wcześniej (wiersze *To jednak co trwa ustanowione jest przez poetów*, *Spóźniona odpowiedź*, *Rozmowa*, *Przecinek*, *Einst hab ich die Muse gefragt...*) i później (wiersze *rozmowa z panem Scardanellim (apokryf)*, *w pensjonacie*). Te wielokrotne nawiązania kształtują rozległy i istotny kontekst dla odczytywanego wiersza. Niektóre z nich są psychobiograficznymi portretami Hölderlina, zwłaszcza „późnego” Hölderlina – tego, którego metaforycznie można nazwać poetą „z wieży”. Inne stanowią aluzyjne rozwinięcia i twórcze interpretacje tych jego formuł, które w studium *Hölderlin i istota poezji* Martin Heidegger nazwał „kluczowymi”⁵⁵⁶.

⁵⁵⁵ Wiersz doczekał się osobnych odczytań Tomasza Kunza (*Próba lektury wiersza Tadeusza Różewicza „Der Tod ist ein Meister aus Deutschland”*, „Ruch Literacki” 1996, z. 3) i Aleksandry Ubertowskiej (*Tadeusz Różewicz a literatura niemiecka*, Kraków 2001 – fragment „Autoteliczna pocztówka ze Schwarzwaldu”).

⁵⁵⁶ Por. Martin Heidegger, *Hölderlin i istota poezji*, przeł. Krzysztof Michalski, „Twórczość” 1976, nr 5.

Narzucająca się z całą mocą intertekstualność zaznacza się od razu we wszystkich elementach poprzedzających właściwy tekst wiersza: w jego tytule, dedykacji i incipicie. Tytuł „*Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*” nawiązuje bezpośrednio (bo poprzez brzmienie niemieckiego oryginału) do *Fugi śmierci* Paula Celana – umieszczonego w jego debiutanckim tomie *Mak i pamięć* jednego z najbardziej dramatycznych i najcelniejszych artystycznie zapisów lirycznych, jakie współtworzą XX-wieczną poezję europejską poświęconą problemowi wojny i Zagłady. To nawiązanie dodatkowo podkreśla i ujednoznacznia dedykacja *pamięci Paula Celana*. Wreszcie w incipicie zostaje przywołana jedna z „kluczowych” fraz Hölderlina – pochodząca z elegii *Chleb i wino* fraza *I cóż po poecie w czasie marnym?*. Wiersz, którego bohaterem jest jednak nie Hölderlin, lecz Celan, stanowi w istocie rozwinięcie i interpretację tej formuły.

Należy przy tym zauważyć, że o ile Hölderlin powraca w poezji Różewicza wielokrotnie, o tyle Celan zostaje przywołany po raz pierwszy, a przynajmniej po raz pierwszy na taką skalę. Obaj poeci języka niemieckiego są ponadto obecni w wierszu w odmienny sposób. Obecność Hölderlina jest wyłącznie tekstowa, natomiast Celan uobecnia się nie tylko tekstowo, ale również – i przede wszystkim – biograficznie. W tym ostatnim sensie wiersz jest reprezentatywny dla późnej poezji Różewicza. Biografie wybitnych twórców, z którymi są podejmowane poetyckie rozmowy, z którymi są prowadzone poetyckie dialogi, pisarz nieodmiennie traktuje w niej jako – domagające się interpretacji – symboliczne czy metaforyczne teksty kultury. Równocześnie biografie te rekonstruuje z wnikliwą wiernością wobec ich faktografii, z erudycyjną znajomością ich doświadczeń i przebiegów, szczegółów i epizodów. Tak właśnie – jednocześnie werystycznie i metaforycznie – Różewicz odczytuje w wierszu biografię Celana.

Kompozycyjny kształt tekstu określa zasadniczo trójdzielna dramaturgia. Jego kanwa biograficzna zyskuje swój punkt węzłowy (dzielący całość wiersza na trzy fragmenty) w poetyckim zapisie spotkania Celana z Heideggerem. Spotkanie to – jak wiadomo – miało miejsce w lipcu 1967 roku w położonej w górach Schwarzwaldu miejscowości Todtnauberg niedaleko Fryburga. Dla Celana było niewątpliwie – co poświadcza jego liryka (choćby napisany po wizycie w domu Heideggera wiersz *Todtnauberg*) – wydarzeniem o wyjątkowym i doniosłym znaczeniu duchowym.

Otwierają się zatem w wierszu następujące przestrzenie: ta najogólniejsza o charakterze tekstualnym, w której pojawiają się fragmentarycznie przywołane przez Różewicza wypowiedzi Hölderlina, Heideggera i Celana oraz ta biograficzna, na którą składają się dwa plany – syntetyczny skrót całej

biografii Celana i skondensowany zapis przebiegu jego schwarzwaldzkiego spotkania z Heideggerem. Wiersz jest zatem rodzajem dialogu, dialogu wielogłosowego, bo angażującego kilku autorów oraz wielopoziomowego, bo odwołującego się i do ich biografii, i do ich twórczości.

Rozpoczyna go – jak zaznaczyłem – wyodrębnione kursywą zacytowanie kanonicznej formuły Hölderlina z elegii *Chleb i wino*, formuły pytającej o sytuację poezji i kondycję poetów w „czasie marnym”. Poetą spektakularnie i dramatycznie uwikłanym w ten „czas” będzie – jak się okaże – Celan. Następne wersy odnoszą się już jednak nie tyle do poezji Hölderlina, ile do poświęconego jej klasycznego studium Heideggera *Cóż po poecie?*, którego przedmiotem jest refleksja nad czasem „nocy świata” i sytuacją poezji w epoce, gdy z jego planu „zbiegli bogowie”:

Zapada wieczór. Odkąd [bogowie] (...) opuścili świat, wieczór epoki chyli się ku nocy. Noc świata rozpościera swą ciemność. Epokę określa niestawiennictwo [bogów] (...), „brak” [bogów] (...). Nie tylko zbiegli bogowie (...), lecz w dziejach świata wygasł blask boskości. Czas Nocy Świata jest marnym czasem, gdyż marnieje coraz bardziej. Zmarniał aż tak, że nie potrafi już rozpoznać, iż brak [bogów] (...) jest właśnie brakiem.⁵⁵⁷

Próbując zarysować sytuację poetów w tym „czasie”, Różewicz odwołuje się bezpośrednio do myśli Heideggera. Jest to sytuacja metafizycznej samotności, która wymusza na nich milczenie, staje się przyczyną ich zamilknięcia:

bogowie opuścili świat
pozostawili na nim poetów
ale źródło
wypilo usta
odjęło nam mowę⁵⁵⁸

Rozpoznając kondycję tych pozbawionych języka poetów, Różewicz zdaje się również aluzyjnie nawiązywać do słów Celana, który w przemówieniu wygłoszonym w Bremie twierdził, że naszą dzisiejszą sytuacją duchową i egzystencjalną określa „ruch”, „bycie w drodze”, „próba, by uzyskać kierunek”⁵⁵⁹:

⁵⁵⁷ Martin Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wybrał, oprac. i wstępem opatrzył Krzysztof Michalski, Warszawa 1977, s. 168 (tłum. Krzysztof Wolicki).

⁵⁵⁸ Rozważany wiersz cytuję według wydania: Tadeusz Różewicz, *Płaskorzeźba*, Wrocław 1991, s. 37-41.

⁵⁵⁹ Paul Celan, *Przemówienie z okazji przyjmowania nagrody literackiej Wolnego Miasta Hanzeatyckiego – Bremy (1958)*. Cyt. wg Feliks Przybylak, *Paul Celan. Metody i problemy „liryki esencji”*, Wrocław 1992, s. 144.

podróżujemy i mieszkamy
w drodze
to tu to tam

Następujący po tych słowach fragment wiersza – niejako ich przykładowa i potwierdzająca ilustracja – jest już skondensowanym zapisem biografii Celana, jego drogi biograficznej rozpiętej pomiędzy Rumunią, Austrią i Francją, drogi pojętej dosłownie i metaforycznie:

Anczel Żyd
tułacz wędrował długo
z Bukowiny do Paryża

W bremeńskim przemówieniu sam Celan tak opisał tę „wędrowną”, a zwłaszcza jej początki:

Okolice, z których ja – jakże okreźnymi drogami, ale czy coś takiego w ogóle istnieje: drogi okreźne? – zatem okolice, z których przybywam do Państwa, mogą być większości z Was nieznane. (...) Była to, jeśli mi wolno uzupełnić o parę szczegółów ten topograficzny szkic, jaki teraz z bardzo daleka staje mi przed oczyma, była to więc okolica, w której żyli ludzie i żyły książki. Tam, w tej zapadłej teraz w bezhistoryczności byłej prowincji monarchii Habsburgów (...).⁵⁶⁰

W tło tej „wędrownki” poety Różewicz wpisuje motywy bardziej szczegółowe. W jej zwężonej rekonstrukcji zwraca w szczególności uwagę motyw „ziół” oraz – dalej – „traw” i „kwiatów”:

po drodze zbierał ziola
do słów Heidekraut
Erika Arnika

Ta oszczędna enumeracja stanowi najpewniej aluzję do wiersza Celana *Todtnauberg*, który otwiera strofa szkicująca wygląd otoczenia górskiego domu Heideggera:

Arnika, oczy cieszy,
napój ze źródła, nad nim
gwiazdny rzut,⁵⁶¹

⁵⁶⁰ Tamże, s. 144.

⁵⁶¹ Cyt. wg Hans-Georg Gadamer, *Czy poeci unilkną?*, wybrał (według pomysłu Artura Szlosarka) i oprac. Janusz Margański, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, przekład przejrzal i wstępem poprzedził Kazimierz Bartoszyński, Bydgoszcz 1998 – suplement *Wiersze poetów niemieckich* (przeł. Feliks Przybylak).

Jednocześnie znajduje potwierdzenie w studium Hansa-Georga Gadamera *Kim jestem Ja i kim jesteś Ty?*. W świetle tego studium przywołany przez Różewicza motyw „ziół” zyskuje uzasadnienie jak najbardziej biograficzne:

(...) Celan – wspomina Gadamer – był człowiekiem o zdumiewającej wiedzy przyrodniczej. Heidegger opowiadał mi, że w górach Schwarzwaldy Celan lepiej orientował się w gatunkach roślin i zwierząt niż on sam.⁵⁶²

Ten – jak widać – wielorako aluzyjny motyw roślin (zwłaszcza ziół), których nieprzeciętną znajomością był obdarzony Celan, może zostać odczytany jako metafora niewinności przeciwstawionej złu czy „ciemności” świata. Następne wersy tak bowiem charakteryzują Celana i jego twórczość poetycką:

słowa układał do snu
wkładał do ciemności
(...)
wyszedł z nocy

Warto przypomnieć, że w podobny sposób Różewicz odczytuje poezję Celana w utworze *mój krótki wiersz...* Wydobywa w nim „ciemność” jako stały i zasadniczy rys tej poezji:

co zrobić z tym końcem
utopić go w ciemności
na modłę Celana⁵⁶³

Nie ulega wątpliwości, że „wyjście z nocy” oznacza wyjście z Holocaustu, ocalenie z Zagłady, której doświadczenie naznaczyło trwale i głęboko twórczość poetycką Celana. To ze zranioną pamięcią tego doświadczenia poeta przybywa w lipcowy dzień do Todtnaubergu, by spotkać się z Heideggerem.

Centralnym kompozycyjnie fragmentem wiersza jest opis tego spotkania, spotkania, które doczekało się tak wielu dociekań i komentarzy. Należy do nich choćby studium *W cieniu nihilizmu* Gadamera, który niejednokrotnie był w górskiej chacie Heideggera. W poetyckim ujęciu Różewicza spotkanie to przebiegło w następujący sposób:

in der Hütte
Celan spotkał
Martina Heideggera

⁵⁶² Tamże, s. 71-72.

⁵⁶³ Tadeusz Różewicz, *zawsze fragment. recycling*, Wrocław 1998, s. 87.

wszedł
 na polanę leśną
 stał tam pod gwiazdami
 (...)

stał w prześwicie
 z garścią traw kwiatów
 (...)

jakie pytanie
 poeta zadał filozofowi
 jaki kamień
 filozoficzny
 leży przy drodze
 do leśnej chaty

Sensu tego spotkania – spotkania realnego, które w tekście Różewicza staje się spotkaniem w przestrzeni literatury, w przestrzeni poezji – nie można zrozumieć bez koniecznych odwołań do historycznej wiedzy o jego przebiegu oraz kontekstowego uwzględnienia wiersza Celana *Todtnauberg*, który stanowi poetycką reminiscencję wizyty w domu Heideggera. Zapisana w brzmieniu oryginału fraza „in der Hütte” jest cytatem bezpośrednio zaczerpniętym przez Różewicza z tego właśnie wiersza. Trzeba zatem przywołać porównawczo inne jego fragmenty oraz studium Gadamera *W cieniu nihilizmu*. Tak Celan zapisał poetycko przebieg i tło spotkania z Heideggerem:

w tej
 chacie,

do tej księgi
 – czyje wzięto nazwiska
 przed moim? –,

ta do księgi wpisana linijka
 z nadzieją, dzisiaj,
 na myślące, które
 w sercu wzbiera
 słowo,

kępy traw, tu i ówdzie,
 też orchidee, pojedynczo,
 (...)

te wpół –
 wdeptane ścieżki –

klody na wyżynnych torfowiskach
 tyle
 wilgoci.⁵⁶⁴

A tak – interpretując wiersz *Todtนาberg* – wspominał dom Heideggera i schwarzwaldzki krajobraz Gadamer:

Sam znam tę chatę z wielu pobytów. Tak tam jest: w górach Schwarzwaldu ciągną się podmokłe łąki, torfowiska. Wysoko, na skraju lasu stoi mała chatka, przytulona do zbocza, kryta gontami, bardzo prosta. Nie ma wodociągu. Przed chatą jest mała studnia, podobna do poidel, jakie się w Schwarzwaldzie urządza dla bydła. Ze źródła sączy się świeża woda. Często przy tej studni golilem się razem z Heideggerem. Na słupie studni znajduje się wystrugany z drzewa sześciian, w którym wycięto ornament w formie gwiazdy. (...) Jest to, jak całe niewielkie obejście, „*Augentrost*” – pociecha oczu. Wiersz wywołuje to uczucie, nazywając je na początku imieniem „arnika”, po niemiecku „*Augentrost*”, rosnąca w górach roślina lecznicza. W chacie księża. Taki był zwyczaj Heideggera, wszyscy goście chaty mieli wpisywać się do księgi.⁵⁶⁵

Kształtowana przez Różewicza sytuacja liryczna – sytuacja spotkania i rozmowy – zostaje uwikłana w strukturę wieloplanowych odniesień, które współtworzą historyczny kontekst zdarzenia w *Todtนาbergu*. Wpis Celana do księgi Heideggera – powtórzony lub sparafrazowany przez niego w utworze *Todtนาberg* („nadzieja (...) na myślące (...) słowo”) – Różewicz nazywa w swoim wierszu „pytaniem”. Może było to jedno spośród innych pytań – wypowiedzianych lub niewypowiedzianych w trakcie spotkania poety i filozofa – tych pytań, które pokryła ostatecznie sfera milczenia czy raczej szczególnej, bo pełnej niewysłowionych znaczeń ciszy. Milczących pytań składających się w istocie na jedno zasadnicze pytanie, którego przedmiot stanowił – nie trzeba tego dopowiadać – pewien epizod biografii Heideggera: epizod akceptacji reżimu nazistowskiego w latach 30. oraz – niekonsekwentnego zresztą, kilkakrotnie przerywanego – milczenia filozofa na ten temat po wojnie. Metaforyka obecna w wierszu *Todtनाberg* – rejestrująca wrażenia z pozornie tylko wspólnego spaceru ścieżkami Schwarzwaldu („orchidee” rosnące „pojedynczo”, nadmiar „wilgoci”) – jednoznacznie sugeruje, że „nadzieja” Celana nie została spełniona: że podczas wizyty poeta nie doczekał się „myślącego” i wyjaśniającego „słowa” Heideggera.

W tekście Różewicza obrazowi chaty filozofa, która zostaje przywołana także w wierszu Celana (choćby identyczne motywy „źródła”, czyli studni

⁵⁶⁴ Cyt. wg Hans-Georg Gadamer, dz. cyt. – suplement *Wiersze poetów niemieckich* (przeł. Feliks Przybylak).

⁵⁶⁵ Tamże, s. 57-58.

oraz „gwiazd” i „gwieźdnego rzutu”), towarzyszy opis – werystycznie odtworzonego – dookólnego krajobrazu. W tym opisie szczególne znaczenie ma motyw „polany leśnej”, nazwanej dalej „prześwitem” (bohater wiersza „stał w prześwicie”). Wprowadzając w taki sposób jedną z zasadniczych kategorii filozoficznych Heideggera, Różewicz nadaje całemu opisowi wymiar metaforyczny. Symboliczny sens tak opisanego krajobrazu Todtnaubergu, tak utrwalonych szczegółów przyrodniczych tego krajobrazu komentuje Cezary Wodziński:

(...) otoczona wysokim lasem, który tłumi odgłosy dobiegające ze świata „czasu marnego” i tworzy niezbędną myśleniu atmosferę Gelassenheit, chata, z której okien widać wprawdzie leśny prześwit i polną drogę, ale nie widać Zła (...).⁵⁶⁶

To właśnie w tym pejzażu – niejako odgradzonym od zła świata – nie doszło do istotnego dialogu poety i filozofa czy może raczej próba tego dialogu pograżyła się ostatecznie w milczeniu. Pytania Celana zadane Heideggerowi – wypowiedziane w bezpośredniej formie lub za pośrednictwem milczenia – pozostały bez wyjaśnienia, pozostały bez odpowiedzi. Stawiali je wcześniej niemieckiemu filozofowi – w trybie nawiązanej z nim zaraz po wojnie prywatnej korespondencji – Herbert Marcuse i Karl Jaspers.

Wielu z nas – pisał w liście z 1947 roku Marcuse – czekało od dawna na Pańskie słowo, słowo, które uwolniłoby Pana w sposób jawny i stanowczy od (...) tego, co się wydarzyło.⁵⁶⁷

Od kiedy w 1945 roku zniknęło niebezpieczeństwo ze strony nazistowskiej cenzury – pisał w liście z 1948 roku Jaspers – czekałem na jakiś list od Pana, który powinien był mi wyjaśnić niepojęte.⁵⁶⁸

Przedmiotem tych pytań – jak zaznaczyłem – było stosunkowo niedawne doświadczenie „nocy”, doświadczenie „ciemności”, które stało się udziałem Celana podczas wojny. W wierszu Różewicza to „niepojęte” doświadczenie uporczywie wywołuje z przeszłości i pamięci trzykrotnie zacytowana refreniczna fraza z *Fugi śmierci: Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*. Poeta nieprzypadkowo cytuje ją w brzmieniu niemieckiego oryginału. Jej świadome i celowe przytoczenie w tej formie (refrenicznie zwielokrotnionej, konsekwentnie niemieckojęzycznej) wyraża niemożność zapomnienia o doświadczeniu Zagłady.

⁵⁶⁶ Cezary Wodziński, *Heidegger i problem zła*, Warszawa 1994, s. 17.

⁵⁶⁷ Cyt. wg tamże, s. 364.

⁵⁶⁸ Cyt. wg tamże, s. 367.

Równocześnie umożliwia Różewiczowi radykalne przeciwstawienie dwóch odmiennych wersji umierania, dwóch różnych postaci śmierci: zbiorowej i indywidualnej, zadanej i wybranej, anonimowej i własnej, nieludzkiej i ludzkiej, jeśli można tak powiedzieć. Pierwsza z nich to zgodna z gramatyką języka niemieckiego śmierć rodzaju męskiego („der Tod”), spersonifikowana w *Fudze śmierci* przez postać obozowego kata. Konieczne jest przypomnienie w tym miejscu odpowiedniego fragmentu słynnego wiersza Celana:

Czarne mleko poranka pijemy ciebie nocą
 pijemy cię rano i w południe pijemy cię wieczorem
 pijemy i pijemy
 (...)
 Woła wbijcie się głębiej do królestwa ziemi wy jedni
 i drudzy śpiewajcie i grajcie
 sięga po żelazo do pochwy wywija nim jego oczy
 niebieskie
 głębiej wbijajcie łopaty jedni i drudzy dalej
 przygrywajcie do tańca
 (...)
 Woła gra słodziej śmierć bo śmierć jest mistrzem z
 Niemiec
 woła pociąga ciemniej struny skrzypiec potem jako
 dym unosicie się w powietrze
 wtedy grób macie w chmurach tam nie leży się
 ciasno
 (...)
 śmierć jest mistrzem z Niemiec jej oko jest
 niebieskie
 trafia cię ołowianą kulą trafia cię dokładnie⁵⁶⁹

Niemieckie słowo „Meister” kryje w sobie nie tylko znaczenie „mistrz”, a tak jest nieodmiennie tłumaczone na polski w istniejących przekładach *Fugi śmierci*, ale również znaczenie „majster”, „rzemieślnik” – rzemieślnik dokładny, sumienny, perfekcyjnie znający i wykonujący swój okrutny fach zadawania śmierci, nadający temu zajęciu formę technologicznej precyzji, rzetelności i doskonałości. I – niczym sztukmistrz – dodający do niej szczególną oprawę: estetyczną, artystyczną, muzyczną.

Drugi wariant śmierci to zgodna z gramatyką języka polskiego śmierć rodzaju żeńskiego, w osławiający sposób nazwana przez Różewicza uśmiechniętą

⁵⁶⁹ Paul Celan, *Wiersze*, wybrał, przeł. i posłowiem opatrzył Feliks Przybylak, Kraków 1988, s. 9-13.

„piękną Nieznajomą” i dodatkowo wyrażona poprzez akwatyyczną, „kobiecą” metaforę „rzeki”. Taki właśnie kształt przybrała przecież najdosłowniej samobójcza śmierć Celana w nurtach Sekwany. Jej woda przygarnęła poetę, ofiarowała mu schronienie przed ciemnością, uwolniła od pamięci zła:

ale wody Sekwany toczyły
się pod kamiennymi mostami
piękna Nieznajoma
czekała z niewysłowionym uśmiechem

Maska pośmiertna

a on dojrzewał
spadał w otwarte łono
rzeki
śmierci zapomnienia

Celan okazuje się jednym spośród tak wielu przywołanych przez Różewicza – szczególnie w późnych tomach – artystów, którzy na różny sposób „odchodzą” z „czasu marnego”. Tym razem jest to „odejście” najpierw w milczenie (bo więcej w twórczości Celana ciszy niż słów, milczenia niż mowy), a następnie w „niewysłowioną” śmierć, tajemniczo utożsamioną przez Różewicza z „poezją żywą”, tak jakby oba doświadczenia – śmierci i poezji – były w swojej najgłębszej istocie poznawczej porównywalne, wymienne, tożsame:

w świecie
z którego bogowie odeszli
dotknęła go poezja żywa
i odszedł za nimi

Według Różewicza czas, w którym to „odejście” się dokonało, nie jest już jednak „czasem marnym”. W studium *Cóż po poecie?* docieka Heidegger:

„...I cóż po poecie w czasie marnym?” – zapytuje elegia Hölderlina *Chleb i wino*. Dziś ledwie rozumiemy pytanie. Co więc pocznijemy z odpowiedzią, której udziela Hölderlin?⁵⁷⁰

I zaraz dodaje: „Słowo czas oznacza tutaj epokę, do której my też jeszcze należymy”⁵⁷¹. Różewicz polemicznie wzmacnia czy raczej zwielokrotnia

⁵⁷⁰ Martin Heidegger, dz. cyt., s. 168.

⁵⁷¹ Tamże, s. 168.

twierdzenie Heideggera, że czas rozpoznany przez Hölderlina jest wciąż naszym czasem. W jego rozumieniu czas obecny jest czasem po „czasie marnym”, czasem niejako podwójnie zmarniałym – czyli takim, który śladem bogów na różne sposoby opuszczają poeci. Celan jest jednym z nich:

W czasie który nastał
po czasie marnym

po odejściu bogów
odchodzą poeci

Odczytany w tak zarysowanej perspektywie porównawczej wiersz Różewicza o poecie (poetach) tego czasu odsłania przynajmniej fragment głębokich uwikłań intertekstualnych, zarówno biograficznych, jeśli biografię Celana traktować jako metaforyczny tekst kultury (a tak właśnie czyni poeta), jak ściśle tekstowych. W przestrzeni tego wiersza dokonuje się szczególne spotkanie poetów-filozofów: Hölderlina, Celana (zresztą autora poświęconego wielkiemu poprzednikowi utworu *Tybinga, styczeń*) i Różewicza oraz filozofów-poetów: Heideggera i Gadamera, który jako czuły interpretator poezji Celana – choć nieprzywołany bezpośrednio – jest także w jakiś sposób obecny w wierszu. Ale przecież my również jesteśmy uczestnikami tej niedokończonej rozmowy w Schwarzwaldzie. Niedokończonej rozmowy w czarnym lesie – o czarnym mleku.

Figury zaprzeczonej przestrzeni (Różewicz, Celan, Staff)

1.

Przedmiotem namysłu chcę uczynić wiersz Tadeusza Różewicza *Pomniki*. Ten jeden z rzadziej interpretowanych utworów poety – jak informuje umieszczona pod nim data – powstał w 1958 roku i znalazł się w tomie *Rozmowa z księciem* (1960). Przypominam go w całości:

Nasze pomniki
są dwuznaczne
mają kształt dołu

nasze pomniki
mają kształt
łzy

nasze pomniki
budował pod ziemią
kret

nasze pomniki
mają kształt dymu
idą prosto do nieba⁵⁷²

Retoryka tego wiersza wymownie świadczy, że znaczenie podjętego w nim problemu jest zupełnie zasadnicze. Jego skalę i ciężar wyznacza powtórzenie w każdym z czterech fragmentów incipitu „nasze pomniki”, dodatkowo wzmocnionego użyciem formy mnogiej, która oddala jakąkolwiek poszczególność czy lokalność i uniwersalizuje sens próby – by tak rzec – opisanego tytułowych „pomników”. Co to jednak za „pomniki”? Jaki jest – by użyć także powtórnego określenia poety – ich „kształt”? I przede wszystkim co ten „kształt” czy raczej wskazane w wierszu „kształty” oznaczają? Nie można odpowiedzieć na te elementarne pytania bez uwzględnienia mniej czy bardziej odległych kontekstów wiersza, kontekstów w szczególności poetyckich. Więcej, lektura intertekstualna wydaje się szczególnie płodnym i po prostu nieuniknionym sposobem czytania *Pomników*. I właśnie taką lekturę chciałbym

⁵⁷² Tadeusz Różewicz, *Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944–1994*, Warszawa 1995, s. 263.

zapropnować. Zarysowany w nich obraz wpisuje się bowiem – domaga się wpisania – w kontekst wierszy dwóch poetów, których twórczość jest szeroko i trwale, choć oczywiście różnie, obecna w poezji Różewicza: Paula Celana i Leopolda Staffa.

2.

Wiek XX – zależnie od potrzeby i celu – symbolicznie otwierano różnymi tekstami literackimi. W tym miejscu przywołam fragment wizjonerskiego i profetycznego wiersza Stefana George *Do współczesnych*, pochodzącego z wydanego w 1907 roku tomu *Siódmy krąg*:

(...) [Chcecie] na drogach i niwach moszczonych ciałami
 Budować z błota mgły kurzu i dymu
 Łudzące mury nieba sięgające wieże
 O których z dawna górne już wiedzą obłoki
 Że w nicość się zawałą i w której godzinie⁵⁷³

Ten wiersz powstał w złudnym blasku *belle époque*, w czasie – jak napisał Różewicz w utworze *Kazimierz Przerwa-Tetmajer* – gdy „potwory pogrążone (...) [były] jeszcze / we śnie”⁵⁷⁴. Z perspektywy późniejszych doświadczeń można bez żadnego nadużycia uznać go za założycielski dla minionego stulecia, a zawarty w nim obraz – za zapowiedź całkiem nieodległych już spełnień. Obraz „dróg (...) moszczonych ciałami” oraz budowania „wież” z „błota” i „dymu” mógł wydać się tytułowym „współczesnym” – i zapewne wydał się – czysto poetyckim konceptem, przesadnie wyrafinowaną metaforą. Znalazł jednak dosłowne urzeczywistnienie podczas dwóch wielkich wojen. I rozwinięcie w wierszach takich jak późniejsze o pół wieku *Pomniki*.

3.

Rozważany utwór Różewicza można i należy czytać w perspektywie – wciąż stosunkowo mało zbadanego – zagadnienia struktur przestrzennych obecnych w jego poezji. Stanowi bowiem w całości zapis kształtowania figury pionu. Figura ta – właściwa z natury wszelkim pomnikom – okazuje się jednak w nazwaniu poety „dwuznaczna”. A raczej – by rzecz od razu – pusta,

⁵⁷³ Stefan George, *Poezje*, wybór i wstęp Krystyna Kamińska, Warszawa 1979, s. 173 (przeł. Jarosław Iwaszkiewicz).

⁵⁷⁴ Tadeusz Różewicz, dz. cyt., s. 460.

negatywna, pusta swoją negatywnością. Wiersz Różewicza opowiada bowiem w istocie o pomnikach, których nie ma, o pomnikach, które nie istnieją. Lub raczej nie istnieją w taki sposób – i takim kształcie materialnym – jaki jest im naturalnie przypisany. Bryłę materii zastąpiła bowiem – jeśli można nadużyć paradoksu – bryła pustki, pusta forma. I tylko struktura pionu pozostała wspólna: „nasze pomniki” zachowały kształt precyzyjnie wertykalny. Nie jest to przy tym – by przywołać znane pojęcie Hugo Friedricha rozwinięte w książce *Struktura nowoczesnej liryki* – pusta transcendencja, lecz, odwrotnie, pusta immanencja.

Jak jednak możliwe jest pogodzenie tego równoczesnego bycia i niebycia, które można wyrazić oksymoroniczną formułą pustych pomników? Dwa fragmenty wiersza Różewicza jednoznacznie powiadają, że przede wszystkim „nasze pomniki” nie posiadają fundamentów – mają za to „kształt dołu” i „budował [je] pod ziemią / kret”. Wypada przypomnieć, że od takiego właśnie obrazu – dołu – zaczęła się cała droga poetycka Różewicza. W utworze *Maska* – jednym z wierszy otwierających debiutancki tom *Niepokój* – pojawia się obraz podziemnych pomników:

Wykopaliska w moim kraju mają małe czarne
głowy zaklejone gipsem okrutne uśmiechy⁵⁷⁵

Obszar podziemia wyznacza także w *Pomnikach* metafora o szerokiej obecności i wielkiej doniosłości w poezji Różewicza: metafora „kreta”. W polemicznym wierszu Różewicz ze zbioru *To* Czesław Miłosz tak właśnie nazywa poetę:

ryje w czarnej ziemi
jest łopata i zranionym przez łopata kretem⁵⁷⁶

Cała ta motywika: dołu, kreta, łopaty jest porównywalnie ważna w wierszach Staffa i Celana. W utworze Staffa *Wóz Wielki...* – stanowiącym reakcją na doświadczenie drugiej wojny – „pola ryje czarny kret”⁵⁷⁷. W wierszach Celana nieustannie powracają obrazy dołu, czynności jego kopania, służących jej przedmiotów, takich chociażby jak „siostra mleczna / szufla”⁵⁷⁸ z wiersza *To wydrążone serce...*:

⁵⁷⁵ Tamże, s. 8.

⁵⁷⁶ Czesław Miłosz, *To*, Kraków 2000, s. 78.

⁵⁷⁷ Leopold Staff, *Poezje zebrane*, tom drugi, Warszawa 1980, s. 814.

⁵⁷⁸ Paul Celan, *Wiersze*, wybrał, przeł. i posłowiem opatrzył Feliks Przybylak, Kraków 1988, s. 195.

A była ziemia w nich, i
kopali.

Kopali i kopali, i tak
przechodził ich dzień, ich noc. (...)
Kopali i nic już nie słyszeli;
nie stali się mądrzejsi, nie wynaleźli żadnej pieśni,
nie wymyślili sobie żadnego języka.
Kopali.⁵⁷⁹

(A była ziemia w nich, i...)

Powracają w szczególności w kanonicznej dla poezji Celana *Fudze śmierci*:

Woła wbijcie się głębiej do królestwa ziemi wy jedni
i drudzy śpiewajcie i grajcie
(...)
głębiej wbijajcie łopaty jedni i drudzy dalej
przygrywajcie do tańca⁵⁸⁰

W taki sposób powstają w zacytowanych wierszach nieistniejące fundamenty pod nieistniejące pomniki. W dołach zamiast fundamentów można bowiem budować je tylko z pustki.

Dla zrozumienia konstrukcji tych pomników może jeszcze ważniejsze znaczenie ma w wierszu Różewicza fragment końcowy, końcowy bez wątpienia nieprzypadkowo. Dlatego ponownie go powtórzę:

nasze pomniki
mają kształt dymu
idą prosto do nieba

Kluczowy dla tego obrazu „dym” jest jako forma pomników – by użyć słowa poety – rzeczywiście „dwuznaczny”. Z jednej strony w sposób doskonały naśladuje ich konstrukcję – wznosi się bowiem, jak powiadamia Różewicz, zawsze „prosto” i pionowo. Z drugiej strony pomniki z dymu nie są budowane przez kogoś dla kogoś, co radykalnie zaprzecza istocie pomnika. W konsekwencji nie działają również dwa inne momenty: koniecznego dystansu czasowego, nieodzownej pracy pamięci oraz idei trwałości, intencji utrwale-
nia. Takie pomniki są zaledwie momentalne: powstają od razu i trwają przez chwilę.

⁵⁷⁹ Tamże, s. 89.

⁵⁸⁰ Tamże, s. 11.

W kontekście ostatniego fragmentu wiersza Różewicza powracają ponownie – ale z jeszcze większą natarczywością – obrazy utrwalone w utworach Staffa i Celana. W przypadku Staffa chodzi oczywiście o znany wiersz *Podwaliny* z wydanego w 1954 roku zbioru *Wiklina*:

Budowałem na piasku
I zwało się.
Budowałem na skale
I zwało się.
Teraz budując zaczął
Od dymu z komina.⁵⁸¹

Po kilku dekadach – w późnym wierszu *serce podchodzi do gardła* z tomu *Wyjście* – Różewicz aluzyjnie powraca do tego utworu oraz doświadczenia dzielonego razem ze swoim patronem i przyjacielem w latach bezpośrednio powojennych:

razem ze Staffem zacząłem
odbudowę od dymu
z komina⁵⁸²

Motyw – jeśli to właściwe słowo – popiołu, dymu i powietrza jest kluczowy dla całej poezji Celana:

wszelkie imię, wszystkie wespół
spalone
imiona. Tyle
popiołu do błogosławienia. (...)
Palce, dymem cienkie. Jak korony, korony powietrza
wokół – –⁵⁸³
(Chymicznie)

W powietrzu, tam korzeń twój zostanie, tam
w powietrzu.⁵⁸⁴
(W powietrzu, tam korzeń twój zostanie, tam...)

⁵⁸¹ Leopold Staff, dz. cyt., s. 855.

⁵⁸² Tadeusz Różewicz, *Wyjście*, Wrocław 2004, s. 27.

⁵⁸³ Paul Celan, dz. cyt., s. 103, 105.

⁵⁸⁴ Tamże, s. 125.

Popiół, popiół.
 (...) żadna
 dusza dymna nie wznosi się i nie gra.⁵⁸⁵
 (*Ucieśnienie*)

Łańcuch pokoleń,
 który leży tu pogrzebany i
 który jeszcze tu wisi, w eterze,
 (...)
 Wszystko,
 nawet najcięższe, było
 jak piórko (...)⁵⁸⁶
 (*Les Globes*)

Oko, ciemne
 jak okno chaty. Zbiera
 (...)
 ulatujących w powietrzu⁵⁸⁷
 (*Okno chaty*)

Stanięcie, w cieniu
 napowietrznej blizny.⁵⁸⁸
 (*Stanięcie, w cieniu...*)

Te wszystkie obrazy: dymu, powietrza, unoszenia się zapowiada i kondensuje
Fuga śmierci:

sypiemy grób w powietrzu tam nie leży się ciasno
 (...)
 woła pociąga ciemniej struny skrzypiec potem jako
 dym unosicie się w powietrze
 wtedy grób macie w chmurach tam nie leży się
 ciasno
 (...)
 szczuje swe gończe psy na nas i daje nam grób w
 powietrzu⁵⁸⁹

⁵⁸⁵ Paul Celan, *Utwory wybrane*, wybrał i oprac. Ryszard Krynicki, Kraków 1998, s. 111, 117 (przeł. Witold Wirpsza).

⁵⁸⁶ Tamże, s. 157 (przeł. Ryszard Krynicki).

⁵⁸⁷ Tamże, s. 159 (przeł. Ryszard Krynicki).

⁵⁸⁸ Tamże, s. 175 (przeł. Jakub Ekier).

⁵⁸⁹ Paul Celan, *Wiersze*, s. 9, 11, 13.

Przywołane wiersze Celana tak komentuje Cezary Wodziński w książce *Kairos. Konferencja w Todtnaubergu. Celan – Heidegger*:

Z popiołów nie sposób wznieść trwałej budowli. Próba scalenia fragmentów tego rozproszonego krajobrazu musiałaby przypominać aroganckie usiłowanie zbudowania muru z pustek i zamknięć. (...) Popiół nie jest, jak podpowiada Derrida, pozostałością po czymś, co zniknęło, nie jest śladem, pozostałością bytu – „bytem-pozostałością, jeśli przynajmniej rozumie się przez to byt-pozostały”. Popiół jest świadectwem Nocy, jaka zapadła nad światem.⁵⁹⁰

Ten komentarz utrzymany w duchu hölderlinowsko-heideggerowskim – myślę o szkicu Martina Heideggera *Cóż po poecie?* – można bezpośrednio i bez żadnej korekty odnieść również do cytowanych wierszy Różewicza i Staffa.

4.

We wszystkich przypomnianych obrazach perspektywę pionu wyznacza motyw komina, przywołany bezpośrednio (jak w *Podwalinach* Staffa) lub obecny w niewysłowieniu, w przemilczeniu (jak w *Pomnikach* Różewicza i wierszach Celana). I tak jak pomniki budowane są z ciał zamienionych w popiół i dym, tak kominy – nie trzeba dopowiadać, jakie kominy – przesłaniają wszystkie inne możliwe wieże. Przede wszystkim te wieże, które w kręgu cywilizacji europejskiej były znakiem życia duchowego. W utworze *Piosenka z tomu Wiklina* Staff ujmuje to bardziej lapidarnie niż George w wierszu *Do współczesnych*:

Lecz wieże się zwały⁵⁹¹

I jeszcze lapidarniej Celan:

Wy, katedry nie widziane,⁵⁹²
(*Kolonia, Am Hof*)

Oczywiście nie chodzi – czy nie chodzi w istocie – o materialną ruinację kościołów i katedr:

⁵⁹⁰ Cezary Wodziński, *Kairos. Konferencja w Todtnaubergu. Celan – Heidegger*, Gdańsk 2010, s. 71, 279. Autor powołuje się w tym fragmencie na książkę Jacques'a Derridy *Szibbole dla Paula Celana* (przeł. Adam Dziadek, Bytom 2000, s. 49).

⁵⁹¹ Leopold Staff, dz. cyt., s. 859.

⁵⁹² Paul Celan, *Wiersze zebrane*, s. 95 (przeł. Ryszard Krynicki).

Co czynisz na gruzach katedry
Świętego Jana, poeto,
W ten ciepły, wiosenny dzień?⁵⁹³

– pyta Miłosz w wierszu *W Warszawie* z tomu *Ocalenie*.

(...) zrastają się żebra
katedry świętego Jana
(...) rośnie najmłodsza katedra
w Europie⁵⁹⁴

– niejako dalszy ciąg dopowiada Różewicz w poemacie *Równina*.

Katedry i kościoły zostały materialnie zrujnowane, tak jak katedra warszawska czy katedra św. Jakuba w Nysie (z wiersza Różewicza *Kamienni bracia*). Przede wszystkim jednak w horyzoncie wyznaczonym przez kominy przestały istnieć w znaczeniu duchowym. W pochodzących z różnych dekad szkicach Różewicza powracają zapisy pewnej niemożności i pewnych zmagających. W znanym szkicu *Do źródeł* poeta tak odtwarza swój punkt wyjścia:

Idę wstecz, do roku 1945. (...) Pamiętam, że pisałem w tym czasie poemat, którego nigdy nie skończyłem – był to poemat o odbudowie kościoła Mariackiego. To, że zabytki starego Krakowa istniały obiektywnie, nie było dla mnie ostatecznym potwierdzeniem ich realności. Pomysł poematu:

„...przechodnie myślą, że kościół Mariacki stoi nienaruszony, nie widzą, że jest to wielka przyzma cegieł i kamieni. Kościół leży w gruzach. Kościół jest zniszczony w moim wnętrzu. Ten budynek, na który patrzę, nie jest kościołem, nie jest zabytkiem architektury, nie jest dziełem sztuki, jest spustoszoną, rozwaloną budą (...)”⁵⁹⁵

Tę świadomość – by odwołać się do późnego wiersza Różewicza *„Wygaśnięcie Absolutu niszczy...”* – „pustego / wnętrza / świątyni”⁵⁹⁶ wyrażają także zapisy spotkań pisarza – za każdym razem spotkań poetycko najwyraźniej daremnych – z katedrami Francji. Fragment szkicu *„Zostanie po mnie pusty pokój”*:

Siedziałem w Paryżu miesiąc. Chodziłem tam pod czarno-srebrną katedrę Notre-Dame, przyglądałem się pyskom średniowiecznych chimer, które wyginają szyje, jakby chciały się napić nieba. Mówiłem do siebie: „Nie napiszę o tym wiersza...” (...).⁵⁹⁷

⁵⁹³ Czesław Miłosz, *Poezje*, Warszawa 1988, s. 105.

⁵⁹⁴ Tadeusz Różewicz, *Poezje*, Wrocław 1987, s. 21.

⁵⁹⁵ Tadeusz Różewicz, *Proza*, t. 2, Kraków 1990, s. 110-111.

⁵⁹⁶ Tadeusz Różewicz, *Niepokój*, s. 600.

⁵⁹⁷ Tadeusz Różewicz, *Proza*, t. 2, s. 18.

I „notatki” *Zamek na lodzie*:

„Po drodze” powstaje inny wiersz, który chodzi za mną od roku 1961.

Dwie wieże
wyskoczyły
na powierzchnię
i zawisły
odwrócone (w pustym)
w bladym niebie
nad Chartres
Kamieniołom katedry milczał...

Przerywam robotę w środku.⁵⁹⁸

Nie udało się zatem Różewiczowi – by tak rzec – „opisać” żadnego kościoła ani żadnej katedry. W duchowej przestrzeni kultury europejskiej pierwsza, a jeszcze bardziej druga wojna dokonały bowiem zmian i przewartościowań skutecznie udaremniających poecie taki zamiar. Materialne symbole tej przestrzeni – pomniki i katedry – uległy bowiem zagładzie. Katedry skryły się w cieniu krematoryjnych kominów. Pomniki natomiast zostały pozbawione fundamentu czy raczej ich podstawą stał się dół, a ich materialną oraz duchową substancjalność zastąpił popiół i dym. Dla Różewicza – tak jak potwierdza to wiersz *Pomniki*, głęboko współbrzmiający z przywołanymi utworami Staffa i Celana – oznaczało to i poniekąd oznacza nadal konieczność zmierzenia się z jakąś zupełnie inną, zupełnie nową ontologią ludzkiej przestrzeni. Jest to ontologia niejednoznaczna i negatywna. Jest to – by rzec najkrócej – przestrzeń zaprzeczona, przestrzeń zaprzeczeń. Przy czym różne, zawsze jednak – jeszcze raz odwołam się do wiersza *Pomniki* – „dwuznaczne”, mogą być formy takich zaprzeczeń. Spoza istniejących w tej przestrzeni obiektów – takich jak kościoły czy katedry – już nieusuwalnie prześwitują inne obiekty: kominy. Poeci starają się – właściwie daremnie – uzgodnić te dwa nakładające się na siebie obrazy. Druga forma polega na tym, że istnieje coś, czego nie ma – niczym arcyoksymoron „czarne mleko” z *Fugi śmierci* Celana. Są to pomniki wzniesione na niczym – na dole i zbudowane z niczego – z dymu. I tak jak poprzednio poeci – znowu daremnie – próbują uporać się z tą ontologiczną i przestrzenną niemożliwością. Nie uda im się, a przynajmniej nie uda całkowicie ani jedno, ani drugie. Ale z tych uporczywych prób wynikają wiersze tej miary co *Pomniki*. A miara ta jest szczególna.

⁵⁹⁸ Tamże, s. 136.

Utwór Staffa *Podwaliny* interpretowano niejednokrotnie jako wyłącznie metaforyczny i operujący conceptualnym paradoksem zapis poczucia rozpadu świata oraz kryzysu wartości. Interpretowano trafnie, przeocząc jednak fakt, że wiersz opowiada także o najdosłowniej rozumianym „kominie” krematorium. W wierszu Różewicza *Pomniki* dokonuje się zupełnie analogiczne scalenie tak zwanej rzeczywistości i tak zwanej metafory. Dlatego lektura tego wiersza – intertekstualna, jaką zaproponowałem czy każda inna – musi przebiegać wzdłuż dzielącej je granicy, nie wyróżniając i nie uprzywilejowując żadnej z obu perspektyw: ani rzeczywistości, ani metafory. Stanowi to również – jak się wydaje – konieczny warunek zrozumienia zapisanej w wierszu sytuacji, która przecież jest także, jest wciąż naszą sytuacją. W takim sensie naszą, w jakim zapisał to Jarosław Iwaszkiewicz. Jego metaforyczna formuła z należącego do tomu *Ciemne ścieżki* wiersza *Nie zapomina się tak łatwo życia...* – formuła mówiąca o „potrawie zmieszanej z popiołem”⁵⁹⁹ – jest w swoim brzmieniu bliska oksymoronu Celana „czarne mleko”. Podobnie oksymoronicznym językiem – stawiając nas przed pomnikami z dymu – posłużył się Tadeusz Różewicz. Oksymoronicznym, to znaczy metaforycznym czy może – odwrotnie – najgłębiej werystycznym? Odpowiedź, a tym bardziej jednoznaczna odpowiedź na tak postawione pytanie nie wydaje się ani potrzebna, ani możliwa.

⁵⁹⁹ Jarosław Iwaszkiewicz, *Wiersze*, t. II, Warszawa 1977, s. 150.

Mowa biografii. Milczenie literatury (Franz Kafka po latach)

Trzy fragmenty poetyckie na początek tych rozważań:

Franz Kafka przeczuł to wszystko, przez czarnych
Aniołów zaszytowany, na długo przed śmiercią
Swoich trzech sióstr. Pobiegły prędko po drabinie
Dymu oświęcimskiego, wniebowzięte za warkocze
Ścięte dawno. On miał w ręku nitkę jedną
Z czarnego kłębka, nitkę jedną, która mogła
Wyprowadzić z przeraźliwego Labiryntu
Lub zaprowadzić do komory krematorium.⁶⁰⁰

„Umarł ze strachu”
Tak napisano –
Pisano gwizdem za węglami nocy...
Miarą epoki są tacy prorocy
Nad przerażeniem dachów.⁶⁰¹

mucha w zupie to był problem
estetyczny i etyczny
trzeba ją było wyjąć łyżką
(...)
(...) noże łyżki
widelce to była biała broń
mojego ojca kiedy brał do
ręki łyżkę nóż zaczynała się
bitwa przy stole (...)
(...)
mucha broniła
się przed śmiercią trzeba ją
było wyjąć czubkiem łyżki
co z nią zrobić gdzie wyrzucić
muchy z mojego talerza wyjmowała
matka
zupa zmieniała smak
nie mogłem jeść podejrzewałem

⁶⁰⁰ Mieczysław Jastrun, *Poezje zebrane*, Warszawa 1975, s. 459.

⁶⁰¹ Stanisław Grochowiak, *Wiersze wybrane*, wybór dokonany przez autora, Warszawa 1978, s. 47-48.

że ojciec lyka muchy żeby dać
dobry przykład dzieciom⁶⁰²

Zlokalizujmy dokładniej te trzy – skądinąd poetycko udane – teksty. Pierwszy z nich to wiersz Mieczysława Jastruna *Franz Kafka* pochodzący z tomu *Genezy*, drugi – tak samo zatytułowany wiersz Stanisława Grochowiaka należący do zbioru *Menuet z pogrzebaczem*. Ostatni utwór jest fragmentem poematu Tadeusza Różewicza *przerwana rozmowa* zamykającego tom *Płaskorzeźba*.

Nie przywołałem tych wierszy, by dokonać ich analizy czy tym bardziej oceny. Przywołałem je jako pretekst – a częściowo może także powód – by rozważyć pewien problem, który z prowokacyjną ostrością stawia biografia i twórczość Franza Kafki, by spróbować odpowiedzieć na pewne pytanie, które uporczywie zadaje nam ta biografia i ta twórczość. Nie ulegam złudzeniu, że uda się rozwiązać ten złożony problem, że uda się znaleźć odpowiedź na to nurtujące pytanie. Chcę jednak podzielić się kilkoma przemyśleniami, jakie nasuwa dziś lektura pisarstwa Kafki.

Pisarstwo to – celowo posłużę się metaforą architektoniczno-przestrzenną – zdaje się sprawiać wrażenie solidnie zbudowanej warowni. Jej centrum stanowi proza Kafki, kanon tej prozy: powieści i opowiadania. Linię muru otaczającego to centrum wyznaczają bezpośrednio świadectwa i zapisy, objętościowo być może obszerniejsze niż proza: *Dzienniki*, *List do ojca*, bloki listów do Felicji Bauer i Mileny Jesenskiej. Mur ten dodatkowo wzmacniają od zewnątrz dokumenty spisane przez osoby z bliskiego otoczenia pisarza. Myślę zwłaszcza o książkach Maxa Broda (*Franz Kafka. Opowieść biograficzna*) i Gustava Janoucha (*Rozmowy z Kafką*).

Zauważmy od razu, że rola tak skonstruowanego muru w jego relacji do centrum wydaje się dwuznaczna. Z jednej strony mur wspiera środek warowni – współuczestniczy w całościowym budowaniu dzieła Kafki. Z drugiej jednak strony zdaje się bronić do niego przystępu. Czasem broni może nawet tak skutecznie, że przestajemy widzieć spoza niego jakby coraz bardziej niedostępne i oddalające się centrum. (Nad)używając tych w istocie Kafkowskich metafor, można powiedzieć, że centrum – niczym zamek w *Zamku* – rozprasa się gdzieś w górze, niepostrzeżenie niknie z pola widzenia – i być może niewiele brakuje, żebyśmy zapomnieli o jego istnieniu.

Do czego właściwie zmierzam? Do niepewnego postawienia tezy, że proza Kafki ukryła się za jego biografiami, schowała się w jej nadmiarze i obfitości – że tekst biografii pisarza w jakiś sposób skrywa tekst jego dzieła. Sprzyjało temu właściwie wszystko. Najpierw sam Kafka – w tej mierze podobnie

⁶⁰² Tadeusz Różewicz, *Płaskorzeźba*, Wrocław 1991, s. 119-121.

(choć bardziej programowo) postąpił inny autor o szczególnie wysokiej samoświadomości twórczej: Witold Gombrowicz – szczerze obudował swoje powieści i opowiadania pełniącymi funkcję autokomentarza zapisami dziennikowymi oraz epistolarnymi. Następnie krytyka literacka w formie niezmiernie intensywnej, a nieraz wręcz programowej odwoływała się (i wciąż odwołuje się) do biografii pisarza, zarówno do jej zasadniczych uwarunkowań i doświadczeń, jak marginalnych faktów i epizodów: począwszy od najdawniejszych studiów a skończywszy na ostatnio wydanej książce biograficznej Ernsta Pawła *Franz Kafka. Koszmar rozumu*. Ten ekspansywny nadmiar odczytań sięgających do biografii Kafki i wyjaśniających nią twórczość jakby przesłania jej prozę, zakłóca i utrudnia możliwość jej innej lektury.

Oczywiście nie zawsze tak było. Na tym z konieczności skrótowo zarysowanym tle jednak dosyć odosobniony w swoim antybiografistycznym radykalizmie wydaje się głos Martina Walsera, głos, w którym wyraźnie rozbrzmiewają przeświadczenia i zalecenia hermeneutycznej – ściślej: Heideggerowsko-Gadamerowskiej – szkoły interpretacji:

Im dzieło jest doskonalsze, w tym mniejszym stopniu odsyła czytelnika do twórcy. W niedoskonałej twórczości do jej zrozumienia twórca jest niezbędny: dzieło nie niezależnie się od biografii artysty; życie i dzieło wymagają zestawienia, ponieważ jedno odsyła do drugiego. Franz Kafka jako twórca uporał się ze swym doświadczeniem życiowym w sposób tak doskonały, że sięganie do biografii jest zbyteczne. Przemiany rzeczywistości życiowej dokonał już przed dziełem, redukując i zgola unicestwiając swą osobowość cywilną dla ukształtowania się w osobowość artystyczną.⁶⁰³

Niemalży udział w tym – by tak rzec – biografizowaniu dzieła Kafki mieli również (i mają nadal) podejmujący z nim dialog pisarze, twórcy, artyści. Przypomniane na początku trzy wiersze polskich poetów współczesnych (mogłoby być ich nieporównanie więcej – na uwzględnienie zasługiwałyby chociażby inne „kafkowskie” utwory poetyckie Tadeusza Różewicza) są przecież tylko przykładem znacznie szerszego zjawiska, które ogarnia także pozostałe gatunki literackie. Zjawisko to – polegające na konstruowaniu dramaturgicznych lub powieściowych fabuł z poszczególnych elementów biografii Kafki, który staje się wykreowanym bohaterem literackim – może zilustrować dramat Tadeusza Różewicza *Pułapka* (w mniejszej mierze jego sztuka teatralna *Odejscie Głodomora*) czy powieść Anny Boleckiej *Kochany Franz*. Żeby wskazać chociaż jeden przykład tego rodzaju praktyk w literaturze obcej, przypomnę niedawno ogłoszony dramat współczesnego pisarza austriackiego Franzobela *Kafka. Komedia*. Wszystkie wymienione utwory łączy podobny

⁶⁰³ Martin Walser, *Opis formy. Studium o Kafce*, przeł. Edmund Misiólek, Warszawa 1972, s. 7.

zamysł: są świadectwem mniej lub bardziej wnikliwej lektury tekstu biografii Kafki – i w rezultacie kształtują (różnie zresztą rozumiany) mit osobowy praskiego pisarza.

Pora zatem na bardziej prywatne wyznanie. W „Post factum” do *przerwanej rozmowy* Tadeusz Różewicz zwierza się: „po 50 latach pisania wierszy i sztuk teatralnych zrozumiałem daremność rozwiązania «tajemnicy» Franza Kafki”⁶⁰⁴. Pozwolę sobie sparafrazować te słowa poety i powiedzieć: po wielu latach czytania prozy Kafki mam poczucie znużenia nieustanną obecnością jego biografii. Im dłużej bowiem obcuje się z tą biografią, im dłużej wnika się w jej sekrety, tym natrętniej towarzyszy kolejnym lekturom powieści i opowiadań. Nadchodzi wreszcie taki moment, kiedy nie chce się już nic wiedzieć o domu rodzinnym pisarza, kiedy nie chce się pamiętać o jego siostrach, o jego narzeczonych, przyjaciółkach i ukochanych. I przede wszystkim odczuwa się narastającą potrzebę rozproszenia tego potężnego cienia – cienia Ojca, w którego rozległym mroku tak często umieszcza się postać Kafki i jego twórczość.

Nie mam oczywiście nic przeciwko rozumnie pojętemu biografizmowi w badaniu literatury. Nie mam nic przeciwko żadnym metodom – jak przecież wiadomo, nie metody są złe, niedobre bywają ich użycia. Chodzi natomiast o pewien rodzaj tęsknoty za bezpośrednią – by tak rzec: czystą – lekturą prozy Kafki, lekturą niezapośredniczoną przez pamięć i wiedzę o jego biografii. I chociaż jest to tęsknota utopijna, chociaż na jej spełnienie jest już za późno, ulegam jednak jej pokusie.

Nie opuszcza mnie bowiem wrażenie, że w istocie tekst biografii Kafki i tekst jego dzieła – choć połączone rozlicznymi (jawnymi i ukrytymi) więzami, które nieustannie domagają się, by je rozszyfrować – znajdują się na przeciwległych biegunach. Biografia jest – co próbowałem zaznaczyć – aż nazbyt wymowna, aż nazbyt wielomówna. Tak obecna i wyrazista, że trafia w końcu pod spłaszczające pióra niefortunnych popularyzatorów i nieudolnych felietonistów – staje się zbanalizowanym przedmiotem trywialnej wyprzedaży. Tymczasem dzieło Kafki zdaje się być w najgłębszym sensie tego pojęcia dziełem milczenia, dziełem, które rozgłośność – by nie rzec: hałaśliwość – biografii niejako równoważy swoją przenikliwą ciszą, swoim „niemym krzykiem” (określenie Marii Janion).

Zgadzam się w tej mierze z pięknym sformułowaniem Heinza Politzera, który trafnie odnajduje w dziele Kafki „lodowate” oraz „labiryntowo zawile, wymowne milczenie”⁶⁰⁵. Tak jak w pamiętnym – rozbrzmiewającym zimną

⁶⁰⁴ Tadeusz Różewicz, dz. cyt., s. 131.

⁶⁰⁵ Heinz Politzer, *Milczenie syren. Studia z literatury niemieckiej i austriackiej (wybór)*, przeł. Jerzy Hummel, Warszawa 1973, s. 22.

i kamienną ciszą – zdaniu, które otwiera *Zamek*: „Był późny wieczór, kiedy K. przybył”⁶⁰⁶. Jest to jedno z tych (wielu) zdań Kafki, które zapraszają, by wejść w ten świat ciszy, świat milczenia – i przynajmniej na czas lektury zapomnieć o biografii pisarza. Żeby – pomijając jej ciemne zawikłania – podjąć wyzwanie: razem z K. próbować pokonać mur i dotrzeć na zamek, gdzie mieszka tajemnica (być może po Różewiczowsku polegająca ma milczącym braku tajemnicy).

Pora wreszcie, by sobie zaprzeczyć, by zgodzić się na niekonsekwencje, które naruszają spójność dotychczasowych uwag (coż jednak bardziej nieuniknionego w obcowaniu z twórczością Kafki niż ruch myśli?). Jestem poniekąd wdzięczny wielkim XX-wiecznym pisarzom milczenia – Samuelowi Beckettowi, Paulowi Celanowi – że ich biografie okrywa „nieopisana dyskrekcja” (sformułowanie Rainera Marii Rilkego). Z pewnego punktu widzenia może dobrze, że mądry Leopold Staff zniszczył przed śmiercią prowadzony przez wiele lat dziennik? pamiętnik? Kafka – w przeciwieństwie do Samuela Becketta czy Paula Celana – pozostawił nam dwa teksty: tekst biografii i tekst dzieła. Gdyby nawet Max Brod wykonał sumiennie jego testamentarną decyzję – decyzję skazującą prawie całą twórczość na nieistnienie, a więc opowiadającą się po stronie milczenia, stanowiącą osobliwą pochwałę milczenia – pozostałby jednak ten pierwszy tekst. Tekst biografii, który – jeśli czytać go symbolicznie, jako metaforę czy emblemat – jest przecież szczególny i wyjątkowy. Nie sposób temu zaprzeczyć – i to jest pierwsza niekonsekwencja.

Zresztą ten wielosłowny tekst, tekst nieustannie poszerzany i rozwijany przez głosy płynące z zewnątrz – jeśli przyjrzeć mu się uważnie – prawie natychmiast okaże się mniej jednoznaczny niż zazwyczaj myślimy. W końcu wszyscy jesteśmy jakoś ulegli wobec siły ukształtowanego stereotypu. Odwołam się przynajmniej raz – i będzie to druga niekonsekwencja – do biografii Franza Kafki: przecież temu Głodomorowi zranionemu istnieniem, zranionemu nim tak boleśnie i głęboko jak Gregor Samsa w *Przemianie*, który uderzony przez ojca „ledwie już czuł zgniłe jabłko tkwiące w grzbiecie i rozognione ciało wokół niego, całe pokryte miękkim kurzem”⁶⁰⁷ – przecież temu Głodomorowi zdarzało się przekraczać mur swojej warowni i bywać na praskiej pływalni. Może na niej – choćby przez chwilę – godził się, godził swoje ciało z raniącym istnieniem i przestawał zazdrościć milczącemu kamieniowi. Może nie był wówczas skłonny powtórzyć wędrującej frazy poetów – Michała Anioła, Cypriana Kamila Norwida, Tadeusza Różewicza – „słodziej być z kamienia”.

⁶⁰⁶ Franz Kafka, *Zamek*, przeł. Krzysztof Radziwiłł, Kazimierz Truchanowski, Warszawa 1973, s. 5.

⁶⁰⁷ Franz Kafka, *Proces. Wyrok*, przeł. Bruno Schulz, Juliusz Kydryński, Warszawa 1981, s. 213.

Niespełniony dialog. Jarosław Iwaszkiewicz – Thomas Stearns Eliot

1.

W porównaniu z takimi klasykami poezji europejskiej XX wieku jak Stefan George czy Paul Valéry obecność Thomasa Stearnsa Eliota w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza jest marginalna. Nie należy więc dziwić się, że urywana i rozproszona rozmowa pisarzy prawie nie została zauważona. Z jednej strony Iwaszkiewicz jest właściwie zupełnie nieobecny w obu gruntownych studiach poświęconych recepcji dzieła Eliota w Polsce⁶⁰⁸. Z drugiej strony w istniejących monografiach poezji autora *Panien z Wilka* problem – by rzecz skrótowo – Eliota należy do zagadnień dalszoplanowych⁶⁰⁹. Jerzy Kwiatkowski podkreśla bliskość poetów, umieszczając ich razem w nurcie nowoczesnego klasycyzmu. Z kolei Zbigniew Chojnowski uznaje *Ziemię jałową* za jedno ze źródeł poematu *Podróż do Patagonii*.

Jaka jednak była historia dialogu tych dwóch pisarzy? I jakie w istocie znaczenie miało piarstwo Eliota dla twórczości Iwaszkiewicza? Trzeba najpierw przypomnieć, że ta trwająca kilka dekad rozmowa zaczęła się w porządku biografii twórczej Iwaszkiewicza bardzo wcześnie. To dzięki autorowi *Nauczyciela* polski czytelnik dowiedział się o Eliocie. W „liście do Felicji” (z 1948 roku) Eleuter wspomina:

(...) czytałem jeszcze powieści mojego przyjaciela Glenwaya Westcotta, jednego z drugorzędnych Amerykanów (...) zamieściłem z nim wywiad w „Wiadomościach Literackich” w 1925 roku i zwróciłem w nim uwagę na rodzącą się literaturę amerykańską (...).⁶¹⁰

Właśnie w tym wywiadzie po raz pierwszy w polskiej prasie literackiej pojawiło się nazwisko Eliota. Stało się to trzy lata po publikacji emblematycznego dla jego twórczości poematu *Ziemia jałowa* i dokładnie w momencie ogłoszenia poematu *Wydrążeni ludzie*.

⁶⁰⁸ Por. Jean Ward, *T. S. Eliot w oczach trzech polskich pisarzy*, Kraków 2001; Magdalena Heydel, *Obecność T. S. Eliota w literaturze polskiej*, Wrocław 2002.

⁶⁰⁹ Por. Jerzy Kwiatkowski, *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1975; Zbigniew Chojnowski, *Poetycka wiara Jarosława Iwaszkiewicza*, Olsztyn 1999.

⁶¹⁰ Eleuter, *Listy do Felicji*, Warszawa 1979, s. 208. Por. na ten temat informację Magdaleny Heydel, *Obecność T. S. Eliota w literaturze polskiej*, s. 18.

Przed rokiem 1939 Iwaszkiewicz mógł czytać pionierskie szkice Wacława Borowego o Eliocie: *Eliot jako krytyk literacki i teoretyk tradycji* i *Wędrówka nowego Parsifala* (opublikowane w „Marcholcie” i „Przeglądzie Współczesnym”) oraz pierwsze przekłady jego czterech wierszy pióra Józefa Czechowicza (wydrukowane w „Pionie” i „Ateneum”). Czasem zasadniczego i intensywnego poznawania poezji Eliota była jednak dla pisarza – tak jak dla większości polskich czytelników – dopiero druga połowa lat 40. Sprawili to przede wszystkim uczeń Iwaszkiewicza – Czesław Miłosz. Miłosz opublikował wówczas w „Twórczości” przekład *Ziemi jałowej* (1946) oraz szkic *Wprowadzenie w Amerykanów (Rzecz o poezji amerykańskiej)* (1948), w którym omówił pisarstwo Eliota. W tym samym czasie Władysław Dulęba – również w „Twórczości” – ogłosił tłumaczenie drugiego kanonicznego poematu angielskiego poety – *Próżnych ludzi* (1946).

2.

Znaczenie poezji Eliota dla twórczości Iwaszkiewicza zdaje się ilustrować i potwierdzać ogólniejszą prawidłowość. W eseju *Amalfi* zamieszczonym w tomie *Podróże do Włoch* pisarz czyni następujące wyznanie:

Te wiersze angielskie są mi tak przyrodzone, jak gdybym to ja je napisał czy jak gdybym słyszał je od kolebki. Dziwne to zjawisko. (...) A u mnie jeszcze pomnożone tym uczuciem „kalectwa”, niedostateczną znajomością angielskiego języka. Tak mnie to zawsze męczy, prześladowuje i nie daje wytchnienia. Nie mówię po angielsku, bo nigdy w Anglii dłużej nie byłem. Nie byłem w Anglii, bo nie mówię po angielsku. A kocham ten język i tę poezję. (...) Dlatego (...) nigdy nie śmiałybym [tłumaczyć] Eliota.⁶¹¹

Tak rzeczywiście się stało. Iwaszkiewicz nie przełożył ani jednego wiersza angielskiego pisarza. Ale czytał je uważnie. Na tyle uważnie, by przynajmniej – jeśli można tak powiedzieć – w kilku miejscach jego twórczości poetyckiej lektury te znalazły swój istotny wyraz. Jakie są to miejsca – miejsca jak najbardziej wspólne – i jakie są formy tego wyrazu?

Pierwszą z nich jest pewien koncept formalny, który urzeczywistnił się w mocno dzisiaj zapomnianym poemacie *Podróż do Patagonii* – poemacie stanowiącym zapis odbytej w 1948 roku podróży do Ameryki Południowej. W części II zatytułowanej „List prywatny” Iwaszkiewicz wskazuje w tonie ironiczno-humorystycznym literackie źródła poematu:

⁶¹¹ Jarosław Iwaszkiewicz, *Podróże do Włoch*, Warszawa 1980, s. 190.

Pozazdrościłem poetom sławy:
Poematów z komentarzami.

Na górze przy każdym słowie gwiazdka wysoka,
Na dole jak horyzont komentarz,
Górami płyną słowa, słowa jak obłoki,
A na dole objaśnienia jak cmentarz.

Teraz wszyscy poeci piszą poematy,
Polifem Miłosz ciska katastrofą,
Eliot płynie Tamizą, od Blackfriars do Tower,
I śpiewa chór z Tristana wiosłując każdą strofą,
(...)
Poemat z komentarzem – to ideał,
Nieraz o tym marzyłem,
Teraz puściłem się i tańczę,⁶¹²

Zacytowany fragment brzmi dwuznacznie. „Poemat z komentarzem” stanowi „ideał”, bezpośrednio wypowiedziany przedmiot zazdrości i marzenia. A równocześnie Iwaszkiewicz sceptycznie i ironicznie ocenia tego rodzaju strukturę. Uznaje ją za niespójną i ostatecznie jakby chybiącą pod względem artystycznym. Dodany „komentarz” zakłóca bowiem, jeśli nie niszczy, subtelną i wieloznaczną materię poetycką. Użyta metaforyka przestrzenna góry i dołu wyraża niewspółmierność żywych „słów” poezji i martwoty ich – porównanych do „cmentarza” – „objaśnień”.

Podróż do Patagonii rzeczywiście uzupełnia część nazwana „Objaśnienia autora”. W jednym z nich Iwaszkiewicz tak komentuje przypomniany fragment:

Autor przez ten list wyjaśnia genezę pomysłu „poematu”; pragnie on naśladować z polskich poetów Miłosza (...) oraz z cudzoziemców Eliota (...) Eliot w swoich poematach, szczególnie w niezwyklej *Ziemi jałowej*, używa cytatów i aluzji z niezmiernie dużej ilości książek, wierszy, nawet oper. Tutaj aluzja do cytowanego przez niego chóru młodych marynarzy z *Tristana*.⁶¹³

Całościowo traktowana struktura *Podróży do Patagonii* jest więc świadectwem lektur poematów – by tak rzec – z przypisami, lektur, w których szczególnie (bo w istocie podwójny) udział miał Miłosz: jako tłumacz *Ziemi jałowej* oraz jako autor opublikowanego w tym samym czasie w „Twórczości” poematu *Traktat moralny* (1948). *Podróż do Patagonii* powstała rok później: wiosną (część poetycka) i jesienią („Objaśnienia autora”) 1949 roku.

⁶¹² Jarosław Iwaszkiewicz, *Wiersze*, t. II, Warszawa 1977, s. 191.

⁶¹³ Tamże, s. 207.

Temu podwójnemu źródłu inspiracji Iwaszkiewicz zawdzięcza zarówno samo zainteresowanie gatunkiem poematu, jak i pomysł jego podwójnej struktury, który urzeczywistnia i wobec którego jednocześnie się dystansuje. Wszechobecna w „Objaśnieniach autora” ironia zdaje się być również dodatkowym śladem lektury poematów jej angielskiego i polskiego mistrza.

Drugim zasadniczym świadectwem tej lektury – czytania poezji Eliota – jest pewien motyw, najwyraźniej wspólny dla twórczości poetyckiej obu autorów. Poemat *Ziemia jałowa*, a ściśle część I „Grzebanie umarłych” otwiera pamiętny fragment:

Najokrutniejszy miesiąc – kwiecień. Wywołuje
Z ziemi umarłej gałąź bzu. Kojarzy
Pożądanie z pamięcią. To on budzi
Korzeń leniwy pierwszym deszczem wiosny.
Zima przed chłodem strzegła nas i kryła
Śniegiem niepamiętliwym ziemię, i żywiła
Drobniotkie życie wysuszonym pędem.⁶¹⁴

Ten motyw, który za sprawą Eliota stał się właściwie literackim toposem, można określić jako symbolicznie znaczące odwrócenie topiki pór roku. Obrazy takiego odwrócenia powracają w poezji Iwaszkiewicza kilkakrotnie:

Gdy stopnieją już śniegi, to pomiędzy trawą,
Podobną do uschniętych włosów złej kobiety,
Wykwitną zmarłe śruby i sprężyn bukiety,
Które jak wielkie kwiaty wypryskują rdzawo –⁶¹⁵
(*Gdy stopnieją już śniegi, to pomiędzy trawą...*)

Wstańmy i chodźmy. Nie wkładaj okrycia.
Ogrzeją nas wszak świerki i śniegowe zwoje,
(...)
Razem słuchajmy życia, co pod zimą śpiewa.
(...)
Chodź, chodź, spoczniemy wreszcie w czarnym cieniu zimy.
Bo potem śnieg stopnieje i splot traw urośnie,
Inne zapachy wstaną i ludzić nas zaczną,
Goła ziemia w pierwotnej męczarni rozpocznie
Myśleć o wiosnie.

⁶¹⁴ Thomas S. Eliot, *Poezje wybrane*, esej o poezji Eliota pióra Wacława Borowego, Warszawa 1988, s. 77 (przeł. Andrzej Piotrowski).

⁶¹⁵ Jarosław Iwaszkiewicz, *Wiersze*, t. I, Warszawa 1977, s. 325.

Prędzej, prędzej, do śniegu, samotni, do ziemi,
 W łód szerniały krew nasza czarna się roztrwoni,
 Prędzej zasnąć zimowo: a nad zbawionemi
 Nigdy już nowa wiosna życiem nie zadzwoni.⁶¹⁶

(Zima)

Oba zacytowane utwory – pochodzące z dekady lat 30. – wyprzedziły lekturę *Ziemi jałowej*, a przynajmniej lekturę jej polskiego przekładu dokonanego przez Miłosza. Rozważany motyw powraca również w wierszach powojennych, takich jak *Marzec*:

dużo śniegu w ogrodzie
 (...)
 śnieg nie powinien tajać
 nigdy

pod śniegiem są pochowane
 szkielety podkowy rdza⁶¹⁷

czy *Kwiecień*. *Okrutny miesiąc*, którego podtytuł stanowi jawną i czytelną aluzję do fragmentu rozpoczynającego *Ziemię jałową*:

Nim ziemia odtajała
 spod śniegu to się wynurza

ani listek ani kwiatek ani trawka

brwi twoje
 i twoje rzęsy⁶¹⁸

Wspólnota tego motywu nie oznacza wyłącznie wspólnoty pewnego obrazu. I dla Eliota, i dla Iwaszkiewicza jego przywołanie otwiera refleksję egzystencjalną nad życiem i śmiercią, a właściwie paradoksalnością ich relacji. Można powiedzieć, że dla obu poetów im więcej życia („pożądania”, „pamięci”, piękna), tym więcej śmierci. Bo piękno – jak twierdził Iwaszkiewicz – zawsze jest cierpieniem. Jest nim także według Eliota „pożądanie” i „pamięć”. Dlatego zima – w tradycyjnej topice metafora śmierci – minimalizując życie chroni przed „pożądaniem”, „pamięcią”, pięknem – chroni zatem przed cierpieniem i śmiercią. Wiosna natomiast – tradycyjnie metafora życia – zwielokrotniając je metaforyzuje cierpienie i śmierć.

⁶¹⁶ Tamże, s. 383.

⁶¹⁷ Jarosław Iwaszkiewicz, *Wiersze*, t. II, s. 361.

⁶¹⁸ Tamże, s. 362.

Przywołany w *Podróży do Patagonii* cytat z *Ziemi jałowej* oraz pochodzący z niej podtytuł wiersza *Kwiecień. Okrutny miesiąc* nie są jedynymi bezpośrednimi odwołaniami do poezji Eliota. Nieznany wiersz *Wieczór letni* (nieznany, bo nieumieszczony przez Iwaszkiewicza w żadnym tomie, a jedynie w wydanej w 1949 roku *Księżde pamiątkowej ku czci Leopolda Staffa*) poprzedza motto zaczerpnięte z poematu Eliota *Popielec* i zacytowane w brzmieniu oryginału:

Because I do not hope to turn again
 Because I do not hope
 Because I do not hope to turn⁶¹⁹

Ten fragment w polskiej wersji – oddającej charakterystyczny dla poezji angielskiego pisarza rytm powtórzeń – brzmi następująco:

Skoro nie mam nadziei, bym jeszcze powrócił
 Skoro nie mam nadziei
 Skoro nie mam nadziei, bym wrócił⁶²⁰

Iwaszkiewicz rozwija to motto, podejmując w wierszu kluczowy dla swojej twórczości – i pisarstwa Eliota – temat czasu, przemijania, pamięci. I zgodnie z nim konstatuje niemożność cofnięcia czasu:

Powrót w te strony, gdzie rzeka pamięci
 Ze źródeł błotnych tryska jak fontanna
 (...)
 Nie dany będzie żadnemu żywemu.
 (...)
 Wrócić? a dokąd? Do zimnej pościeli,
 Łódki pękniętej, co stoi w szuwarach,
 Do Laury pięknej na zielonych marach,
 Do trzciny, do mułu, do wodnych grążeli?⁶²¹

3.

Przedmiot rozmowy Iwaszkiewicza z Eliotem stanowią zatem przede wszystkim – jeśli nie wyłącznie – poematy angielskiego poety, w szczególności ikoniczna dla jego twórczości *Ziemia jałowa*. Rozmowa ta, a raczej jej

⁶¹⁹ Thomas S. Eliot, dz. cyt., s. 118.

⁶²⁰ Tamże, s. 119 (przeł. Władysław Dulęba).

⁶²¹ Cyt. wg Zbigniew Chojnowski, *Poetycka wiara Jarosława Iwaszkiewicza*, s. 343-344.

świadczenia utrwalone w wierszach autora *Brzeziny* są pojedyncze i fragmentaryczne. Lektura poezji Eliota miała jednak dla pisarza głębsze znaczenie niż bezpośrednio wyraziły to jego wiersze. W szkicu *Amalfi* Iwaszkiewicz wypowiada się na temat poezji angielskiej w ogólności. Określa ją jako poezję, która

dla mnie zawsze pozostaje i wielka, i niedostępna, i obca, i jak gdyby bardzo bliska. Czasami jakiś wiersz angielski nagle staje się tak „rodzony”, jak nie może się stać nigdy wiersz włoski ani nawet francuski.⁶²²

I jako przykład takiego wiersza podaje dwa wersy kilkakrotnie cytowane w brzmieniu oryginału w *Młynie nad Utratą*. Wersy te brzmią jak refren, który nadaje opowiadaniu strukturę quasi-poetycką:

All night had the roses heard
The flute, violin, bassoon...⁶²³

W tym kontekście szczególnie wymowne stają się uwagi Iwaszkiewicza, które bezpośrednio ujawniają pozytywny i osobisty stosunek do dzieła Eliota. Należy do nich zdanie zapisane w przywołanym już „liście do Felicji”: „I jeśli z kogo sztydziłem, to z tych, co pomstują na T. S. Eliota, którego nie czytali (...)”⁶²⁴. Podobny – choć jeszcze bardziej emocjonalnie wyrażony – sens ma uwaga wypowiedziana w II tomie *Dziennika*. Na marginesie lektury studium Colina Wilsona *Outsider* Iwaszkiewicz krytycznie zauważa, że użyte w nim przykłady są mu dobrze znane jako „przykłady z «moich» książek (...) Eliota”⁶²⁵. Sformułowanie „«moje» książki” jednoznacznie dowodzi bliskiej zażyłości czytelniczej poety z pisarstwem Eliota, więcej – jej istotnego przyswojenia i głębokiego przemyślenia. Dlatego rozproszone w twórczości Iwaszkiewicza ślady i przejawy dialogu z dziełem angielskiego pisarza są poniekąd nieproporcjonalne do tej zażyłości i do tego przemyślenia. I zdają się skrywać ogromny, jakby nie w pełni wykorzystany potencjał poetycki i intelektualny. W tym znaczeniu rozmowę Jarosława Iwaszkiewicza z Thomasem Stearnsem Eliotem nazwałbym dialogiem niespełnionym.

⁶²² Jarosław Iwaszkiewicz, *Podróże do Włoch*, s. 190.

⁶²³ Tamże, s. 190.

⁶²⁴ Eleuter, dz. cyt., s. 209.

⁶²⁵ Jarosław Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1956–1963*, oprac. i przypisy Agnieszka i Robert Papięscy, Radosław Romaniuk, wstępem opatrzył Andrzej Gronczewski, Warszawa 2010, s. 349 (zapis z 10 grudnia 1959 roku).

Figury bez nazwy, głosy bez znaczenia. Władysław Sebyła – Thomas Stearns Eliot

1.

W indeksach dwóch gruntownych studiów poświęconych recepcji twórczości Thomasa Stearnsa Eliota w Polsce – myślę o książkach Jean Ward i Magdaleny Heydel⁶²⁶ – daremnie szukać nazwiska Władysława Sebyły. Nie powinno to dziwić. W żadnej mierze nie można porównać Sebyły z tymi poetami XX wieku, dla których inspiracja pisarstwem Eliota miała szczególne znaczenie: Czesławem Miłoszem, Tadeuszem Różewiczem czy Jarosławem Markiem Rymkiewiczem. W latach 30. Sebyła mógł czytać inaugurujące tę recepcję szkice Wacława Borowego *Eliot jako krytyk literacki i teoretyk tradycji* oraz *Wędrowka nowego Parsifala* (wydrukowane w „Marcholcie” i „Przeglądzie Współczesnym”), jak również pierwsze polskie przekłady wierszy Eliota – cztery utwory przetłumaczone przez Józefa Czechowicza (zamieszczone w „Pionie” i „Ateneum”). Ale oczywiście nie domniemane lektury Sebyły będą przedmiotem dalszych rozważań.

Będzie nim zastanawiająca wspólnota pewnego – by rzecz na razie najkrócej – motywu, służąca jego ekspresji metaforyka oraz jego funkcja światopoglądowa. Należy jeszcze dodać – nie przeceniając jednak tego faktu – że poetów łączy także zbliżona chronologia twórczości. Pomiędzy rokiem 1917 i 1925 Eliot opublikował kilka kanonicznych dla swojego pisarstwa poematów (do nich przede wszystkim będę się odwoływać): *Pieśń miłosną J. Alfreda Prufrocka*, *Ziemię jałową*, *Wydrążonych ludzi*. Niewiele później – w roku 1930 – Sebyła wydał swój pierwszy samodzielny tom wierszy: *Pieśni szczerolapa*. Jedną z części cyklu *Cztery kwartety* – poemat *East Coker*, który również okaże się przydatny – Eliot napisał w roku śmierci Sebyły: 1940.

2.

Ogłoszony w 1925 roku poemat Eliota *Próżni ludzie* otwiera pamiętny fragment:

My próżni ludzie
My wypchani ludzie
Podpieramy się wzajem

⁶²⁶ Por. Jean Ward, *T. S. Eliot w oczach trzech polskich pisarzy*, Kraków 2001; Magdalena Heydel, *Obecność T. S. Eliota w literaturze polskiej*, Wrocław 2002.

Niestety w głowach słoma
 (...)
 Kształty bez formy cienie bez koloru
 Zastygła siła i gesty bez ruchu⁶²⁷

Ci, jak nazwie ich dalej poeta, „wydrążeni” i „puści” ludzie zdają się skrywać swoją pustkę – duchową pustkę, bo taki przecież jest sens poematu – pod najprzeróżniejszymi strojami. Ale próby te są daremne, a to co ukryte staje się jeszcze bardziej jawne:

Niech wdzieję jak wszyscy
 Takie wymyślne przebranie
 Sierść szcurzą krucze pióra
 Patyki jak w polu strach

Stroje służące skrywaniu pustki są równocześnie znakiem roli społecznej, wyznacznikiem pozycji socjalnej. Ich posiadacze powracają – w wymownej formie melancholicznej enumeracji – w poemacie *East Coker*:

O mrok mrok mrok. Wszyscy odchodzą w mrok,
 W próżne przestrzenie międzygwiazdne, próżni w próżne,
 Kapitanowie, kupcy, bankierzy, wybitni pisarze,
 Szlachetni opiekunowie sztuki, mężowie stanu i władcy,
 Wysocy urzędnicy, prezesi wielu towarzystw,
 Potentaci przemysłu i drobni akwizytorzy, wszyscy odchodzą w mrok,

W cyklu Sebyły *Panopticum* ta enumeracja zostaje jakby rozpisana na poszczególne wiersze. W otwierającym całość *Wstępie* wszyscy jego bohaterowie zostają przywołani razem:

Oto gabinet figur, czyli panopticum.
 Kiwiają się tu sennie osoby wszelakie.
 (...)
 Rumieni się воск żółty na zmarszczonych twarzach,
 Połyskują guziki wyrżnięte z szyldekretu
 I malowane oczy w ciemnościach się jarzą.⁶²⁸

⁶²⁷ Wszystkie utwory Thomasa Stearnsa Eliota (w przekładach Władysława Duleby i Andrzeja Piotrowskiego) cytuję według wydania: *Poezje wybrane*, esej o poezji Eliota pióra Wacława Borowego, Warszawa 1988.

⁶²⁸ Wszystkie utwory Władysława Sebyły cytuję według wydania: *Poezje zebrane*, wstęp i oprac. Andrzej Z. Makowiecki, Warszawa 1981.

Do tych „figur” umieszczonych za „szklanymi szybami” i w „gablottach szklanych” należy – jak zapowiada *Wstęp* – „woskowy oficer, poeta i ksiądz”. Zamiast „słomy” Eliota pojawia się więc „wosk”, ale rozpoznanie duchowej martwoty pozostaje w istocie takie samo. I tak samo skrywa ją przywdziany strój, co najwyraźniej ilustruje wiersz *Junkier*:

Twój mundur jest jak trawa zielony,
 (...)
 Światło przysypie szarym kurzem połysk cholew
 – I zostaniesz figurą we woskowym kole.

Cała ta metaforyka służąca – by użyć formuły Roberta Musila – nazwaniu XX-wiecznych „ludzi bez właściwości” odsyła oczywiście do wielorakich skojarzeń i kontekstów. Metafora panopticum jest przykładowo jedną z kluczowych metafor – powstającej zresztą równocześnie z wierszami Sebyły – prozy Brunona Schulza. Z kolei metaforykę stroju w jej znaczeniach antropologicznych i kulturowych rozwiną kilka dekad później chociażby Witold Gombrowicz w *Operetce* oraz Sławomir Mrożek w *Krawcu*.

Jednak dla poezji Eliota i liryki Sebyły może najbardziej wspólna – i zarazem specyficzna – jest jeszcze inna metafora. Na tyle specyficzna, że dla każdego z tych dzieł stanie się poniekąd emblematem. Myślę oczywiście o metaforze szczura / szczurów, tak szeroko i istotnie w nich obecnej. To właśnie za jej pośrednictwem – by odwołać się do formuły Sebyły z wiersza *Poszukiwacz prawd* – pojawiają się w obu dziełach „martwe kukły”.

Poematy Eliota wypełniają obrazy operujące wielokrotnie, natrętnie i prawie obsesyjnie – by tak rzec – szczurzą metaforyką. Można je odnaleźć chociażby w *Ziemi jałowej*:

Myślę, że jesteśmy na szczurzej alei,
 Gdzie przed nami umarli pogubili kości.
 (...)
 Szczur przemykał się miękko pośród traw i ziół
 Włokąc po niskim brzegu swój ośliży brzuch,
 (...)
 Kości leżą na małym, niskim, suchym strychu,
 Tylko szczur je pazurkiem potrąca czasami.

czy w *Próżnych ludziach*, gdzie brzmienie ludzkich głosów zostaje porównane do zgrzytu „szczurzych łapek na rozbitym szkłe”.

Tę konkretną metaforę na szeroką – relatywnie nawet jeszcze szerszą – skalę wprowadza także Sebyła. Wykorzystuje ją w otwierającym cykl *Pieśni szczurołapa* wierszu *Ogłoszenie*:

Szczurów na świecie za wiele.
W biały dzień wyłażą ze śmietników
I ośmielają się swój pisk
Podnosić do godności człowieczego krzyku.

Poeta kojarzy w nim ze sobą obie rozważane metafory:

Wszędzie szczury.
Ubrały się w mundury,
Sutanny i fraki,
A i w purpurze chodzi jaki taki.
Gryzą i niszczą wszystko, co im pod pysk wpadnie.

Szczurza metafora nie mniej ważną – i podobną znaczeniowo – funkcję pełni w wierszu *Otwarcie* rozpoczynającym cykl *Obrazy pamięci*:

Dołem smyrgają szczury, drzewa płyną górą.
(...)
na wielkich placach wyją ludzkie stada.
(...) a po wielkiej i wezbranej rzece
głów ludzkich stada szczurów płyną,
stada szczurów łaknących krwi...

Nieraz Sebyła modyfikuje tę kluczową dla swojej poezji metaforę, ocalając jednak jej podstawowy sens. W sarkastycznym, jakby Tuwimowskim z formy i ducha wierszu *Myszki* tytułowej metaforze zostaje przydany konkretny adresat społeczny – mieszczaństwo:

Myśli swobodne! słowa bezpańskie!
Gryzą was cichcem myszki mieszczańskie,
(...)
ścierają wielkie myśli na strzępy,
i szelest zewsząd, i chrobot tępy.

Co jednak jest zasadniczą właściwością tych „ludzi bez właściwości”, ludzi „próżnych”, „wydrążonych”, „pustych”, ukazanych przy pomocy metaforyki gabinetu figur woskowych, słomy i strojów, szczurów i myszy? W swojej diagnozie XX-wiecznej duchowości Eliot i Sebyła udzielają na to pytanie

wspólnej odpowiedzi, przynajmniej jednej – całkowicie wspólnej – odpowiedzi. Wiersz Friedricha Hölderlina *Pojednawco, ty, który nigdy nie wierzyłeś...* zamyka następujący fragment, uznany przez Martina Heideggera za jedną z „kluczowych wypowiedzi” niemieckiego pisarza:

Wiele doświadczył człowiek.
Wielu z Niebian nazwał,
Odkąd jesteśmy rozmową
I możemy słyszeć się nawzajem⁶²⁹

Tak mógł jeszcze twierdzić poeta – by użyć jego własnej formuły z elegii *Chleb i wino* – „czasu marnego”. Mógł uważać „rozmowę” za konieczny warunek i istotny wyznacznik człowieczeństwa. Poeci – by z kolei przywołać frazę Tadeusza Różewicza z wiersza „*Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*” – zanurzeni „w czasie który nastał / po czasie marnym”⁶³⁰ nie mogą już podzielać i nie dzielą tego przekonania. Eliota i Sebyłę zdaje się łączyć przeświadczenie, że w czasie niejako podwójnie marnym, podwójnie zmarniałym przestaliśmy być „rozmową”. Słomiane i woskowe osoby mogą tylko milczeć, szurze i mysie postaci mogą jedynie wydawać nieskładne dźwięki. Obaj poeci w swojej diagnozie duchowej sytuacji współczesności rozpoznają to, co można nazwać głębokim zakłóceniem komunikacji międzyludzkiej.

W poemacie Eliota *Pieśń miłosna J. Alfreda Prufrocka* powraca ironiczny obraz towarzyskiego spotkania w mieszczańskim domu, podległego konwencji jałowej i pustej konwersacji:

W salonie, gdzie kobiet przechadza się wiele,
Rozmowa o Michale Aniele.

Już samo refreniczne powtórzenie tego obrazu zdradza, że prowadzona „rozmowa” jest tylko pozorna. Jeśli nawet zostaje podjęta próba jakiejś werbalnej komunikacji, jakiegoś istotnego porozumienia, to przebiega tak jak we fragmencie poematu *Próżni ludzie*:

Kiedy do siebie szepczemy
Ciche i bez znaczenia
Są nasze wyschłe głosy
Jak wiatr dmący przez osty

⁶²⁹ Cyt. wg Martin Heidegger, *Hölderlin i istota poezji*, przeł. Krzysztof Michalski, „Twórczość” 1976, nr 5, s. 94.

⁶³⁰ Tadeusz Różewicz, *Plaskorzeźba*, Wrocław 1991, s. 39.

Jak szcurze łapki na rozbitym szkle
 W naszej suchej piwnicy
 (...)
 W tym ostatnim miejscu spotkania
 Szukamy się po omacku
 I słów unikając

Taką samą diagnozę – rozpoznanie „pustki w każdym nowym słowie” – formułuje Sebyła w I części cyklu *Obrazy pamięci*, taką samą nie tylko zresztą w planie sensu. Używa bowiem tak bardzo charakterystycznej dla poezji Eliota metaforyki wysuszenia, wyschnięcia, wyjałowienia:

I słyszę. Mówią ludzie. I nic nie rozumiem.
 Czerwie wyjadły ziarno, puste sterczą kłosy.
 W tym, przez który przechodzę, gwar się szerzy tłumie,
 lecz znakiem bez znaczenia brzmią słyszane głosy
 jak pustaki orzechy, co ziarna nie mają.

3.

Kilka dekad później (w latach 50. i 60.) emblematyczna dla twórczości Eliota i Sebyły metaforyczna figura szcztura / szcurów stała się w Polsce przedmiotem – z różnych zresztą powodów – pryncypialnych ataków. W latach socrealizmu Eliot – jak wiadomo – należał do tych pisarzy europejskich, których w oficjalnych wypowiedziach traktowano szczególnie surowo i agresywnie. W tym miejscu wystarczy przypomnieć pochodzącą z tamtego czasu inwektywę karzącą jego „szcurzą poezję”. Nieco później Julian Przyboś w słynnej *Odzie do turpistów* – parafrazuje wyjęte z niej zdanie – ogłosił „deratyzację” ich wierszy. Gdyby więc dostrzeżono wówczas wspólnotę twórczości obu poetów, uznano by ją bez wątpienia – by rzecz najkrócej – za wspólnotę radykalnej negacji.

A przecież – wbrew dotychczasowym rozważaniom – tak wyłącznie nie jest. Oczywiście postawienie negatywnej diagnozy współczesnej kondycji duchowej oraz użycie w tym celu negatywnej metaforyki w istotny i głęboki sposób łączy poezję obu pisarzy. Nieraz jednak w kontekście tego zasadniczego rozpoznanie i wśród służących mu metafor pojawia się obraz, który otwiera jakąś inną perspektywę. Takim zadziwiająco wspólnym obrazem jest motyw Jeziora Lemańskiego, opatrzony rozległą i znakomitą tradycją w poezji zarówno europejskiej (przykładowo Charles Ramuz), jak i polskiej (Adam Mickiewicz, Julian Przyboś, Czesław Miłosz).

W poemacie *Ziemia jałowa* (którego obszerne fragmenty powstały w Lozannie) mroczny opis współczesnego Londynu – w tym brudnej i zaśmieconej Tamizy – przerywa zapis jakiejś wzniosłej i niespełnionej tęsknoty:

Nad wodami Lemanu usiadłem, by płakać...

Natomiast Sebyła w wierszu *Otwarcie* odwołuje się do tradycji liryków lozańskich, cytując incipit miniatury *Nad wodą wielką i czystą....* Ale próba ponowienia tej tradycji, powtórzenia tego incipitu okazuje się już niemożliwa:

Uwięzła w gardle niewybuchła pieśń.
Więc opowiadkę swą opowiem szurom.

„Nad wodą wielką i czystą...” To nie tak się zaczyna.
To ma być powieść dla szczurów, dla szczurów, co serce gryzą.
(...)
aby tańczyły szczury, aby tonęły szczury...

Ten Leman jest dla Eliota i Sebyły jak światło przebłyskujące w zdegradowanym i mrocznym świecie zamieszkanym przez słomiane, woskowe, szczurze figury, jak czysty dźwięk słyszalny wśród pusto lub bełkotliwie brzmiących głosów. Gest obu poetów – choć zastygły w niemożności i niespełnieniu – pozostaje jak najbardziej wspólny. Tak jak wspólne jest dla nich rozpoznanie – i jego metaforyczna ekspresja – XX-wiecznej duchowości. W tym sensie teza o społecznym charakterze – zwłaszcza wczesnej – poezji Władysława Sebyły musi ulec daleko posuniętej rewizji. Porównanie tej poezji z twórczością Thomasa Stearnsa Eliota oczywiście nie zrównuje artystycznie obu dzieł. Zaprzecza natomiast przekonaniu o jej polskiej, społecznej, międzywojennej lokalności i odsłania niespodziewanie głęboki uniwersalizm.

Niezwyczajne taśmy zwyczajnego Krappa

1.

Wśród licznych dramatów Samuela Becketta – i tych pełnych, i tych jednoaktowych – *Ostatnia taśma* jest dramatem szczególnym. Aby rozpoznać to wyróżnione miejsce jednoaktówki o pewnym Krappie, odwołam się do zgodnych ustaleń polskich znawców twórczości Becketta. Tomasz Wiśniewski – autor studium *Kształt literacki dramatu Samuela Becketta* – zwracając uwagę na „silnie zarysowane referencyjne odniesienia sceny”, „niezwykle wyrazistą – jak na standardy Becketta – warstwę mimetyczną”, „mimetyczne uzasadnienie wszelkich sygnałów scenicznych”⁶³¹, konstatuje:

Dość abstrakcyjne zainteresowania Becketta znajdują tu wyraz w konkretnym i prawdopodobnym przykładzie. (...) Stosując pewne uproszczenie, można zatem przyjąć, że *Krapp's Last Tape* w największym stopniu ze wszystkich utworów Becketta przypomina spektakl tradycyjnego dramatu mimetycznego. (...) Odniesienia referencyjne przeważają tu nad odniesieniami metaforycznymi.⁶³²

Na takie rozpoznanie dodatkowe światło rzuca wiedza o genezie *Ostatniej taśmy*. Geneza ta wiąże się w swojej konkretności z postacią jednego z najwybitniejszych aktorów beckettowskich – Patrickiem Magee:

W grudniu 1957 r. – przypomina Marek Kędzierski – Magee czytał w trzecim programie BBC *Molloya* (...). Po wysłuchaniu fragmentów *Molloya*, czytanych przez irlandzkiego aktora bardzo swoistym, pełnym ekspresji chropowatym głosem, powziął Beckett ideę napisania sztuki, która w pierwszym rękopisie nazywała się roboczo *Magee Monologue*, a która stała się ostatecznie *Ostatnią taśmą Krappa*.⁶³³

To właśnie obdarzony „niezwykłym głosem” Patrick Magee był – jak podaje Antoni Libera –

pierwszym, dwukrotnym i niedoścignionym odtwórcą roli Krappa w *Ostatniej taśmie* (1958, 1972) – sztuce, której powstanie zainspirował swym głosem (jej roboczy tytuł brzmiał: *Monolog dla Magee'ego*)⁶³⁴.

⁶³¹ Tomasz Wiśniewski, *Kształt literacki dramatu Samuela Becketta*, Kraków 2006, s. 195, 200.

⁶³² Tamże, s. 195, 200.

⁶³³ Marek Kędzierski, *Samuel Beckett*, Warszawa 1990, s. 74.

⁶³⁴ Antoni Libera, „Od Tłumacza”, w: Samuel Beckett, *Dziela dramatyczne w przekładzie Antoniego Libery*, ze wstępem i objaśnieniami tłumacza, Warszawa 1988, s. 13.

O ile Tomasz Wiśniewski odczytuje *Ostatnią taśmę* w ogólnych kategoriach referencyjności i mimetyzmu, o tyle Marek Kędzierski jest skłonny przypisać genezie tego dramatu charakter niemalże autobiograficzny. Zalicza go bowiem do tych utworów Becketta, w których „tak dużą rolę grają (...) wspomnienia z przeszłości” i które „ewokują czas przeszły irlandzki, krajobrazy i postaci znane Beckettowi z własnej młodości”⁶³⁵. Szczególny mimetyzm *Ostatniej taśmy* potwierdzają zatem wysoce prawdopodobne realia przedstawionego świata, a wśród nich czas akcji dramatycznej. Wprawdzie w didaskaliach pisarz określa go dość ogólnie i enigmatycznie („późny wieczór w przeszłości”⁶³⁶), ale użycie podstawowego dla sztuki rekwizytu przedmiotowego – magnetofonu szpulowego – pozwala nad wyraz precyzyjnie jak na utwory Becketta zlokalizować ten czas. Próbę taką podjął Antoni Libera, wyjaśniając:

„*Późny wieczór w przyszłości*” – w przyszłości w stosunku do czasu powstania sztuki (rok 1958), kiedy to magnetofon jako urządzenie do rejestrowania dźwięku na taśmie magnetycznej liczył sobie dopiero około dwudziestu lat (skonstruowano go w Niemczech w latach trzydziestych), jako zaś sprzęt amatorski, przeznaczony dla prywatnych użytkowników i dostępny w wolnej sprzedaży, był zupełną nowością. Jeżeli przyjąć, że pierwsze magnetofony amatorskie pojawiły się około roku 1950, to zdarzenie przedstawione w sztuce może mieć miejsce najwcześniej po roku 1992, bo z wypowiedzi bohatera wynika, że głos swój nagrywał już 42 lata temu, a i wówczas raczej nie po raz pierwszy (na taśmie nagranej przed trzydziestoma laty Krapp mówi, że przesłuchał właśnie jakąś taśmę sprzed kolejnych dziesięciu czy dwunastu lat).⁶³⁷ (...) autor realizując sztukę wyjaśnił, że każde pudełko zawiera pięć szpul, zaś każda szpula – to jeden rok życia Krappa. Skoro istnieje pudełko nr 9 i jeśli przyjąć, że jest już pełne, oznacza to, że w sumie szpul jest 45, a więc że Krapp nagrywa taśmy już od czterdziestu pięciu lat, czyli od dwudziestego czwartego roku życia (obecnie ma 69). W świetle tej uwagi i przy założeniu, że amatorskie magnetofony (...) pojawiły się około 1950, akcja sztuki dzieje się najwcześniej po 1995.⁶³⁸

Do czego jednak właściwie zmierzam? Prawdopodobieństwo sytuacji przedstawionej w *Ostatniej taśmie*, jej referencyjność i mimetyczność, konkretność przywołanych realiów czasowych i przestrzennych (nie tylko czas akcji dramatycznej jest pośrednio określony – w dramacie pojawiają się także toponimy, takie jak Connaught – północno-zachodnia prowincja Irlandii czy Croghan – wzgórze pod Dublinem) decyduje o wyjątkowości tego dramatu na tle innych utworów literackich Becketta. A równocześnie pozwala dostrzec

⁶³⁵ Marek Kędzierski, dz. cyt., s. 72.

⁶³⁶ Samuel Beckett, dz. cyt., s. 241.

⁶³⁷ Antoni Libera, „Przypisy i objaśnienia Tłumacza”, w: Samuel Beckett, dz. cyt., s. 634.

⁶³⁸ Tamże, s. 637.

w tytułowej postaci dramatu rys szczególnej zwyczajności. Oto stary i samotny człowiek w dniu 69. urodzin wspomina swoją przeszłość, wywołuje z pamięci własne życie, jego fragmenty i epizody. Nic bardziej zwyczajnego, nic bardziej – by rzec bezceremonialnie – banalnego.

2.

Ta zwyczajność *Ostatniej taśmy* była nieodmiennie odczytywana w wysokich kategoriach interpretacyjnych. I tylko same kategorie zmieniały się w ciągu ponad pół wieku, jakie upłynęło od roku 1958. W dawniejszych lekturach dramatu Becketta traktowano jako egzystencjalne studium samotności i starości czy – co na jedno wychodzi – starczej samotności/samotnej starości. Krapp widziany w takiej perspektywie był jednym z bohaterów nurtu egzystencjalnego w literaturze dekad lat 50. Kierunek nowszych odczytań jest bardziej – by tak rzec – antropologiczny: *Ostatnia taśma* jest interpretowana jako studium zagadnienia jednostkowej tożsamości – jednego z najważniejszych problemów całej twórczości Becketta. Wskazane sposoby interpretacji jestem skłonny uzupełnić lekturą *Ostatniej taśmy* w kontekście pojęcia melancholii.

Dramat Becketta czytany w świetle ustaleń Marka Bieńczyka prezentuje się w istocie jako niemalże podręcznikowe studium melancholii. Przed wszystkim cała sytuacja przesłuchiwania nagranych przed laty taśm magnetofonowych z zarejestrowanym na nich własnym głosem pozwala się opisać przy pomocy freudowskich kategorii „narcystycznej regresji”, powrotu do przeszłości, cofnięcia się w czasie. Marek Bieńczyk – nazywając ten proces „bezkresną kontemplacją obrazu siebie”⁶³⁹ – cytuje słowa Emila Ciorana, który twierdzi, że melancholia „nigdy nie zostawia nas samych”, jest „naszym ja zwróconym na zawsze twarzą do siebie samego”⁶⁴⁰. I dopowiada, że „w ruchu (...) „powrotu” (...) melancholijne „ja” pogrąża się w milczeniu, samotności, w samoistności”⁶⁴¹ – tak właśnie dzieje się z Krappem znajdującym się w stanie melancholijnej regresji. Melancholia określa zatem relację bohatera wobec samego siebie, ale naznacza również jego sposób postrzegania tzw. świata zewnętrznego. Marek Bieńczyk zauważa za Freudem, że podmiot melancholijny nie wchodzi „w żadne zewnętrzne relacje” i dokonuje „podważenia metafizyki obecności”⁶⁴², a w skrajnych przypadkach zaprzecza istnieniu świata.

⁶³⁹ Marek Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998, s. 62.

⁶⁴⁰ Tamże, s. 62.

⁶⁴¹ Tamże, s. 63.

⁶⁴² Tamże, s. 21.

„Znikają wówczas – dodaje – wszystkie zewnętrzne punkty odniesienia (...)”⁶⁴³. Takiego zaprzeczenia dokonuje Krapp, gdy – dwukrotnie zresztą – wysłuchuje z taśmy własnego dawnego głosu, wypowiadającego słowa: „Minęła północ. Nigdy nie słyszałem podobnej ciszy. Jakby ziemia była nie zamieszкана”⁶⁴⁴.

3.

Przedmiotem uwagi – bardziej niż wskazane i nieodmiennie wysokie kategorie (egzystencjalne, antropologiczne, psychologiczne): samotność/starość, tożsamość, melancholię – chce jednak uczynić najprościej pojęte materialne realia sytuacji Krappa, jej konkretne wyznaczniki: miejsce akcji dramatycznej oraz – jak wspominałem – podstawowy rekwizyt w postaci magnetofonu szpulowego i osobliwej kolekcji taśm magnetofonowych. Umieszczenie bohatera w zamkniętym, poniekąd odizolowanym od świata dookolnego pokoju przypomina sytuację charakterystyczną dla utworów nurtu egzystencjalnego. We wstępie do *Mdłości* Jacek Trznadel twierdzi, że

człowiek Sartre’a ucieka w myśl, do środka, do baru, kawiarni, domu, biblioteki, zwiija się jak ślimak i chce zredukować siebie do myślenia, myślenie do atomu myślenia i wreszcie może do zniknięcia tego atomu.⁶⁴⁵

Modelowym przykładem takiej postaci – i takiej sytuacji – jest tytułowy bohater opowieści Eugène Ionesco *Samotnik*, który ostatecznie zamyka się przed światem w granicach własnego mieszkania.

Jaki jednak jest pokój Krappa? Beckett lapidarnie i dosadnie określa go w didaskaliach jako „norę”⁶⁴⁶. Ta ascetyczna „nora” zdaje się przypominać swoim wyglądem i wyposażeniem (stół z szufladą, schówek) pokój w rzymskim mieszkaniu Michała Anioła. W tomie *Baśń zimowa* fragment poświęcony opisowi tego pokoju Ryszard Przybylski zatytułował „W grobie mieszkania”. I tak odtworzył jego materialny kształt:

Mieściło się w nieco zmurszałym domu (...) gdzieś niedaleko Forum Trajana. (...) Michał Anioł miał pokój, zgodnie z narzuconą sobie zasadą, wyposażony bardzo skromnie. Wypełniało go głównie łoże ze słomianym siennikiem i duży kredens (...) W tym mieszkaniu Michał Anioł spędził starość i w nim umarł.⁶⁴⁷

⁶⁴³ Tamże, s. 22.

⁶⁴⁴ Samuel Beckett, dz. cyt., s. 249, 252.

⁶⁴⁵ Jacek Trznadel, „Wolność niezbędna i przeklęta”, w: Jean-Paul Sartre, *Mdłości*, przeł. i wstępem poprzedził Jacek Trznadel, Warszawa 1974, s. 10.

⁶⁴⁶ Samuel Beckett, dz. cyt., s. 241.

⁶⁴⁷ Ryszard Przybylski, *Baśń zimowa. Esej o starości*, Warszawa 1998, s. 17-18.

Według Ryszarda Przybylskiego z jednej strony ten pokój był dla artysty „schronieniem przed zgrozą bytu”, „norą wygrzebaną w tajemnicy wszechrzeczy”, „własną szczeliną w «rozpadlinie ziemi»”⁶⁴⁸. W tym sensie Jan Błoński zauważa, że bohaterowie Becketta (wśród nich – Krapp) „chowają się starannie w swoich pokojach, jakby w zbawczych pudłach”⁶⁴⁹. Z drugiej strony – opowiada Ryszard Przybylski o późnych latach Michała Anioła –

całe to mieszkanie (...) stało się dla niego grobem. (...) Starość sprawia tedy, że mieszkanie, które było dotąd najprawdopodobniej zwykłą oswojoną przestrzenią, przeistacza się w pewnym momencie w mogiłę. (...) W tym mieszkaniu pojawiają się oznaki zmurszenia. (...) Wszystko zaczyna tonąć w opuszczeniu, w zapomnieniu, w odwiecznych oznakach starości. Tu już nic nie zostanie ukończone. Tu skończyć się może tylko sam gospodarz.⁶⁵⁰

W takim pokoju-„norze” Krapp oddaje się zajęciu wybierania, przesłuchiwania i komentowania taśm nagranych podczas kolejnych rocznic własnych urodzin. I w pewnym sensie to właśnie te taśmy, a nie Krapp – zgodnie zresztą z tytułem dramatu (w którym słowo „Krapp” we francuskiej i niemieckiej wersji utworu zostaje pominięte) – są istotnym i prawdziwym bohaterem *Ostatniej taśmy*.

W dramatach mimicznych wszystko, co milczy, może być osobą działającą. Do takich osób należą przedmioty martwe, o ile autor da im udział w akcji. Aktor mimiczny winien je traktować jako osoby dramatu, obdarzone życiem i wpływem tajemnym. Pomiędzy aktorem a przedmiotami martwymi wywiązują się wyraźne sytuacje, pełne gry odpowiedniej.⁶⁵¹

– nie jest to komentarz Becketta do *Ostatniej taśmy* czy jakiegokolwiek innego własnego utworu (choć mógłby niewątpliwie być w całej rozciągłości), lecz jedna z „Uwag autorskich” Bolesława Leśmiana do dramatu *Skrzypek Opętany*. W jednoaktówce Becketta zasada ta sprawdza się nieporównanie wyraźniej niż w próbach dramatycznych Leśmiana – w tym technicznym znaczeniu wyraźniej, że taśmy magnetofonowe są niejako dosłownie „osobą działającą” jako wprawdzie „przedmioty martwe”, ale równocześnie na swój sposób ożywione, takie, które nie milczą, lecz przemawiają i których głos możemy usłyszeć.

⁶⁴⁸ Tamże, s. 18.

⁶⁴⁹ Jan Błoński, Marek Kędzierski, *Samuel Beckett*, Warszawa 1982, s. 15.

⁶⁴⁹ Ryszard Przybylski, dz. cyt., s. 22.

⁶⁵⁰ Bolesław Leśmian, *Skrzypek Opętany*, oprac. i wstępem poprzedziła Rochelle H. Stone, Warszawa 1985, s. 234.

Jak jednak „działają” te osobliwe taśmy? Trzeba jeszcze raz powrócić do ustaleń Marka Bieńczyka i zauważyć, że taśmy Krappa są w każdym możliwym sensie obiektem melancholicznym. Po pierwsze zatem w tym znaczeniu, że tworzą kolekcję, a kolekcje – jak konstatuje Marek Bieńczyk – są zawsze „urojone”⁶⁵² w takim rozumieniu, że nigdy nie mogą zostać ostatecznie ukończone. Co prawda – jak powiadamia tytuł dramatu – Krapp właśnie kończy własną kolekcję, nagrywając ostatnią taśmę (obojętne, czy dlatego, że tak świadomie zdecydował, czy dlatego, że nie doczeka następnej rocznicy urodzin i nie będzie już mógł zarejestrować swojego głosu na kolejnej taśmie), ale w istocie każda kolekcja jest zawsze naznaczona melancholią nieukończenia, melancholią niespełnienia. Po drugie, taśmy Krappa są niczym charakteryzowane przez Marka Bieńczyka lustra melancholii:

Motyw odbicia obrazu, oderwany już oczywiście od fizjologicznych źródeł, występuje w analizie Freuda jako istota dwóch narcystycznych działań melancholijnych (...): krytyki siebie i regresji ku sobie. W lustrze swego istnienia ogląda melancholik siebie samego i widzi siebie ciągle w odbiciu, jako przedmiot własnego oglądu; lustru swego istnienia prezentuje swoje libido, wycofane „w głąb ja”, pozbawione zewnętrznego obiektu, z którym miałby możliwość lub byłby zdolny się związać.⁶⁵³

I rzeczywiście: w dramacie Becketta taśmy pełnią funkcję lustra, a sytuację przeglądającego się w nich/w nim Krappa można opisać jako „uporczywe powtórzenie nieudanego spotkania z własną twarzą”, „obezwładniające spojrzenie w głąb siebie, które nie przynosi własnego wizerunku, lecz zmaćcone odbicie, gdzie mieszają się rysy własne i niewładne”⁶⁵⁴. I wreszcie po trzecie, sama forma materialna taśm magnetofonowych – ich kolisty kształt – skrywa w sobie sens melancholijny, zwłaszcza wtedy, gdy Krapp uruchamia magnetofon i taśmy zaczynają kręcić się na szpulach. „Melancholia – twierdzi Marek Bieńczyk – ma skłonność do, by tak rzec, struktur kolistych”⁶⁵⁵. To właśnie w tej – jak najbardziej kolistej – formie Krapp doświadcza własnej przeszłości i własnego istnienia: taśmy – obracając się na szpulach – opowiadają mu jego życie. I tak jak w rytm obrotu taśm spełnia się koło melancholii, tak w rytm zarejestrowanego na nich głosu domyka się koło życia Krappa.

Wsluchując się w nie, bohater *Ostatniej taśmy* zdaje się być niepomny przestrogi Czesława Miłosza, zapisanej w wierszu *Dziecię Europy*. Zresztą może nikt jest jej niepomny:

⁶⁵¹ Marek Bieńczyk, dz. cyt., s. 39.

⁶⁵² Tamże, s. 65-66.

⁶⁵³ Tamże, s. 117.

⁶⁵⁴ Tamże, s. 55.

Nie przechowuj pamiętek, bo z twojej szuflady
 Wzbije się dym trujący dla twego oddechu.
 (...)

 Nie patrz w jeziora przeszłości: tafla ich rdzą powleczonea
 Inną ukaże twarz niż się spodziewałeś.⁶⁵⁶

Nieprzezorny Krapp uparcie i namiętnie wytwarza, kolekcjonuje i „przechowuje pamiętki” (dlatego szuflada jego stołu oraz pudełka z taśmami są pełne „trującego dymu”), uporczywie i nieostrożnie wpatruje się w „jeziora przeszłości” (nawet dosłownie – pamiętne zdarzenie miłosne „na jeziorze” należy do kluczowych scen dramatu). *Ostatnia taśma* traktuje bowiem o tym szczególnym związku z naszymi rzeczami, które są po prostu i po trosze nami oraz tej szczególnej rozmowie z nimi i ich/naszym głose.

W wierszu *Fotografia* Miłosz stawia przed pisarzem takie zadanie:

Nic trudniejszego
 Niż napisać traktat
 O człowieku wpatrującym się
 W starą fotografię.

Dlaczego to robi
 Pozostaje niezrozumiałe
 I jego uczyć
 Nie da się wytłumaczyć.⁶⁵⁷

Beckett wykonał to „trudne” zadanie, pisząc „traktat o człowieku” przesłuchującym „stare” taśmy magnetofonowe.

4.

Ten „traktat” – słowo „traktat” w odniesieniu do *Ostatniej taśmy* wydaje się jak najbardziej uzasadnione – opowiada zatem o tym, co znajduje się pomiędzy zwyczajnym Krappem i jego niezwykłymi taśmami, pomiędzy obecnym głosem Krappa i jego głosem nagrany na taśmie. W tej szczelinie pomiędzy dwoma głosami mieszka oczywiście czas – nie w znaczeniu jednak fizycznym, mierzonym odległością dzielącą dawną datę nagrywania taśmy i obecną datę jej przesłuchiwania (a przynajmniej nie przede wszystkim w takim znaczeniu). I nawet nie w sensie subiektywnego czasu psychologicznego – mieszka w niej raczej jakaś esencjonalna negatywność/nieobecność

⁶⁵⁶ Czesław Miłosz, *Wiersze*, t. 1, Kraków 1993, s. 233.

⁶⁵⁷ Czesław Miłosz, *Wiersze*, t. 3, Kraków 1993, s. 347.

istnienia. Obracająca się taśma – chociaż przemawia dawnym głosem Krappa – tak naprawdę milczy. Przemawia bowiem głosem spopielonym, głosem, który – tak jak popiół – równocześnie jeszcze jest (dzięki nagraniu) i już go nie ma (w znaczeniu źródła). Odwołuję się oczywiście do tak ważnej w świecie Becketta metafory popiołu/popiołów – by wspomnieć tylko o utworze *Popioły* – którą wykorzystał Tadeusz Różewicz w wierszu *Miłość do popiołów*:

Co kielkuje na popiołach
Samuela Becketta?

jest tam gdzieś w przestrzeni
jego słabnący oddech
potem nieruchome zdanie⁶⁵⁸

W taki zresztą sposób Krapp opowiada (na taśmie) o sobie, pytając, „co to będzie”, „gdy cały ten popiół – cały mój popiół już osiadzie”⁶⁵⁹. Przesłuchując taśmy, dokonuje zatem własnej aneantyzacji i równocześnie jest jej świadkiem. Narzędziem tej aneantyzacji są szpule z taśmami, które Krapp nie tylko odsłuchuje, ale również – ze szczególnym upodobaniem, bliskim jakiejś perwersyjnej rozkoszy – dotyka i ogląda. W tych plastikowych krążkach – jeszcze zanim mechanicznie uruchomione przemówią – jest bowiem niewysławialnie zaklęty czas, jest niewypowiadalnie skryta – skryta w przedmiotach – jego istota. W tym znaczeniu Krapp wsłuchuje się w podwójny głos taśm: nagrany na nie własny głos sprzed lat oraz niemy, milczący – nie mniej istotny, a może nawet nieporównanie ważniejszy – głos ich materialnego istnienia jako rzeczy, które opowiadają czas.

W wierszu *maison de retraite* Różewicz zapisuje epizod pobytu Becketta w domu starości:

choć jest tu taki jeden
(...)
jest tu taki
ale żyje jakby go nie było⁶⁶⁰

Podobnie można powiedzieć o Krappie: że zamknięty w grobie swojej „nory” „żyje jakby go (już) nie było”. A przede wszystkim że „jest (...) taki jeden”, to znaczy taki, który w swojej metafizycznej przygodzie z czasem niczym się nie wyróżnia, jest jak wszyscy. Ten zwyczajny Krapp – zwyczajny jak każdy z nas

⁶⁵⁸ Tadeusz Różewicz, *Poezje*, Wrocław 1987, s. 147.

⁶⁵⁹ Samuel Beckett, dz. cyt., s. 244-245.

⁶⁶⁰ Tadeusz Różewicz, *zawsze fragment. recycling*, Wrocław 1998, s. 64.

– znalazł się pewnego dnia, którego rocznicę regularnie wspomina rejestrując swój głos, w pewnym położeniu. Powiadają go o tym milczące taśmy, tak chociażby jak w finale dramatu (wyznaczonym – zgodnie z formułą Tadeusza Różewicza – przez „nieruchome zdanie”), gdy nadal działa magnetofon, ale bohater już ani niczego nie przesłuchuje, ani tym bardziej niczego nie nagrywa: „K r a p p nieruchomo patrzy przed siebie. Szpule dalej obracają się w ciszy”⁶⁶¹. Kiedy zatem taśmy przestają mówić jego głosem, zaczynają mówić najwięcej. Milcząco przypominają Krappowi, że znalazł się w najbardziej niezwykłej z niezwykłych sytuacji, umownie zwanej z braku innych (lepszyc) określeń czasem, to znaczy istnieniem.

⁶⁶¹ Samuel Beckett, dz. cyt., s. 253.

IV. Aneks

„W kochanej, cudnej Grenoble”

Grenoble, miasto położone u podnóża Alp francuskich, splotło się z życiem Bolesława Micińskiego w szczególny sposób. Pisarz przebywał w nim dwukrotnie. Po raz pierwszy przyjechał z wyboru jako młody stypendysta na tutejszy uniwersytet. Drugi przyjazd Micińskiego do Grenoble był trochę przypadkowy, a tragiczny zbieg okoliczności osobistych i historycznych sprawił, że właśnie tutaj zamknęła się jego biografia. Biografia rozpięta pomiędzy „dziwną ziemią” Podola i Alpami otaczającymi górskie jezioro w Laffrey.

Gdy Bolesław Miciński wyruszał do Grenoble późną jesienią 1937 roku, opuszczał Warszawę schyłku międzywojennego dwudziestolecia, pozostawiając środowisko literackie, w którym był tak głęboko i intensywnie zanurzony. Dlatego wyraźnie odczuł kontrast pomiędzy monotonnym życiem prowincjonalnego miasta francuskiego i towarzysko-literacką atmosferą stolicy. Nieustannie myślał o wyrwaniu się z Grenoble do Paryża, gdzie zresztą faktycznie wyjechał pod koniec 1938 roku. Listy Micińskiego z tego pobytu są pełne ubolewań i narzekań na nijakość prowincjonalnego życia w Grenoble:

(...) jest to mieszanina Grudziądza i Zakopanego i wszystko czuć prowincją – ale to taką głuchą prowincją (...) mgła, nuda i oficerowie ziewający w cukierni (...) Paryż jest szalenie międzynarodowy. Tu już jest tylko Francja. Więc czujemy się obco, choć uwielbiamy Francję jako kulturę...

Miciński przyjechał do Grenoble, by zbierać materiały do (nigdy jednak nie napisanej) rozprawy doktorskiej o eklektycznej filozofii Victora Cousin. Jego opiekunem był profesor uniwersytetu w Grenoble Jacques Chevalier, którego pisarz cenił jako autorytet naukowy i partnera intelektualnego. „Zbliżyłem się bardzo do Chevaliera – reprezentuje ten typ filozofowania, który mnie zachwyca”. „Co do Grenoble, to jedynie Chevalier tu ciekawy, reszta – pozał się Boże! Prowincja i zacofanie”. W podobnie krytycznych słowach oceniał miejscowy uniwersytet. „(...) poziom tu niesłychanie niski.

Freblówka”. „Uniwersytet tu jak gimnazjum”. Uniwersytet ten był zresztą zupełnie inny niż obecnie. W centrum miasta, przy obsadzonym starannie wystrzyżonymi plantami placu Verdun nadal stoi okazała, neoklasycystyczny, zbudowany pod koniec XIX wieku gmach (mieści się w nim teraz szkoła księgowości i zarządzania). Napis na frontonie „Facultés de droit, des sciences et des lettres” przypomina, że wszystkie nauki stanowiły kiedyś całość. Współczesny uniwersytet w Grenoble (większy od Warszawskiego) znajduje się na peryferiach miasta. W latach 60. zbudowano nad Izerą rozproszony na wielkiej przestrzeni amerykański w stylu campus. Trudno uświadomić sobie, że uczelnia ta ma wielowiekową, trwającą od średniowiecza (choć na długo przerwana – uniwersytet otwarto ponownie w 1897 roku) tradycję. Świadectwem pracy pisarza nad dziełem Victora Cousin pozostał jedynie esej *Dyżans filozoficzny*, powstały zapewne z inspiracji rozmowami z profesorem Chevalier.

Od starego uniwersytetu do wynajmowanego domu dzieliła Micińskiego mniej więcej godzina drogi. Dom ten (istniejący do dzisiaj, chociaż zmienił już właściciela) kamienno-drewniany, zbudowany częściowo w stylu alpejskim, znajduje się w La Tronche przy wymienianej w listach pisarza małej uliczce Charmeyran. La Tronche jest luksusową częścią aglomeracji Grenoble, ale administracyjnie stanowi tak jak przed wojną osobne miasteczko. To skupisko zachowujących dawną świetność willi i rezydencji tonie w obfitej zieleni egzotycznych, wiecznie wiosennych krzewów i drzew. Jest położone niewysoko nad miastem, na południowym, nasłonecznionym zboczu, gdzie idealne warunki sprzyjają wegetacji wyjątkowo bujnych ogrodów. Dlatego nazwy okolicznych domów pochodzą zwykle od kwiatów. Otoczona niewielkim ogrodem willa, w której mieszkał Miciński, nazywała się „Les Jonquilles”, ale nowy właściciel pomalował bramę i zdjął staroświecką tabliczkę z napisem – pamiętaną jednak dobrze przez sąsiadów.

Z tarasów willi roztacza się widok na górujący po przeciwległej stronie miasta łańcuch wiecznie ośnieżonych szczytów Alp. Pisarz pozostawał jednak wtedy – czemu dał wyraz w listach – niewrażliwy na uroki tego „pocztówkowego” krajobrazu. „Wszędzie góry, góry, których nienawidzę, a pejzaż jest – jak by to powiedzieć – jakby trochę tandetny (...)”. W tej niechęci do gór wyraziła się być może świadomość i wyobraźnia człowieka urodzonego na wielkiej równinie. „Mamy tu pokój z widokiem na góry, ale ja góry nie znoszę (może przez wspomnienie gruzlicy w Zakopanem, a może: zamknięcie?)”.

Nad La Tronche wznosi się prawie pionowo zbocze Mont Rachais. Widoczną z niego panoramę Miciński opisał w szkicu *Widok na Grenoble*,

który określił jako „podrobiony pod «pejzaż sentymentalny»”, a który w istocie jest esejem filozoficznym:

Aby zobaczyć ten świat trzeba iść pod górę wśród winnic, wśród murków obrośniętych bluszczem. Słońce grzało, jaszczurki psykały po kamieniach – murki, płotki, balustrady, strzyżone krzaki, studzienki pełne bieżącej wody, niskie drzwi i kołatki na drzwiach, domki, domki, okna przesłonięte krzaczastymi firankami (...) granatowe niebo porysowane cienkimi gałązkami i czerwone plamy głógów na gałązkach. Im wyżej, tym szybciej staczają się winnice, skracają ściany domków w perspektywicznym rzucie, teraz już tylko dachy, daszki z rzymskiej dachówki – teraz skracają się stożki strzyżonych drzew. Za plecami ostatni ogród przyklejony do zrudziałego zbocza Mont Rachais, tuż pod nogami załamana, pocięta ostrymi plamami cienia płaszczyzna dachów – daleko potężny, ośnieżony łańcuch Alp.

Opis ten uderza głęboką prawdą i dokładnością obserwacji przyrodniczych oraz architektonicznych szczegółów krajobrazu. Ileż pokoleń jaszczurek przeminęło od spacerów pisarza nad La Tronche, ileż wody napełniło studzienki, ileż razy bluszcz porastał murki, a winogrona dojrzewały wśród domków z rzymskimi dachówkami.

Równie prawdziwe i precyzyjne jest widzenie całego pejzażu, którego horyzont – białe pasmo Alp – pozostał niezmienny:

Panorama, która leży przede mną (...) jest zbitką, tworem fantazji – skupiła w sobie elementy czterech pór roku: ośnieżony masyw Alp, poźółkłe klony i zrudziałe zbocza Mont Rachais, słońce zapala zielone iskry na krzaku pomarańczy (...).

Ten „twór fantazji” jest jak najbardziej rzeczywisty, a w syntetycznym krajobrazie Grenoble można naprawdę ujrzeć równocześnie wszystkie pory roku. Musiało to szczególnie uderzyć przyzwyczajonego do innego rytmu przyrody przybysza z Północy i wielkiej równiny.

Zakończenie eseju wypełnia opis zmierzchu dnia:

(...) wieczorem słońce zachodzi za czarną krawędź Moucherotte, wtedy Grenoble rozjaśnia się punktami światła (...) dalekie lampy znaczą niewidzialne już płaszczyzny ulic i szyn tramwajowych – świecą jak gwiazdy odbite w jeziorze, układają się w znane konstelacje.

W pogodny dzień pionowa, skalista ściana Moucherotte rzeczywiście staje się zupełnie czarna na tle zachodzącego za nią słońca. W mieście przybyło natomiast tyle światła, że ulice oglądane wieczorem ze zbocza Mont Rachais są dzisiaj prawie widoczne. Po wieloletniej przerwie znowu jeżdżą po Grenoble

tramwaje, ale ich sieć (duma miasta stanowiąca stały motyw pocztówek i folderów) należy do najnowocześniejszych w Europie. Miasto widziane w końcu lat 30. nie przypominało już co prawda wizerunku utrwalonego na XIX-wiecznych sztychach, dobrze znanego przebywającym tutaj kilkakrotnie Zygmuntowi Krasińskiemu i Delfinie Potockiej. Współczesna, ekspansywnie wlewająca się w trzy doliny aglomeracja Grenoble jeszcze mniej przypomina zwarte i skupione nad szmaragdową Izerą miasto, które poznał Miciński. Kiedy patrzy się na nie w nocy z Mont Rachais, wywołuje raczej wrażenie tonącej w kolorowych neonach i migotliwych światłach metropolii.

Paradoks losu sprawił, że Bolesław Miciński – czego zapewne nie spodziewał się podczas pierwszego pobytu – ponownie znalazł się w Grenoble jesienią 1940 roku. W tym czasie Grenoble było miejscem schronienia dla wielu Polaków, zwłaszcza „intellektuelów” – ludzi z kręgu sztuki, kultury i dyplomacji. PCK udało się wynająć położony przy rue République Grand-Hôtel, który stał się czymś w rodzaju domu opieki i pracy twórczej dla Polaków przebywających po wybuchu wojny we Francji. Hotel ten należy nadal do bardziej reprezentacyjnych gmachów w centrum miasta. Pisarz wystarał się o przydział do Grand-Hôtelu, ale z powodu gruźlicy (wskutek protestów jego mieszkańców) nie został przyjęty. Odmowa ta skazała go na 2,5-letnią tułaczkę po okolicach Grenoble, podczas której wielokrotnie zmieniał miejsce zamieszkania, zmuszony do tego zarówno postępującą chorobą, jak i kłopotami finansowymi. Pozostał jednak związany ze środowiskiem Grand-Hôtelu, dla którego wygłosił nawet kilka odczytów.

Droga Micińskiego prowadziła przez kolejne okoliczne miejscowości coraz bardziej oddalone od miasta, w którym bywał raczej rzadko. Po krótkim pobycie w La Tronche trafił do sanatorium w Saint Hilaire du Touvet, gdzie spędził trzy miesiące. Miejscowość ta, położona kilkanaście kilometrów na północ od Grenoble wysoko nad autostradą do Genewy (po drodze mija się La Combe de Lancey, gdzie znajduje się dom Stanisława Vincenza), jest obecnie ośrodkiem raczej turystycznym niż uzdrowiskowym, a jej główną atrakcją stanowi jedyna w Alpach francuskich wyciągowa kolejka szynowa.

Następne miesiące Miciński spędził znowu w małych osadach znajdujących się dzisiaj w obrębie aglomeracji Grenoble. Przez dłuższy czas mieszkał w niewielkim, usytuowanym na stromym zboczu zamku Bouquéron, którego surowa szaro-beżowa, nieproporcjonalnie wysoka bryła jest dobrze widoczna z miasta. Zameczek otacza zdziczały, rozciągający się na stoku park, który jest okolony kamiennym murem, a przy bramie wjazdowej szemrze źródłana woda w obrośniętej mchem, wiekowej studziencie. Jeszcze wyżej nad zamkiem wznosi się mała, senna „cudna wioska” Corenc z kościółkiem i obskurną oberżą

przy głównym placu, gdzie życie toczy się podobnie jak pół wieku temu powolnym, niezmiennym rytmem. Krajobrazowe wrażenia pisarza utrwalone w listach z Bouquéron-Corenc (gdzie odwiedził go Jerzy Stempowski) są zupełnie inne niż w 1937 roku:

Widok jest przepiękny (...). Za oknem mam jeden z najpiękniejszych widoków jakie widziałem kiedykolwiek (...) ogromne drzewa, zapuszczony park, niżej przedziwnie piękna dolina Izery, dalej zaśnieżone Alpy.

Powraca jednak także wrażenie estetycznej „niestosowności” oglądanego krajobrazu. „Najsmutniejszy jest dla nas może pejzaż (...) Alpy wydają się za duże, dolina Izery za piękna”.

Podczas pobytu w Bouquéron Miciński napisał kilka esejów. To właśnie wtedy – podczas spacerów wśród „zielonych stoków wzgórz i połyskujących skrętów Izery” – powstał *Portret Kanta*, wydany na powielaczu w Grenoble w 1941 roku, jak również pozostawione w rękopisie *Myśli o wojnie*, *Uwagi o polityce* oraz *O Grecji*. Może nieprzypadkowo w położonym na południowym zboczu Bouquéron, gdzie roślinność i architektura przypominają tokańskie miasteczka, pisarz zobaczył „oczami wyobraźni” północny, zamglony, nadbałtycki Królewiec. Esej *Portret Kanta* ukształtował w środowisku emigracyjnym opinię o Micińskim jako filozofie zajmującym się wysublimowanymi i abstrakcyjnymi zagadnieniami. Miano mu to nawet za złe w latach wojny, tym bardziej że nie znano niewydanych szkiców o faszyzmie i totalitaryzmie. Wśród najstarszego pokolenia emigracji opinia ta przetrwała w formie niedokładnego przekazu do dzisiaj, a *Portret Kanta* zapamiętano w tym środowisku jako „poważną naukową rozprawę doktorską”.

Jeśli wznoszące się coraz bardziej stromo La Tronche, Bouquéron i Corenc widać z różnych punktów Grenoble, to Laffrey, w którym Bolesław Miciński mieszkał przez ostatnie miesiące życia na przełomie zimy i wiosny 1943 roku, znajduje się w znacznym oddaleniu od miasta. Osada ta jest położona w odległości 25 kilometrów na południe od centrum Grenoble – w regionie, gdzie splotły się dwie historyczne legendy: Rewolucja Francuska i Napoleon. Jedzie się tam tak zwaną Route Napoléon prowadzącą do Nicei (cesarz przemierzał ją w trakcie triumfalnego powrotu z Elby do Paryża). Po drodze przejeżdża się przez miasto Vizille, zapadnięte w głębokiej górskiej kotlinie – szczególnie ważne dla Rewolucji Francuskiej, ponieważ właśnie tutaj w 1788 roku zgromadzenie trzech stanów sformułowało hasła wolnościowe, które rok później ogarnęły całą Francję (obecnie w otoczonym angielskim parkiem XVII-wiecznym zamku mieści się Muzeum Rewolucji). Aby dojechać

stąd do Laffrey, trzeba pokonać jeszcze 8 kilometrów i różnicę prawie 700 metrów wysokości. W letnie dni na tym stromym podejździe przegrzewają się silniki nawet dobrych francuskich samochodów, które muszą zatrzymać się na zbudowanych specjalnie w tym celu poboczach.

Laffrey jest niewielką osadą, skupioną po obu stronach szosy. W dole widać ciągnące się wzdłuż niej rozległe jezioro, otoczone zalesionymi wzniesieniami, które latem staje się ośrodkiem sportów wodnych i miejscem weekendowych wyjazdów mieszkańców Grenoble. Na skraju osady wznosi się konna statua Napoleona, upamiętniająca jego postój. Jak prawie zawsze w takich francuskich *villages*, wszystkie instytucje publiczne są usytuowane blisko siebie – przy szosie obok starego budynku merostwa znajduje się kościółek i przylegający do niego z trzech stron, ogrodzony murkiem, maleńki cmentarz. Już przy wejściu można ogarnąć wzrokiem prawie całą jego przestrzeń, zapełnioną szarymi kamiennymi płytami. Na tym tle wyraźnie rysuje się tabliczka w kształcie orła, na której widnieje napis: „Bolesław Miciński 1911–1943 écrivain polonais”.

Nie pamięta Micińskiego pani Rose Blanchet, dawna właścicielka willi „Les Jonquilles”, mieszkająca obecnie w centrum Grenoble. Nie rozpoznaje go nawet na fotografiach pochodzących z przełomu lat 30. i 40. Wizerunek Bolesława Micińskiego – by wyrazić się za nim sentymentalnie – rozprasza się w pamięci „Polaków, którzy w urzekającej swoim pięknem dolinie Izery tęsknią do zakurzonych brzózek na ubogich podwarszawskich piaskach (...)”.

Widok z La Combe

Miejscowości, które mają w nazwie słowo „La Combe”, jest we francuskich Alpach co najmniej kilka. Ta, która weszła do historii literatury polskiej, nazywa się w pełnym brzmieniu La Combe de Lancey. Jeździłem tam w różnych porach roku, żeby zobaczyć siedzibę Stanisława Vincenza. Za każdym razem jego dom stał zamknięty i milczący pośród zmieniającego się alpejskiego krajobrazu, niespiesznie materializując czas, który był dany huculskiemu pisarzowi.

Stanisław Vincenz spędził w La Combe de Lancey kilkanaście powojennych lat. Po ucieczce z Huculszczyzny, okupacyjnej poniewierce na Węgrzech i późniejszym pobycie w Niemczech zamieszkał na dłużej w Delfinacie. Kiedy przybył do Grenoble w 1947 roku, inny klasyk eseju – Bolesław Miciński, który podczas okupacji przebywał w pobliskich miejscowościach – nie żył już od kilku lat. Rozproszyło się również środowisko Polaków należących do międzywojennej elity polityczno-artystycznej, które przetrwało ten okres w grenoblańskim Grand-Hôtelu. Nie kojarzę jednak sylwetki Stanisława Vincenza z sentymentalnym stereotypem emigracyjnej samotności i nostalgii. Tym bardziej że w La Combe odwiedzali go wielcy emigranci: przybywający z niedalekiej Szwajcarii Jerzy Stempowski, przyjeżdżający w latach swojego pobytu we Francji Czesław Miłosz. Ten ostatni – zafascynowany twórczością autora *Po stronie pamięci*, opatrujący jego książki przedmowami – powracał w nich do swojej wizyty w La Combe.

Z powodu otaczających gór do La Combe de Lancey można w zasadzie przyjechać tylko z dwóch stron: od północy, od strony Genewy, Annecy i Chambéry lub od południa, od strony położonego w odległości zaledwie kilkunastu kilometrów Grenoble. Tak czy inaczej trzeba najpierw szeroką, płaską doliną Grésivaudan dojechać do miasteczka Lancey. W brudnym barze przy skręcie do La Combe nikt nie pamięta „polskiego pisarza”. Boczna droga pod górę mija stare, charakterystyczne dla górskich okolic budynki wykorzystującej energię wodną papierni (stąd pochodził słynny w XIX wieku papier marki „Lancey”) i wspina się stromymi zakolami, by dosyć szybko dotrzeć do widocznej z dołu La Combe.

La Combe de Lancey nie jest właściwie miejscowością. Nie ma typowego dla francuskich miasteczek koncentrycznego układu, który geometrycznie porządkuje przestrzeń i sytuuje wszystkie instytucje publiczne: merostwo, kościół, pocztę w promieniu paru metrów. Jest raczej rozciągniętą trochę chaotycznie – tak jak pozwalają na to warunki terenowe – górską wioską.

Przy wjeździe mija się zawieszony na skarpie zameczek i niewielkie muzeum etnograficzne z rodzaju tych, które zawsze są zamknięte, ponieważ nikt ich nie zwiedza. Przy wyjeździe w kierunku gór wznosi się skromny kościół. Domy w La Combe należą w połowie do stałych mieszkańców, w połowie sprawiają wrażenie domów letniskowych. Siedziba Stanisława Vincenza znajduje się pośrodku wioski. Dom jest prawie niewidoczny od drogi, położony w zwartej zabudowie na niewysokim trawiastym zboczu, otoczony i przez to częściowo zasłonięty kamiennym murem, który przerywa drewniana furtka i porastają dzikie róże.

Wychodząc z niego, Stanisław Vincenz miał zasadniczo dwie drogi do wyboru. Skręcając w lewo, mógł przez łąki wyruszyć w wysokie góry – zanurzone w wiecznym śniegu szczyty pasma Belledonne osiągają wysokość prawie trzech tysięcy metrów. Skręcając w prawo, dochodził na krawędź zbocza, z którego otwiera się rozległa panorama na zamglone w oddali Grenoble, dolinę Grésivaudan i piętrzący się po jej drugiej stronie skalisty łańcuch Chartreuse. Dokładnie naprzeciwko widział światła kompleksu górskich sanatoriów Saint Hilaire du Touvet – jednej z tych miejscowości, w których leczył się Bolesław Miciński. I schodził w dół, by po pół godziny znaleźć się na rynku w Lancey.

Stanisław Vincenz opuścił La Combe w 1964 roku i przeniósł się do Lozanny. Starzy mieszkańcy jeszcze pamiętają – jak mówią – „pana Vincent”, chociaż zapewne nie znają żadnego z jego napisanych tutaj esejów. Nie całkiem jasna dla nich jest także jego narodowość – z perspektywy alpejskiej wioski niełatwo ogarnąć i zrozumieć zawikłane, zmienne kontury geograficzne środkowo-wschodniej Europy. Władze gminy Lancey są dumne, że na jej terenie „żył i tworzył” polski pisarz. Na dowód czego merostwo miasteczka zorganizowało kilka lat temu sesję, a w muzeum w La Combe zamierza utworzyć poświęconą eseście „izbę pamięci”. Tego projektu nie udało się na razie zrealizować – czas w La Combe płynie powolnym i niespiesznym rytmem. Bliskie przesłaniu dzieła Stanisława Vincenza są te objawy pamięci lokalnej.

W przeciwieństwie do związanego z Podolem i Mazowszem Bolesława Micińskiego, który nie lubił Alp, autor *Po stronie dialogu* był niewątpliwie człowiekiem gór. Nie upierałbym się jednak przy innym potocznym stereotypie jego biografii – twierdzeniu, że w alpejskim pejzażu odnalazł połoniny rodzimych Karpat. Być może tak – ale zbyt różne wydają się oba krajobrazy. W liściastym lesie na zboczu pomiędzy Lancey i La Combe z trudem można odszukać świerki i jodły, a w powietrzu brakuje ożywczego powiewu gór północy. Pewniejsze jest, że z dystansującej wobec gwaru współczesności wysokości La Combe Stanisław Vincenz mógł z troską i niepokojem spoglądać na Europę – swoją większą ojczyznę.

Wokół Puerta del Sol. Szukanie Hemingwaya

Muszę przyznać, że nie pojechałem do Madrytu z powodu Ernesta Hemingwaya, że nie było moim zamiarem wędrowanie jego trasami po madryckich ulicach, hotelach i restauracjach. Jeśli miałem jakieś plany „literackie”, to wiązałem je raczej z polskimi pisarzami XX wieku, w których losie Madryt odegrał istotną rolę. Myślałem więc o Tadeuszu Peiperze, który spędził w tym mieście lata 1914–1920, tak ważne dla kształtowania się poglądów estetycznych tego przyszłego programotwórcy awangardy poetyckiej. Myślałem także – i może przede wszystkim – o Józefie Łobodowskim, w którego biografii Madryt zaznaczył się jeszcze wyraźniej: poeta mieszkał w nim przez niemal pół wieku – od 1943 do 1988 roku. Na miejscu – przez przypadek zresztą – stało się jednak inaczej. Impulsem pierwszym i zasadniczym było położenie hotelu, w którym się zatrzymałem: hotel ten znajdował się bowiem przy Plaży Santa Ana, naprzeciwko ulubionego przez pisarza madryckiego baru „Cerveceria Alemana”.

W topografii duchowej Hemingwaya Hiszpania – i w szczególności Madryt – zajmuje miejsce szczególne⁶⁶². Jest to miejsce, którego nie da się zmierzyć ani liczbą jego utworów poświęconych Hiszpanii i Madrytowi, ani liczbą jego książek napisanych w tym kraju, napisanych w tym mieście. Przygoda pisarza z Hiszpanią i jej stolicą trwała prawie 40 lat: od roku 1923 do roku 1959. Znaczenie tego miasta dla Hemingwaya można przykładowo porównać z tym, jakie miał Rzym dla Jarosława Iwaszkiewicza. Chodzi przy tym zarówno o wielokrotność powrotów, jak ich duchową intensywność, której wyrazem i świadectwem stała się literacka twórczość pisarza.

Może warto przypomnieć kilka epizodów z biografii Hemingwaya. Pierwszą podróż do Hiszpanii – do tego wątku jeszcze powrócę – pisarz odbył z przyjaciółmi na przełomie maja i czerwca 1923 roku. Odwiedził wówczas Madryt i kilka innych hiszpańskich miast. Przypisuję tej podróży wyjątkową wagę wśród jego wszystkich madryckich pobytów. To najwcześniejsze spotkanie z Madrytem musiało bowiem – jako właśnie pierwsze spotkanie – w szczególny sposób określić postrzeganie przez Hemingwaya Hiszpanii, jej kultury, jej tradycji i współczesności. Podobnie jak – by jeszcze raz odwołać się do paraleli Iwaszkiewiczowskiej – pierwszy pobyt autora *Ogrodów* w Heidelbergu w 1927 roku w trwały sposób określił jego rozumienie Niemiec i niemieckości. Podróż ta musiała wyrzucić na Hemingwayu głębokie wrażenie.

⁶⁶² Niektóre madryckie miejsca Hemingwaya spenetrowali w latach 70. i opisali w książce *Hemingway reporter* czescy reporterzy Drahoslav i Ivan Machalovie. Jej polskie wydanie w przekładzie Andrzeja Czibora-Piotrowskiego ukazało się w 1984 roku.

Jeszcze w tym samym roku bowiem – już latem – pisarz znowu przyjechał do Hiszpanii. Tym razem odwiedził Pampelunę, która chyba jako jedyne spośród hiszpańskich miast może konkurować w jego biografii z Madrytem. Obie pierwsze podróże utrwała między innymi powieść *Słońce też wschodzi* oraz zbeletryzowany reportaż *Śmierć po południu*. Potem nastąpiły kolejne wyprawy do Hiszpanii (w 1924 i 1933 roku). Po wybuchu wojny domowej Hemingway czterokrotnie przyjeżdżał do tego kraju jako korespondent wojenny: wiosną i jesienią 1937 roku oraz wiosną i jesienią 1938 roku. Później nastąpiła dłuższa przerwa: pierwszy raz po drugiej wojnie światowej pisarz przyjechał do Madrytu dopiero w 1953 roku. Ostatnią podróż do stolicy Hiszpanii odbył na niedługo przed śmiercią – w roku 1959.

Warto może również przypomnieć kilka faktów z twórczości Hemingwaya. Hiszpania i Madryt – zarówno czasu pokoju, jak wojny – zagarnęły znaczne obszary jego pisarstwa. Do utworów „hiszpańskich” w swojej scenerii i tematyce należą więc chociażby powieści *Słońce też wschodzi* i *Komu bije dzwon*, zbeletryzowany reportaż o walce byków *Śmierć po południu*, opowiadania z okresu wojny domowej (na przykład *Denuncjacja*, *Motyl i czołg*, *Noc przed bitwą*), wreszcie kilkadziesiąt reportaży i korespondencji. Są wśród nich relacje z dwóch pierwszych podróży (*Walka byków – tragedią* i *Pampeluna w lipcu*) oraz z lat wojny domowej (przykładowo *Ostrzeliwanie Madrytu*, *Nowy rodzaj wojny*, *Szoferzy z Madrytu*). W roku 1937 pisarz uczestniczył – jako autor komentarza do wersji angielskiej – w realizacji dokumentalnego filmu Jorisa Ivensa „Ziemia hiszpańska”.

Nie ulega wątpliwości głęboko autobiograficzny charakter twórczości Hemingwaya. Zgodni co do tego są znawcy jego życia i pisarstwa. Carlos Baker zauważa w „Przedmowie” do swojej – klasycznej już dzisiaj, wydanej w 1969 roku – biografii pisarza: „(...) większość zaznanych przygód wcześniej czy później przeniknęła do jego dzieł (...)”⁶⁶³. Podobnego zdania jest autor – znacznie nowszej, „odbrązowionej”, opublikowanej w 1987 roku – biografii Hemingwaya Kenneth S. Lynn, który twierdzi w „Przedmowie”: „Być może w stopniu większym od wszystkich swych współczesnych (...) notorycznie odtwarzał w sztuce własne życie (...)”⁶⁶⁴. „Hiszpańskie” utwory pisarza – jak się zdaje – potwierdzają tego rodzaju rozpoznania krytyków w całej rozciągłości. Traktowanie tych utworów jako literackiego zapisu hiszpańskich doświadczeń Hemingwaya, odnajdywanie w nich madryckich epizodów i fragmentów jego biografii nie wydaje się interpretacyjną pocziwością.

⁶⁶³ Carlos Baker, *Ernest Hemingway. Historia życia*, przeł. Bronisław Zieliński, Warszawa 1999, s. 11.

⁶⁶⁴ Kenneth S. Lynn, *Hemingway*, przeł. Wacław Sadkowski, Kraków 1999, s. 9.

Wszystko zaczęło się w Paryżu. To z niego wyruszył pisarz w swoją pierwszą podróż do Hiszpanii późną wiosną 1923 roku:

W Paryżu była wiosna i wszystko wyglądało odrobinę za pięknie. Mikę i ja postanowiliśmy pojechać do Hiszpanii. Strater narysował nam wspaniałą mapę Hiszpanii na odwrocie karty dań restauracji Strix. Na tej samej karcie wypisał nazwę restauracji w Madrycie, której specjalnością jest młode pieczone prosię, nazwę pensjonatu na Vía San Jerónimó, gdzie mieszkają torerzy, oraz naszkicował plan, gdzie są rozwieszone w Prado obrazy El Greco. W pełni wyposażeni w ową kartę i nasze stare ubrania, ruszyliśmy do Hiszpanii. Mieliśmy jeden cel – zobaczyć walkę byków. Wyjechaliśmy z Paryża rano, a wysiedliśmy z pociągu w Madrycie nazajutrz w południe.⁶⁶⁵

W przypominanym fragmencie artykułu-reportażu *Walka byków – tragedią* pojawiają się motywy i miejsca, które w trwały sposób będą towarzyszyć pisarzowi podczas jego następnych pobytów w Madrycie.

Trzeba przede wszystkim zauważyć, że cała madrycka dramaturgia tych pobytów – pomimo ich rozciągłości w czasie, która sprawiła, że Hemingway oglądał zmieniającą się zewnętrznie stolicę Hiszpanii przez kilkadziesiąt lat – rozegrała się na stosunkowo niewielkiej i jakby zamkniętej przestrzeni, w obszarze ścisłego i historycznego centrum starego Madrytu:

Taksówka skręciła w prostą uliczkę prowadzącą do Puerta del Sol, a potem przez sznury pojazdów przedostała się na Carrera San Jerónimó (...). Zobaczyłem na wysokości drugiego piętra szylid „Hotel Montana”.⁶⁶⁶

Środek tego obszaru – środek Madrytu Hemingwaya – wyznacza plac Puerta del Sol. Ten właściwie niepozorny, zwarty, półokrągły plac jest centralnym punktem metropolii i ma dla jej mieszkańców znaczenie symboliczne. W tym symbolicznym planie stanowi także środek Hiszpanii. Swoją nazwę – otwartą na dalekie, już prawie południowoamerykańskie horyzonty – zawdzięcza bramie w średniowiecznych murach miasta, na miejscu której powstał w XV wieku. Plac Puerta del Sol był świadkiem burzliwej historii Hiszpanii, był scenerią narodowych dramatów, wydarzeń równocześnie wzniosłych i tragicznych, zwłaszcza w ciągu ostatnich dwóch stuleci. Tutaj zbuntowani madryczycy walczyli z gwardią napoleońską, tutaj została odczytana pierwsza konstytucja Hiszpanii, tutaj stawały barykady kolejnych przewrotów i powstań w XIX wieku, tutaj w 1931 roku ogłoszono powstanie II Republiki, tutaj wreszcie w epoce

⁶⁶⁵ Ernest Hemingway, *Walka byków – tragedią*, w: *Sygnowano: Ernest Hemingway. Artykuły i reportaże 1920–1956*, tłum. Bronisław Zieliński, Warszawa 1975, s. 115.

⁶⁶⁶ Ernest Hemingway, *Słońce też wschodzi*, przeł. Bronisław Zieliński, Warszawa 1977, s. 242.

generała Franco znajdowała się centrala służby bezpieczeństwa. Oprócz aury tradycji historycznej, która stanowi skondensowany skrót dziejów Hiszpanii, symboliczny charakter nadaje miejscu znak umieszczony w płycie chodnikowej – punkt „O”, od którego mierzy się odległości na wszystkich hiszpańskich drogach oraz zegar, który w noworoczną noc pokazuje hiszpańska telewizja.

Jedną z dziesięciu ulic odchodzących od Puerta del Sol jest Calle San Jerónimo, która łączy plac z muzeum Prado. To przy niej mieścił się przed ostatnią wojną pensjonat „Aguilar” (opisany w powieści *Słońce też wschodzi* jako hotel „Montana”), który istnieje nadal pod zmienioną nazwą „Hostal Madrid-Cento”. Zatrzymywali się w nim toreadorzy – i Hemingway podczas swoich pierwszych międzywojennych pobytów w stolicy Hiszpanii. (Dzisiaj sławni toreadorzy wybierają bardziej luksusowe hotele.) Nie jest oczywiście prawdą, że w Madrycie pisarza zajmowały i pasjonowały tylko walki byków. Do Prado miał z pensjonatu zaledwie kilka kroków i wielokrotnie w nim był. Wśród oglądanych malarzy niezmiennie przyciągał jego uwagę El Greco, swoiście jednak interpretowany. Tak opowiada o tym Kenneth S. Lynn:

W Hiszpanii poszerzył swą wiedzę o tym malarzu, zobaczył jego najznacześniejsze dzieła, które wprawiły go w głębokie zakłopotanie. Zamiast na wzór krytyków sztuki z lat dwudziestych i trzydziestych potraktować przedstawione na nich postaci o zatartych konturach, wydłużonych dłoniach i płomienistych sylwetkach jako wyraz mistycznej emfazy malarza, uznał je za znamiona jego psychoseksualnych urazów.⁶⁶⁷

Zresztą twórczość tolekańskiego artysty Hemingway poznawał nie tylko w madryckim Prado. Carlos Baker zauważa, że wśród obrazów zebranych w nowojorskim muzeum „zachwycał się zwłaszcza «Toledem» El Greca”⁶⁶⁸.

Jeśli pensjonat „Aguilar” przy Calle San Jerónimo, okolice Prado i parku Retiro to był Madryt lat 20. oraz wczesnych 30., Madryt czasu pokoju, to pobyty pisarza w tym mieście czasu wojny domowej wiązały się z przeciwległą – w stosunku do Puerta del Sol – stroną madryckiego centrum. Hemingway zatrzymywał się wówczas w przeznaczonym dla zagranicznych korespondentów i dziennikarzy hotelu „Florida” położonym przy Gran Vía. „Florida” i jej najbliższe okolice zostały przez niego utrwalone w kilku utworach wojennych. Hotelu tego już dzisiaj nie ma. Przetrwiał oblężenie miasta w 1937 roku, ale padł ofiarą jego współczesnej modernizacji: został zburzony, a na jego miejscu zbudowano dom towarowy należący do popularnej sieci El Corte Inglés. Istnieje natomiast Gran Vía. Trudno jednak wyobrazić sobie te Pola Elizejskie

⁶⁶⁷ Kenneth S. Lynn, dz. cyt., s. 267-268.

⁶⁶⁸ Carlos Baker, dz. cyt., s. 336.

Madrytu, szeroką aleję założoną z paryskim rozmachem Haussmanna na początku tego wieku, jedną z najelegantszych ulic metropolii taką, jaką opisywał pisarz w wojennych reportażach i opowiadaniach: zasypaną odłamkami szkła, gruzu, tynku. Po ostatniej wojnie Hemingway zatrzymał się we „Floridzie” jeszcze tylko raz – podczas pobytu w 1953 roku.

Madryt – odtwarza ten pobyt Carlos Baker – pełen innych duchów przeszłości, wydał mu się „trochę przerażający”. Postanowił jednak zająć ten sam co w roku 1937 pokój w hotelu Florida, bo wyczuwał, że Hiszpanie będą to uważali za stosowne.⁶⁶⁹

Potem były już inne hotele madryckie: „Palace Hotel”, który jest dzisiaj reprezentacyjnym hotelem metropolii i „Suecia”, w której pisarz zamieszkał podczas ostatniej podróży do Madrytu.

W tym samym niewielkim obszarze mieszczą się madryckie bary i restauracje, które wielokrotnie i niezmiennie odwiedzał Hemingway. Obok hotelu „Florida” przy Gran Vía znajdował się jego ulubiony bar „Chicote”, który został opisany w opowiadaniach wojennych. To właśnie w nim – wymienionym z nazwy – i jego okolicach rozgrywa się akcja takich nowel jak *Denuncjacja*, *Motyl i czółg*, *Noc przed bitwą*. Ten tradycyjny bar, w którym przed wojną spotykali się artyści i toreadorzy, istnieje nadal – w wystroju *art deco* i pod zmienioną nazwą „Museo Chicote”. Nieco dalej od hotelu „Florida” – w pobliżu urokliwego Plaza Major – mieści się restauracja „Botin”. „Obiad zjedliśmy na piętrze w «Botinie». Jest to jedna z najlepszych restauracji na świecie. Jedliśmy pieczone prosię i piliśmy rioja alta”⁶⁷⁰. Jeśli nie „na świecie”, to na pewno w Madrycie, gdzie „Botin” jest rzeczywiście zaliczany do najdawniejszych, najświetniejszych i najdroższych restauracji. Przewodnik Berlitz *Hiszpania* (wydanie 1996) wśród madryckich restauracji wymienia „Botina” na pierwszym miejscu i poleca go tymi słowami: „Urządzona w 1725 r., należy do najstarszych na świecie. Jej specjalnością są pieczenie” (s. 183). Hemingway był w tej restauracji za każdym razem – również podczas ostatniego pobytu w Madrycie w 1959 roku.

Po przeciwległej stronie centrum miasta – niedaleko od Calle San Jerónimó i pensjonatu „Aquilar” – znajduje się niewielki plac Santa Ana. Wokół niego rozciąga się El Barrio de los Poetas – dzielnica poetów, która jest najstarszą częścią Madrytu. Wśród płataniny wąskich uliczek i zacisznych placyków, noszących często „literackie” nazwy, można co kilka kroków napotkać domy, w których żyli i tworzyli pisarze przełomu „złotych wieków”

⁶⁶⁹ Tamże, s. 256.

⁶⁷⁰ Ernest Hemingway, *Słońce też wschodzi*, s. 247-248.

Hiszpanii: XVI i XVII. Tutaj pod koniec życia mieszkał Miguel de Cervantes, tutaj Félix Lope de Vega pisał swoje dramaty, tutaj mieszkali także Francisco de Quevedo i Luis de Góngora. Hemingwaya nie mogła nie urzec aura tej starej dzielnicy, w której drzemie duch wielkiego imperium, atmosfera jej salonu, którym jest Plaza Santa Ana. W rogu tego placu mieści się „Cerveceria Alemana”, w której pisarz bywał, ceniąc podawane w niej znakomite piwo i równie znakomite *tapas*. Prosty i zgrzebny wystrój piwiarni, wytapetowanej fotografiami z *corridy*, nie zmienił się od kilkudziesięciu lat, a stolik Hemingwaya wciąż stoi w jej prawym rogu. Już pokolenia barmanów, restauratorów, kelnerów – i w barze „Chicote”, i w restauracji „Botin”, i w „Cerveceria Alemana” – nieznużenie słuchają pytań o Hemingwaya i z niezmienną uprzejmością próbują na nie odpowiadać, chociaż w większości nie mogą go pamiętać.

Pedro Calderón de la Barca zauważył, że Madryt jest „ojczyzną dla każdego; w jej małym światku miejscowi i obcy są jednakowo ukochanymi synami”. Hemingway był jednym z wprawdzie „obcych”, ale wyjątkowo wiernych „synów” tego miasta. Z kolei José Ortega y Gasset wyraził takie przekonanie: „Madryt to miasto cieszące się życiem. Ma dar życia w mądry i rozsądny sposób”. Trudno inaczej powiedzieć o mieście, w którym – jak informują aktualne przewodniki – jest ponad 12 000 kawiarni i barów. Zrozumiałem to po kilku madryckich nocach: cisza opadała na Plaza Santa Ana razem z madryckim świtem.

Czego więc szukał Hemingway w Madrycie, czego szukał w Hiszpanii? Co odnalazł, co mógł odnaleźć w tym mieście? Myślę, że Madryt – by użyć słów Tomasza Manna, który tak właśnie określił swoją rodzinną Lubekę – stał się z czasem dla niego „duchową formą życia”. Być może to ulotne i nieuchwytnie pojęcie – słowo „życie” – jest w tym kontekście szczególnie na miejscu. Wśród europejskich stolic i metropolii w duchowej biografii pisarza z Madrytem może konkurować chyba tylko Paryż. To właśnie o Paryżu Hemingway wypowiedział znane zdanie: „Paryż jest świętem”. O stolicy Hiszpanii don Ernesto – jak nazywali go rozliczni hiszpańscy przyjaciele – mógłby z pewnością powiedzieć: „Madryt jest życiem, jest pełnią życia”.

Przejazdem w Rovigo

Najpewniej nie skręciłbym do Rovigo, gdyby nie tak właśnie zatytułowany tom poetycki Zbigniewa Herberta. „Przejeżdżałem przez Rovigo / n razy – pisze poeta w tytułowym wierszu tego zbioru – i właśnie po raz n-ty zrozumiałem, / że w mojej geografii wewnętrznej jest to osobliwe miejsce”.

Opis Rovigo według *Encyklopedii Popularnej PWN* można swobodnie odnieść – pomijając kilka specyficznych szczegółów – do jakiegokolwiek (włoskiego) miasta średniej wielkości: „miasto we Włoszech na Nizinie Padańskiej; 52,2 tys. mieszkańców (1981); ośrodek handlowo-przemysłowy regionu rolniczego; przemysł cukrowniczy, chemiczny (...); kościoły z XIV–XVI wieku, katedra z XVII wieku, Palazzo Roncale XVI wiek, galeria malarstwa”. Rovigo znajduje się w połowie drogi pomiędzy Padwą i Ferrarą. Aby do niego dotrzeć, trzeba zjechać kilka kilometrów z autostrady łączącej Wenecję z Bolonią i Florencją. Miasto jest położone w jednym z najmniej ciekawych regionów Włoch – na rozległej, pokrytej polami i poprzecinanej szpalerami topoli równinie, pozbawionej szczególnych zachęt przyrodniczych lub historycznych. Okolica przypomina do złudzenia krajobrazy rozciągające się wzdłuż drogi pomiędzy Warszawą i Łowiczem.

Z okien wagonu poeta widział Rovigo najpierw tak: „przed albo za miastem (zależnie od ruchu pociągu) / wyrastała nagle z równiny góra”. Wjazd na usytuowany w centrum dworzec pozwalał mu skonkretyzować to ogólne wrażenie: „Rovigo nie odznaczało się niczym szczególnym było / arcydziełem przeciętności proste ulice nieładne domy”. Trudno coś dodać do tej krótkiej impresji – taki wygląd i taka atmosfera miasta musi narzucić się rzadkim i przypadkowym turystom. Całe centrum z niewielkimi ruinami średnio-wiecznego założenia obronnego, które dzisiaj są dosyć niechlujnym parkiem miejskim, kilkoma późniejszymi skromnymi kościołami i częściowo zamienionym na targowisko głównym placem można obejść w ciągu godziny.

Nie przypuszczam, by utrwalony przez Zbigniewa Herberta obraz Rovigo miał służyć kolejnej polemice z arkadyjskim mitem Italii, stanowić następną wersję niebanalnej i wyrafinowanej podróży po współczesnych Włoszech. Jego wizerunek ma inne znaczenie niż przewrotne obrazy Italii w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza czy Tadeusza Różewicza. Co więc oznacza, że subtelny znawca malarstwa i architektury, wyposażony we wrażliwość artysty i erudycję uczonego, podróżujący w młodości po „ogrodzie” europejskiej sztuki, dociera do Rovigo? Późną dojrzałość zawsze przecież dojrzałego „barbarzyńcy”?

To północnowłoskie miasto wywołuje najpierw „niejasne skojarzenia” literackie: „dramat Goethego”, „coś z Byrona”. Odsłania tę „przeciętność”, w której – jak uczą poeci – mieszka metafizyka codzienności i potwierdza, że jej doświadczenie może być dane wszędzie. Również w mieście „takim jak inne” prowincjonalne miasta, gdzie w powietrzu drzemie atmosfera powiatowości, a w szarych zaułkach jest biednie i brudno. I gdzie nawet ruchliwi Włosi, którzy w środku dnia stoją i gadają na rynku – są zanurzeni w nastroju wypełnionej oczekiwaniem nudy. Wreszcie w Rovigo objawia się Zbigniewowi Herbertowi jakieś głęboko dramatyczne niedokonanie – egzystencjalne doświadczenie niespełnienia właściwe zwłaszcza wiekowi późnemu. „Zredukowane do stacji do przecinka do przekreślonej litery / nic tylko stacja – arrivi – partenze”. Do Rovigo wyłącznie wjeżdża się i wyjeżdża. Wielokrotnie oglądane, lecz nigdy naprawdę niepoznane miasto – czy raczej jego skrót: dworzec kolejowy – w miarę kolejnych przejazdów staje się dla poety osobistym i natrętnym fantazmatem.

Aby zrozumieć ten wieloznaczny wiersz, przypomniałem sobie inne utwory zamieszczone w tym samym tomie. Także te, które znalazły się we wcześniejszym zbiorze *Elegia na odejście*. W hałasie życia publicznego ostatnich lat, wśród politycznych dyskusji i moralnych rozrachunków – w których na swój pryncypialny sposób uczestniczył również Zbigniew Herbert – przeoczono i zlekceważono pewien ważny wymiar tych „układanych na starość” „xenii” i „elegii”. „Rovigo zawsze przybliżało się lub uciekało w tył”. Takich niepokojących i ostatecznych wyznań – „ciemnych pytań” formułowanych w testamentarnym stylu i elegijnej tonacji – pojawia się w obu tomach znacznie więcej. „Złudna podróż poety na krawędzi nicości” prowadzi przez Rovigo – to realne, geograficzne i to rozumiane metaforycznie jako „osobliwe miejsce” w jego świecie duchowym. W pochodzącym ze zbioru *Rovigo* wierszu adresowanym do serbskiego tłumacza literatury polskiej, Piotra Vujičića, Zbigniew Herbert powie tak: „wytłumacz to innym / miałem wspaniałe życie / cierpiełem”. Nie można krócej. Nie można piękniej.

Nota bibliograficzna

Wiek XX wobec idei humanizmu. Świadectwa literackie, w: *Humanistyczne modele kultury nowożytnej wobec dziedzictwa starożytnego*, red. naukowa tomu Marek Prejs, Warszawa 2010.

Symbolizm. Milczenie. Awangarda, w: *Modernistyczne źródła dwudziestowieczności*, pod red. Mieczysława Dąbrowskiego i Andrzeja Z. Makowieckiego, Warszawa 2003.

Fragmentaryczne uwagi o fragmencie (w literaturze XX wieku), w: *Pisać poza rok 2000. Studia i szkice literackie*, red.: Andrzej Lam, Tomasz Wroczyński, Warszawa 2002 / *Fragment: poetyka i światopogląd* – „Tekstualia” 2005, nr 2.

Animalne metafory (nie)normalności (Kafka, Gombrowicz, Ionesco), w: *(Nie)przezroczystość normalności w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, pod red. naukową Hanny Gosk i Bożeny Karwowskiej, Warszawa 2014.

Kairos egzystencji, kairos historii. Daty poetów, w: *Literatura i „faktury” historii XX (i XXI) wieku*, red. naukowa: Alina Molisak, Jagoda Wierzejska, Tomasz Wójcik, Andrzej Zieniewicz przy współpracy: Marty Czermarmazowicz, Pauliny Urbańskiej, Warszawa 2014.

Bolesław Miciński. Pre-figury emigracyjności, w: *Pisarz na emigracji. Mitologie, style, strategie przetrwania*, red. naukowa: Hanna Gosk, Andrzej Stanisław Kowalczyk, Warszawa 2005.

Bolesław Leśmian – Jean Baudrillard. Inicjalne narracje sprzed końca, w: *Narracje po końcu (Wielkich) Narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...*, red. naukowa: Hanna Gosk, Andrzej Zieniewicz, Warszawa 2007.

Symptom implozji. Jean Baudrillard i literatura (polska) ostatnich dekad, w: *Nowe dwudziestolecie (1989–2009). Rozpoznania, hierarchie, perspektywy*, red. naukowa: Hanna Gosk, Warszawa 2010.

Cóż po starych poetach, w: *Co dalej literaturo? Jak zmienia się współcześnie pojęcie i sytuacja literatury*, praca zbiorowa pod red. Aliny Brodzkiej-Wald, Hanny Gosk i Andrzeja Wernera, Warszawa 2008.

Literaturoznawcze narracje minionej dekady (w świetle pewnej serii wydawniczej), w: *Fantazmaty i fetysze w literaturze polskiej XX (i XXI) wieku*, red. naukowa: Jagoda Wierzejska, Tomasz Wójcik, Andrzej Zieniewicz przy współpracy: Marty Czermarmazowicz, Agaty Kwaśniewskiej, Piotra Rosoła, Warszawa 2011.

Krąg literacki – próba teorii (Mallarmé, George, Czechowicz) – szkic niepublikowany.

Europa Gałczyńskiego, w: *Mag w cylindrze. O pisarstwie K. I. Gałczyńskiego*, pod red. Janusza Rohozińskiego, Pułtusk 2004.

Paryska utopia Bolesława Prusa – „Przegląd Humanistyczny” 1990, nr 7 / „Ależ tu jest więcej marmurów i brzoźów aniżeli w całej Warszawie!...”. *Paryska utopia Bolesława Prusa*, w: *Nowe stulecie trójcy powieściopisarzy*, praca zbiorowa pod red. naukową Andrzeja Z. Makowieckiego, Warszawa 1992.

Skamandrycki „postój w Paryżu” – „Przegląd Humanistyczny” 2001, nr 3.

Francuskie przypadki Pana Cogito. Recepcja twórczości Zbigniewa Herberta we Francji – szkic niepublikowany.

Spotkanie nad Lemanem. Charles Ramuz i poeci polscy – „Przegląd Humanistyczny” 2011, nr 2.

Italia Czesława Miłosza (zapisy poetyckie) – „Prace Filologiczne” t. LVII (2009), „Seria literaturoznawcza”.

Tybinga poetów polskich – „Przegląd Humanistyczny” 2011, nr 3.

Kompleks niemiecki w poezji Jarosława Iwaszkiewicza – „Przegląd Humanistyczny” 1993, nr 6.

„Heidelberska baśń” Jarosława Iwaszkiewicza – „Przegląd Humanistyczny” 2000, nr 4.

Zmierzch Galicji. Georg Trakl, Ludwig Wittgenstein i poeci polscy – szkic niepublikowany.

Etnomapa Łodzi (Wincenty Kosiakiewicz: „Bawełna”) – szkic niepublikowany.

Puste miejsce, znacząca nieobecność. Mazowsze w literaturze ostatnich dekad, w: *Narracje migracyjne w literaturze XX i XXI wieku*, pod red. Hanny Gosk, Kraków 2012 / *Les lieux non investis, une absence signifiante. La Mazovie dans la littérature polonaise des dernières décennies*, w: *Mémoire(s) des lieux dans la prose centre-européenne après 1989*, sous la direction de Malgorzata Smorag-Goldberg et Marek Tomaszewski, Lausanne 2013.

(Nie)spełniony projekt. Paul Valéry i poeci polscy, w: *Dwudziestolecie 1918–1939. Odkrycia, fascynacje, zaprzeczenia*, red. naukowa Andrzej Stanisław Kowalczyk, Tomasz Wójcik, Andrzej Zieniewicz, Warszawa 2010.

Czysta myśl, nieczyste słowo (Jarosław Iwaszkiewicz – Paul Valéry) – „Czytanie Literatury” nr 1 (2012) / *Jarosław Iwaszkiewicz et Paul Valéry. Contribution à la théorie de la traduction poétique* – „Essais sur le discours de l’Europe éclatée” nr 18 (2002).

Polskie odpowiedzi Albertowi Camus (Jarosław Iwaszkiewicz, Tadeusz Różewicz) – szkic niepublikowany.

Chwila, trwanie. Późne lektury Goethego, w: *Sekundy (i) epoki. Czas w literaturze polskiej po 1989 roku*, red. naukowa Żaneta Nalewajk, redaktorka prowadząca Magdalena Mips, Warszawa 2013.

Hölderlin, Heidegger, Celan. Kilka myśli o pewnym wierszu Tadeusza Różewicza, w: *Literatura niemiecka w Polsce. Przekład i recepcja*, pod red. Eugeniusza Czaplewicza i Janusza Rohozińskiego, Pułtusk 2009.

Figury zaprzeczonej przestrzeni (Różewicz, Celan, Staff) – „Czytanie Literatury” nr 2 (2013).

Mowa biografii. Milczenie literatury (Franz Kafka po latach), w: *Poetyka egzystencji. Franz Kafka na progu XXI wieku*, red. naukowa Edward Kasperski we współpracy z Tomaszem Mackiewiczem, Warszawa 2004.

Niespełniony dialog. Jarosław Iwaszkiewicz – Thomas Stearns Eliot, w: *Iwaszkiewicz w podróży*, pod red. Ewy Kołodziejczyk i Anny Spólnej, Radom 2013.

Figury bez nazwy, głosy bez znaczenia. Władysław Sebyła – Thomas Stearns Eliot – „Przegląd Humanistyczny” 2012, nr 5.

Niezwykajne taśmy zwyczajnego Krappa, w: *Zwyczajny człowiek w niezwykajnej sytuacji. Próba przekazania doświadczenia nieposiadającego wzoru opisywalności*, red. naukowa i wstęp: Hanna Gosk, Warszawa 2009.

„*W kochanej, cudnej Grenoble*” – „*Twórczość*” 2001, nr 8.

Widok z La Combe – „*Twórczość*” 1996, nr 6.

Wokół Puerta del Sol. Szukanie Hemingwaya, w: *Spotkania z Ernestem Hemingwayem*, pod red. Andrzeja Gronczewskiego, Pułtusk 2003.

Przejazdem w Rovigo – „*Twórczość*” 1995, nr 12.

Indeks osób

A

Adenauer Konrad 156
Adorno Theodor W. 35, 36, 46-48
Ajschylos 224
Alberti Kazimiera 116
Anders Władysław 207
Andersen Hans Christian 157
Andrzejewski Jerzy 74, 136
Ankersmit Franklin R. 133
Araszkiewicz Feliks 159, 165
Asnyk Adam 150
Auden Wystan Hugh 141

B

Bach Jan Sebastian 156, 157, 217, 238
Bacon Francis 31
Baczyński Krzysztof Kamil 260
Baker Carlos 366, 368, 369
Baliński Stanisław 171, 173-175, 178, 180-182
Barańczak Stanisław 135, 188
Barthes Roland 52, 57, 59, 65, 66, 133
Bartoszyński Kazimierz 43, 51-53, 57, 65, 66, 120, 311
Bator Juliusz 241, 244, 245
Baudelaire Charles 44, 49, 58, 73, 268, 283, 307
Baudrillard Jean 5, 79, 93-105, 107, 110, 111, 113-118, 133, 138, 289, 299, 373
Bauer Felicja 330
Bauman Zygmunt 66, 133
Beckett Samuel 46-48, 76, 333, 348-356
Beethoven Ludwig van 156
Béguin Albert 198
Bender Hans 126
Bereska Henryk 238
Bergson Henri 98
Białoszewski Miron 135, 136, 261
Biedrzycki Krzysztof 24

Bieńczyk Marek 350, 353
Bieńkowska Ewa 54
Birkenmajer Józef 116
Blanchet Rose 362
Blandzi Seweryn 9
Bloom Harold 141
Błaut Sławomir 51
Błoński Jan 71, 352
Bobkowski Andrzej 136, 184
Boccaccio Giovanni 158
Boehringer Robert 144
Bogusławski Antoni 116
Bojanowska Małgorzata 238, 240, 281
Bolecka Anna 331
Bolecki Włodzimierz 44, 51
Bona Sforza d'Aragona 211
Borowski Tadeusz 14, 31, 39
Borowy Waclaw 53, 335, 337, 341, 342
Boyé Edward 93, 94
Brahms Johannes 238
Brandys Kazimierz 136
Braun Mieczysław 116
Bremer Józef 242, 247
Brod Max 330, 333
Brodski Josif 215, 218
Brodzka-Wald Alina 238, 373
Broniewski Władysław 260, 261, 263
Bruegel Pieter 157, 277
Brzozowski Stanisław 133, 137
Buczowski Leopold 136
Budrecki Lech 253
Burek Tomasz 238, 281
Burko Jacques 186-189
Byron George Gordon 218, 372

C

Caillois Roger 170, 185
Calderón de la Barca Pedro 370
Camus Albert 6, 290, 291, 293-299, 374, 375

- Carpaccio Vittore 212, 213
Casanova Giacomo Girolamo 202
Celan Paul właśc. Paul Antschel 6, 44, 46-49, 73-75, 77, 81, 126, 129, 224, 226, 227, 308-325, 327, 328, 333, 375
Cendrowska Grażyna 48
Cervantes Miguel de 370
Chateaubriand François-René de 52
Chevalier Jacques 357, 358
Chmielowski Piotr 252
Chojnowski Zbigniew 304, 334, 339
Chopin Fryderyk 157, 180
Choromański Leon 116
Choromański Michał 22, 23
Chruszczyński Andrzej 23
Chudak Henryk 191
Chwin Stefan 136, 264
Cichowicz Stanisław 54
Ciesielska Anna 188
Cieślak Ewa 281
Cioran Emil 60, 350
Claudel Paul 288
Cornelius Hans 84
Cousin Victor 357, 358
Cranach Lucas 157
Curtius Ernst Robert 240, 282
Cyceron właśc. Marcus Tullius Cicero 15
Czachowski Kazimierz 60
Czaplejewicz Eugeniusz 375
Czapski Józef 58
Czibor-Piotrowski Andrzej 365
Czechowicz Józef 5, 28, 139-146, 335, 341, 373, 374
Czemarmazowicz Marta 373
Czyżewski Tytus 49
- D**
Dante Alighieri 89, 157, 213
Dąbrowska Maria 28, 59
Dąbrowski Mieczysław 130, 253, 373
Dedecius Karl 75, 187, 238
Delaperrière Maria 46, 278
Denhoff-Czarnocki Wacław 116
- Derrida Jacques 133, 325
Dilthey Wilhelm 47
Dioklecjan właśc. Gaius Aurelius Valerius Diocletianus 15
Dobrowolski Stanisław Ryszard 107
Douchy Thérèse 187, 190
Drąg Bronisław 45, 46
Drewnowski Tadeusz 59
Drobnik Piotr 287
Dudzik Wojciech 219
Duk Józef 194
Dulęba Władysław 335, 339, 342
Dyèvre Laurence 187
Dygat Stanisław 107, 136
Dziadek Adam 325
- E**
Eile Stanisław 160
Einstein Albert 36
Ekier Jakub 324
El Greco właśc. Dominikos Theotokopoulos 367, 368
Eliade Mircea 75
Eliot Thomas Stearns 6, 27, 48, 53, 57, 125, 267, 334-347, 375
Elzenberg Henryk 185
Emerson Ralph Waldo 247
Eska Donata 41, 53, 268
Eten Günther 239
Eyck Jan van 157
- F**
Feldman Wilhelm 252
Feliksiak Elżbieta 43, 52
Ficker Ludwig von 245-249
Ficowski Jerzy 24
Fik Ignacy 22, 23
Fini Leonor 201
Fiszler Franc 62
Fiut Aleksander 201, 206, 216, 218
Foucault Michel 133
France Anatol 28
Franco y Bahamonde Francisco 368

Franzobel właśc. Stefan Griebel 331
Fredro Aleksander 56
Freud Zygmunt 17, 133, 138, 350, 353
Friedrich Caspar David 238
Friedrich Hugo 43, 44, 46, 52, 53, 58, 321
Frybesowa Aleksandra 41, 53, 268
Fryde Ludwik 120, 121, 143

G

Gadamer Hans-Georg 43, 44, 46-48, 50,
119-121, 124, 129, 133, 303, 311-314,
318
Gaillaguet Gérard 186
Galay Jean-Louis 52, 55, 57, 59-61, 65
Gałczyński Konstanty Ildefons 5, 147-153,
156-158, 260, 373, 374
Garliński Józef 83
Gautier Brigitte 187, 188, 190
Gazda Grzegorz 139
George Stefan 5, 139-145, 238-240, 320,
325, 334, 373, 374
Géraldy Paul 116
Ghyka Matila C. 75
Gide André 288
Giotto Bondone di 157, 211
Głowiński Michał 139
Goethe Johann Wolfgang 6, 15, 68, 75,
76, 81, 202, 216, 219, 224, 225, 240,
300-304, 306, 307, 372, 375
Gombrowicz Witold 5, 22-27, 59, 67, 70,
71, 75, 136, 206, 238, 331, 343, 373
Gomulicki Juliusz Wiktor 253
Góngora y Argote Luis de 370
Gorczyńska Renata (Ewa Czarnecka) 201,
202, 208, 212, 275-277
Gosk Hanna 130, 373-375
Gralewski Waclaw 144
Gretkowska Manuela 136
Grochowiak Stanisław 260, 329, 330
Gronczewski Andrzej 288, 291, 340, 375
Grossek-Korycka Maria 116
Gundolf Friedrich 144
Guttry Aleksander 75

H

Halloran Stephen M. 48
Hausmann Georges Eugène 166, 369
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 133
Heidegger Martin 6, 9, 10, 25-27, 29, 43,
74, 119, 121, 123, 124, 126, 129, 133,
220, 222, 224, 225, 308-315, 317, 318,
325, 345, 375
Heine Heinrich 238
Hellingrath Norbert von 45
Helmersen Joachim von 239
Helm-Pirgo Janina 116
Hemingway Ernest 6, 365-370, 375
Herbert Zbigniew 5, 11-13, 15, 21, 23,
78-81, 92, 119, 120, 125, 128, 135, 147,
150, 185-190, 200, 263, 371, 372, 374
Herling-Grudziński Gustaw 136
Hersch Jeanne 37
Hertz Paweł 173, 239, 240, 265
Heydel Magdalena 334, 341
Hilsbecher Walter 51, 52, 55, 56, 58, 61,
66
Hitler Adolf 143
Hoesick Ferdynand 116, 252
Hofmannsthal Hugo von 46
Homer 14
Horkheimer Max 35, 36
Hölderlin Friedrich 6, 15, 20, 26, 45,
47-49, 119-121, 123, 126-129, 185, 219-
227, 250, 308-310, 317, 318, 345, 375
Hötendorf Franz Conrad von 244, 245
Huelle Paweł 136, 263
Hulewicz Witold 116, 287
Hummel Jerzy 46, 332
Hytier Jean 52

I

Iłłakowiczówna Kazimiera 116
Ionesco Eugène 5, 67, 70-72, 113, 351,
373
Ivens Joris 366
Iwaszkiewicz Anna 281

Iwaskiewicz Jarosław 5, 6, 14, 16, 20, 21, 30, 57, 76, 85, 88, 101, 115, 120, 135, 147, 150, 156, 157, 171, 200, 202, 203, 206, 219, 223, 225-232, 234-240, 260, 261, 265-271, 273-275, 278-283, 285-288, 290-295, 297, 299, 301-304, 320, 328, 334-340, 365, 371, 374, 375

Iwaskiewicz Maria 238

J

Jagodziński Zdzisław 83

Janion Maria 52, 263, 289, 332

Janouch Gustav 330

Jarosiński Zbigniew 238

Jarzębski Jerzy 83

Jaspers Karl 46, 315

Jastrun Mieczysław 14, 16, 28, 29, 44, 45, 53, 61, 66, 222, 329, 330

Jaworski Stanisław 64

Jeleński Konstanty 185, 201

Jesenska Milena 330

Joanna d'Arc 182

Jodelka-Burzecki Tomasz 266

Julian Apostata właśc. Flavius Claudius Iulianus 90

K

Kafka Franz 5, 6, 67, 70, 71, 108, 329-333, 373, 375

Kamińska Krystyna 320

Kania Ireneusz 60, 75

Kaniecki Przemysław 69

Kant Immanuel 35, 84-87, 90, 91, 361

Karski Gabriel 41, 300

Kartezjusz właśc. René Descartes 21, 36, 75, 200

Karwowska Bożena 130, 373

Kasperski Edward 375

Kasterska Maria 116

Kaszyński Stefan H. 75, 300

Kądziała Paweł 119, 238

Kędzierski Marek 348, 349, 352

Kisielewski Stefan 59

Klejnocki Jarosław 84

Kluge Rolf-Dieter 219

Kłossowicz Jan 48

Knysz-Tomaszewska Danuta 187, 188

Kochanowski Jan 157, 158, 285

Koerner-Karbowska Maria 287

Kołodziejczyk Ewa 375

Kołodziejczyk Roman 43, 265-268, 275, 279

Konopka Feliks 300

Konopnicka Maria 150, 202

Konwicki Tadeusz 69, 136, 192, 261

Korzeniewska Ewa 59

Kosiakiewicz Wincenty 6, 252-256, 259, 374

Koszutski Oskar 238

Kott Jan 166

Kowalczyk Andrzej Stanisław 84, 130, 373, 374

Kowalczykowska Alina 172

Krajewski Janusz 10

Krakowski Edouard 287

Kraśiński Zygmunt 150, 360

Kraus Karl 46

Kroker Wiesław 191

Królak Sławomir 79, 101, 107, 110, 113

Krynicky Ryszard 125, 324, 325

Kryszak Janusz 83

Krzemieniowa Krystyna 47

Krzywicki Ludwik 252

Krzywoszewski Stefan 252

Kubiak Zygmunt 12

Kuczok Wojciech 264

Kuhnke Ingrid 238

Kulczycka-Saloni Janina 159, 164, 165, 252

Kuncewiczowa Maria 22, 150

Kundera Milan 109

Kunz Tomasz 45, 308

Kuśniewicz Andrzej 147

Kutschera Franz 294

Kuźma Erazm 44

Kwaśniewska Agata 373

Kwiatkowski Jerzy 34, 75, 282, 334

Kydryński Juliusz 333

L

Labuda Aleksandra 52
Lacan Jacques 133, 138
Lajarrige Jean 187
Lam Andrzej 130, 221, 242, 246-249, 373
Lange Antoni 43, 44, 268
Lechoń Jan właśc. Leszek Serafinowicz
105, 153, 171, 179, 180, 182
Lefèvre Frédéric 278
Lejeune Philippe 133
Lenartowicz Teofil 260, 263
Lermontow Mikołaj 302, 303
Leśmian Bolesław 5, 22, 25-27, 59, 60, 79,
93-103, 136, 278, 352, 373
Leśniewski Norbert 66
Levinas Emmanuel 20
Libera Antoni 348, 349
Lichański Stefan 51
Lipiński Krzysztof 242, 246, 247, 249, 250
Lipszyc Adam 242
Lis Renata 94, 111, 299
Lisowski Jerzy 187, 189
Liwiusz właśc. Titus Livius 15
Lope de Vega właśc. Félix Lope de Vega
y Carpio 370
Lorentowicz Jan 253, 255
Loth Roman 180
Lotringer Sylvère 79, 107
Lynn Kenneth S. 366, 368
Lyotard Jean-François 133

Ł

Łobodowski Józef 365
Łukasiewicz Małgorzata 43, 120, 124, 238,
311

M

Machal Drahoslav 365
Machal Ivan 365
Mackiewicz Tomasz 375
Magee Patrick 348
Majchrowski Zbigniew 48
Makowiecki Andrzej Z. 130, 342, 373, 374

Mallarmé Stéphane 5, 18, 41-45, 49, 52,
53, 139-145, 268, 276-279, 283, 373, 374
Mann Klaus 240
Mann Tomasz 18, 240, 370
Marcuse Herbert 315
Marek Aureliusz właśc. Marcus Aurelius
Antoninus 13, 23
Margański Janusz 43, 120, 311
Markiewicz Henryk 159, 252
Marks Karol 17
Marrené-Morzkowska Waleria 252
Matracka-Kościelny Alicja 238
Mauersberger Adam 181
Melkowski Stefan 165
Merleau-Ponty Maurice 54
Methlagl Walter 247
Michalski Krzysztof 43, 119, 121, 222, 308,
310, 345
Michał Anioł właśc. Michelangelo Buon-
narroti 333, 345, 351, 352
Micińska Anna 84, 85, 196, 221
Micińska-Kenarowa Halina 84
Miciński Bolesław 5, 83-92, 184, 196, 357,
358, 360-364, 373
Mickiewicz Adam 48, 55, 179, 180, 191,
193-195, 199, 219, 301, 346
Mieczysławski Witold 287
Miłosz Czesław 5, 12, 13, 16, 18, 19, 21-23,
32, 33, 36-39, 56, 57, 59, 65, 67, 68, 74,
76, 77, 103, 106, 109, 110, 114, 115,
120, 123, 124, 126-128, 135, 136, 138,
147, 155, 156, 185, 191-194, 198-219,
237, 239, 240, 261, 265-268, 270-273,
275-279, 287, 290, 291, 293, 294, 301,
304, 305, 321, 326, 335, 336, 338, 341,
346, 353, 354, 363, 374
Mips Magdalena 375
Misiołek Edmund 331
Mitzner Zbigniew 253
Molisak Alina 373
Monk Ray 242-244, 246, 247
Montaigne Michel Eyquem de 51, 57, 58
Morawska Ludmiła 268

Morwitz Ernst 144
Mrozek Sławomir 135, 343
Mucjusz Scewola właśc. Gaius Mucius
Cordus 15
Muratow Paweł 202
Musil Robert 343
Myśliwski Wiesław 136, 192

N

Naganowska Irena 75
Naganowski Egon 75
Nalewajk Żaneta 375
Naliwajek Zbigniew 191
Nałkowska Zofia 22
Napierowski Stefan właśc. Marek Eiger 23,
24, 57, 60, 62, 240, 265, 271
Napoleon Bonaparte 182, 361, 362
Navelle Pierre 10
Nietzsche Friedrich 17, 35, 133, 137, 138,
203
Norwid Cyprian Kamil 43, 45, 47-49, 333
Novalis właśc. Friedrich Leopold von
Hardenberg 51, 53
Nowakowski Marek 261
Nowotna Magdalena 187
Nycz Ryszard 55, 62, 66

O

Olejniczak Józef 83
Opacki Ireneusz 83
Ortega y Gasset José 370
Owidiusz właśc. Publius Ovidius Naso 155

P

Papieska Agnieszka 288, 291, 340
Papieski Robert 288, 290, 291, 340
Parandowski Jan 12
Paweł Ernst 331
Pawlikowska-Jasnorzewska Maria 55,
171, 181
Peiper Tadeusz 55, 60, 365
Petit Philippe 94, 111, 299
Peyre Henri 278

Pilch Jerzy 136
Piotrowski Andrzej 53, 337, 342
Piwińska Marta 71
Platen August von 240
Platon 14
Podsiadło Jacek 135
Poe Edgar Allan 268
Politzer Heinz 46, 332
Pollak Seweryn 144
Pomian Krzysztof 43
Popiel Magdalena 43, 44
Poręba Marcin 243
Potocka Delfina 360
Potocki Antoni 252
Poulet Georges 191, 192, 195-197
Pound Ezra 215
Prejs Marek 373
Prokop Jan 75
Proust Marcel 103, 279
Prus Bolesław właśc. Aleksander Głowacki 5, 80, 159-161, 164, 165, 169, 170, 374
Przesmycki Zenon (Miriam) 45, 268
Przyboś Julian 54, 152, 191, 194, 197-199,
219, 260, 346
Przybylak Feliks 73, 77, 126, 226, 310,
311, 314, 316, 321
Przybylski Ryszard 40, 55, 351, 352
Puchalska Mirosława 252, 253
Pytasz Marek 83

Q

Quevedo y Villegas Francisco de 370

R

Racine Jean 182, 283
Radziwiłł Krzysztof 333
Ramuz Charles 5, 191, 192, 194-199, 346,
374
Regamey Konstanty 84, 91
Rey Lucienne 186, 188
Reymont Władysław Stanisław właśc. Stanisław Władysław Rejment 252, 253,
255

- Richelieu Armand Jean du Plessis de 182
- Ricoeur Paul 133
- Rilke Rainer Maria 43-45, 47, 48, 125, 127, 129, 267, 333
- Rimbaud Artur 48, 98
- Ritz German 238-240
- Rogoziński Julian 267
- Rohoziński Janusz 374, 375
- Rolicz-Lieder Waclaw 240
- Romaniuk Radosław 291, 340
- Romankówna Mieczysława 253
- Ronsard Pierre de 158
- Rosenberg Georges 24
- Rosół Piotr 373
- Rothhaupt Josef 242
- Roux Dominique de 75
- Różewicz Tadeusz 6, 11, 12, 20, 30, 31, 33, 37, 39, 41, 42, 45, 47-50, 54, 58, 62-66, 79, 80, 106, 108-113, 115, 116, 118, 120-124, 126-128, 135, 155, 203, 218-220, 223-226, 242, 243, 245-247, 250, 290, 295-299, 301, 305, 308-323, 325-328, 330-333, 341, 345, 355, 356, 371, 374, 375
- Rudnicki Adolf 58
- Rurawski Józef 253, 255
- Rymkiewicz Jarosław Marek 59, 60, 76, 77, 120, 124, 125, 127, 135, 219, 242, 250, 302, 303, 341
- S**
- Sadkowski Waclaw 366
- Sady Wojciech 242
- Sandauer Artur 28, 267
- Sartre Jean-Paul 10, 29, 290, 351
- Sauerland Karol 47
- Schefold Karl 239
- Schiller Friedrich 15, 156
- Schlegel Friedrich 65
- Schopenhauer Artur 19, 234
- Schulz Bruno 22-27, 59, 62, 66, 136, 333, 343
- Sebyła Władysław 6, 86, 341-347, 375
- Semczuk-Jurska Małgorzata 219
- Siemek Marek J. 43
- Signorelli Luca 201, 202, 206
- Skoczylas Jerzy 54
- Sławiński Janusz 51
- Slonimski Antoni 59, 171, 172, 174, 175, 177, 179, 182, 183
- Słowacki Juliusz 60
- Smaszcz Waldemar 176
- Smorań-Goldberg Małgorzata 374
- Sokrates 15
- Somavilla Ilse 247
- Sommer Łukasz 242
- Sontag Susan 46, 48
- Spencer Herbert 164-166
- Spólna Anna 375
- Sproede Alfred 186, 188, 189
- Stachura Edward 55, 111
- Staemmler Klaus 238
- Staff Leopold 6, 18, 30, 32, 41, 42, 73, 120, 150, 202, 265, 319-321, 323, 325, 327, 328, 333, 339, 375
- Stala Marian 191, 219
- Stasiuk Andrzej 136, 261, 262, 264
- Stauffenberg Claus von 143, 145
- Stawiarska Agnieszka 271
- Steiner George 45, 46, 48
- Stempowski Jerzy 28, 84, 86, 87, 89-91, 361, 363
- Stern Anatol 49
- Stone Rochelle H. 352
- Strzelecki Jan 29, 54
- Stwosch Wit właśc. Veit Stoss 157
- Swedenborg Emanuel 37
- Sygietyński Antoni 252
- Szekspir William 157
- Szłosarek Artur 43, 120, 311
- Szweykowski Zygmunt 159, 165
- Szymańska Beata 44
- Szyborska Wisława 34, 35, 38, 39, 67, 68, 77-79, 81, 106, 135, 187, 305, 306

Ś

Śliwińska Irmina 253

Świetlicki Marcin 135

Świętochowski Aleksander 252

T

Tarn Adam 71

Tetmajer Kazimierz Przerwa 320

Thormaehlen Ludwig 144

Tischner Józef 43

Tokarczuk Olga 136, 262, 264

Tołstoj Lew 247

Tomaszewski Henryk 33

Tomaszewski Marek 374

Toruńczyk Barbara 290

Trakl Georg 6, 47, 241, 242, 245-250,
374

Truchanowski Kazimierz 333

Trznadel Jacek 93, 99, 351

Tucydides (Tukidydes) 13, 15, 138

Turowicz Jerzy 210

Tuwim Julian 57, 171, 172, 175

Tycjan właśc. Tiziano Vecelli 157

U

Ubertowska Aleksandra 48, 220, 308

Urbańska Paulina 373

VValéry Paul 6, 41-45, 49, 52, 53, 61, 63, 65,
75, 144, 171, 189, 265-283, 286-289,
334, 374, 375

Velázquez Diego Rodriguez de Silva y 31

Vincenz Stanisław 12, 360, 363, 364

Vujičić Piotr 372

W

Waiblinger Wilhelm 226

Walser Martin 331

Ward Jean 48, 334, 341

Wat Aleksander 49, 57, 105, 221-223

Ważyk Adam 43, 275, 278

Weiss Tomasz 252

Wereszczakówna Maryla 179

Werner Andrzej 373

Westcott Glenway 334

White Hayden 114, 133

Wierzejska Jagoda 373

Wierzyński Kazimierz 94, 171, 175-177,
179, 181, 183

Wilson Colin 340

Wirpsza Witold 324

Wiśniewska Matylda 181

Wiśniewski Tomasz 348, 349

Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy)
22, 23, 25-27, 59, 84, 136, 279Wittgenstein Ludwig 6, 46, 48, 59, 241-
-247, 249-251, 374

Wodziński Cezary 74, 79, 80, 315, 325

Wolicki Krzysztof 43, 119, 222, 310

Wolters Friedrich 144

Wójcik Tomasz 59, 130, 373, 374

Wroczyński Tomasz 130, 373

Wyka Kazimierz 23, 24

Wyka Marta 24

Wyskiel Wojciech 83

Wyspiański Stanisław 178

Z

Zagajewski Adam 128, 135

Zatorski Tadeusz 226

Zawiszewska Agata 287

Zieliński Bronisław 366, 367

Zieliński Jan 221

Zieliński Tadeusz 282

Zieniewicz Andrzej 47, 130, 373, 374

Zimmer Ernst 220, 224

Zimmer Lotta 221

Ziobrowski Jacek 243

Ziomek Jerzy 51

Zola Emil 166

Ż

Żółkiewski Stefan 139

Żurowska Joanna 191

Żurowski Maciej 41, 53, 191, 268, 278