

Epopėja.

Myśliwski, Herbert, Mrozek

Recenzenci:

Prof. dr hab. Bogumiła Kaniewska (UAM)

Prof. dr hab. Jarosław Ławski (UwB)

Opracowanie graficzne: Marek Olesiewicz

Korekta: Zespół

Redakcja techniczna tekstów: Marek Olesiewicz

Indeks nazwisk: dr Michał Siedlecki

Streszczenie: dr Jacek Partyka

Na okładce wykorzystano zdjęcie z prywatnych zbiorów autora.

Wydanie publikacji zostało sfinansowane
przez Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Białymstoku

ISBN 978-83-86064-34-2

Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2016

Copyright by Dariusz Kulesza, Białystok 2016

Druk i oprawa: Alter Studio

Dariusz Kulesza

Epopcja.
Myśliwski, Herbert, Mrożek

Białystok 2016

SPIS TREŚCI

Od autora	9
Rozdział pierwszy: Problemy, konteksty, plan	13
Tożsamość albo terminologia	15
Sposoby poznawania albo niepokojąca rozległość tematu	16
Kulturowy bezmiar kontekstów	20
... i metodologiczna otchłań powracających pytań	21
Epopoje świata i <i>Pan Tadeusz</i>	23
Epopoja (s)popularyzowana	27
Epopoje współczesne?	30
Myśliwski, Herbert, Mrozek	31
Metoda oraz plan pracy	33
Epilog	39
Rozdział drugi: Epopeja i epopeje	41
1. W stronę epopei	43
Całość	44
Sens	49
Całość i sens	54
W stronę definicji	56
2. Epopeje polskiej literatury powojennej. Rekonesans	61
Mickiewicz, Myśliwski i Homer	65
Socrealizm i epopeje liryczne	71
Powojenne epopeje prozą	73
Intelligencka miazga	75
Kraśiński, Rudnicki i historia epopei	81
Historia i religia	87
Epopoja i Zagłada	94
Epopoja po 1989 roku	99
Diagnoza/prognoza albo współczesność	102

Rozdział trzeci: Wiesław Myśliwski	105
1. Więcej niż cykl. O twórczości Myśliwskiego po raz pierwszy	107
Cykl.	107
Fragmentaryczność i całościowość.	109
Wstępne porządki według dat i gatunków	111
Parcjalności dwa przykłady	112
Po <i>Kamieniu</i> ... i <i>Drzewie</i>	121
Poza nurtem chłopskim, czyli gdzie?	122
2. Epopeja: jak to się robi? Św. Jan, Tolkien, Myśliwski	124
Św. Jan albo Słowo	124
Tolkien albo mit i epopeja	127
Myśliwski albo słowo i epopeja	130
Św. Jan, Tolkien, Myśliwski	134
3. Epopeja, sacrum, sens. <i>Kamień na kamieniu</i> Wiesława Myśliwskiego	137
Desakralizacja czy dechrystianizacja?	139
<i>Kamień na kamieniu</i> , czyli epopeja	140
Sacrum jako sens	142
Szymon Pietruszka	143
Ziemia.	145
Życie	147
4. Notes albo widok ze szczytu. O twórczości Myśliwskiego po raz drugi	149
Gry i zabawy.	149
Widok ze szczytu	150
<i>Złodziej i Klucznik</i>	152
<i>Widnokrąg</i>	156
<i>Requiem dla gospodyni</i>	162
<i>Traktat o luskaniu fasoli</i>	163
<i>Ostatnie rozdanie</i>	166
Rozdział czwarty: Herbert i Mrożek	171
1. Epopeja według Herberta	173
Homer i poprzednicy albo <i>Rekonstrukcja poety</i>	173
<i>Antyepos</i> albo Homer jaskiniowy	176

Epopeja i życie	177
Epopeja, kultura i egzystencja	180
Literatura po epopei	182
Wiarygodność	183
<i>Początek nowej (o)powieści</i>	186
2. Pan Cogito i ślady epopei	188
Ślady	188
Epos	194
Zamierzchłe spory	196
Pan Cogito i ślady epopei	199
3. Kłamliwa baśń? O wierszu <i>Epos</i> Zbigniewa Herberta.	202
Przybylski	204
Święty Franciszek	206
Grosz czynszowy	209
Franciszków trzech czy jeden?	212
Klamra albo zamykanie	214
Święty Franciszek?	215
Zarzuty i konteksty	216
Epos	219
Realny problem	221
4. Epopeja z drugiej ręki. <i>Miłość na Krymie</i> Sławomira Mrożka.	223
O tym, co zapisane i o podwójnie wyjątkowej lekturze	223
O tym, co jest do napisania	225
Epopeja z drugiej ręki	238
Rozdział piąty: Postmodernizm i sens albo pole gry	247
Koniec postmodernizmu?	249
Genologiczna historia literatury polskiej XX i XXI wieku?	259
Epopeja jako utopia późnej lewicy	264
Dygresja?	272
Ku epopei, ciąg dalszy	274
Utopie	278

Zakończenia	283
Myśliwski, Herbert, Mrożek	285
Epopcja	290
Świat	291
Bibliografia	297
Nota bibliograficzna	327
Summary	329
Indeks osobowy	331

OD AUTORA

Ta książka powstała z lektury powieści *Kamień na kamieniu*, której efektem stało się przeświadczenie, że dzieło Wiesława Myśliwskiego jest jedyną spełnioną epopeją polskiej literatury powojennej, epopeją chłopską i narodową. Z jednej strony wpisującą się w tradycję romantyczną, epopeiczną, wciąż decydującą o naszej narodowej tożsamości i tożsamości naszej kultury, określoną przede wszystkim przez *Pana Tadeusza*, a z drugiej na tyle niekonwencjonalną, że wymagającą przewartościowania definicji epopei. Dlatego tak często pisząc o *Kamieniu na kamieniu* odwołuję się do arcypoematu Mickiewicza, dbając równocześnie o to, by powieść Myśliwskiego znalazła zaktualizowany kontekst genologiczny, by została rozpoznana jako prozatorska realizacja ponadrodzajowej epopei, która rezygnując z patosu i heroizmu pierwszoplanowych postaci, przestaje być eposem bohaterskim na rzecz eksponowania takich kategorii jak całość i sens.

Ponadrodzajowy charakter epopei, symptom trwałości i znaczenia gatunku, wymagał potwierdzenia nie tylko na obszarze prozy Myśliwskiego, ale także wśród tekstów poezji i dramatu. Stąd historycznoliteracki przegląd polskiej powojennej literatury, dokonany ze względu na poszukiwanie tych utworów, które jeśli nawet epopejami nie są (a jest tak w większości wypadków), to jednak ich tożsamość krystalizuje się wobec tego, co epopeiczne. Pozytywnym rezultatem tego rekonesansu okazała się wyodrębniona, opisana osobno twórczość Zbigniewa Herberta (nie tylko poetycka), rozpoznana jako część historii epopei, jako to, co wydarzyło się po jej końcu oraz dramaturgia Sławomira Mrożka z jej najbardziej epopeicznym tekstem, czyli *Miłością na Krymie*.

Analizowane w tej książce teksty Myśliwskiego, Herberta i Mrożka nie tylko pozwalają pamiętać o epopei i skłaniają do pytania o nią

we współczesnej literaturze, ale mają też znaczenie pozaliterackie. Pojawia się ono wraz z przyjęciem założenia, że literatura konstytutywnie wiarygodna z autotelicznego punktu widzenia, dopełnia swoje znaczenie w relacji z rzeczywistością. Mówiąc inaczej, interesuje mnie relacja literatura — rzeczywistość, której spełnieniem jest epopeja jako gatunek ocalający światy przemijające w historii poprzez zapewnienie im wiecznego trwania w kulturze. Ale i tego epopei mało. Tworząc modele rzeczywistości, określając ich wewnętrzną strukturę i relacje z tym, co poza nimi, epopeja okazuje się największą, najbardziej realną szansą zrozumienia, a przynajmniej rozumienia świata/światów, w których żyjemy. A i to nie wszystko.

Ponowoczesna rzeczywistość z samej swojej zdekonstruowanej natury zdaje się być niepodatna na jakiegokolwiek próby jednoznacznego zrozumienia. Problem byłby mniejszy, gdyby udało się go ograniczyć do stanu literatury, do jej immanentnej niewydolności, ale sprawa wygląda inaczej. Sami postmoderniści przyznają, że stan świata w połowie drugiej dekady XXI wieku, a zwłaszcza skala tego, co niegdyś nazywano niesprawiedliwością społeczną jest zbyt wielka, by można było dłużej chować się przed nią w labiryncie autotematycznej biblioteki. Współczesna rzeczywistość narastających konfliktów społecznych, politycznych i kulturowych potrzebuje literatury zdecydowanej na ryzyko utopii, jaką jest epopeja. Bo czy nie jest utopią dzieło wskazujące sens naszego polimorficznego i polifonicznego świata? Zapewne jest, ale bez epopei, która usiłuje mówić, kim jesteśmy i gdzie, bez wpisanej w nią (nie)wiedzy trudno wyobrazić sobie ratunek dla świata, którego niesprawiedliwość znamy. Przynajmniej taki ratunek, na jaki stać literaturę. Epopeiczną, rekonstruowaną i rekonstruującą.

Ale można tę książkę czytać inaczej: jako studium epopeiczności w polskiej literaturze powojennej, studium mówiące przede wszystkim o tym, jakie znaczenie dla twórczości Myśliwskiego, Herberta i Mrożka ma epopeja i o tym, co mówią o stanie tego gatunku utwory wymienionych (i niewymienionych) pisarzy. Jednak nawet taka lektura nie usuwa z tej książki pytań o stan rzeczywistości będącej przedmiotem omawianych w niej tekstów: epopeicznych lub umieszczonych w kontekście epopei.

Powierzając swoją pracę Czytelnikom, chciałbym serdecznie podziękować jej Recenzentom: Pani Prof. Bogumile Kaniewskiej z Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu i Panu Prof. Jarosławowi Ławskiemu z Uniwersytetu w Białymstoku. Oboje bardzo mi pomogli, starając się, by *Epopėja* była tekstem jak najlepszym, wolnym od jak największej ilości popełnionych przeze mnie błędów.

ROZDZIAŁ PIERWSZY:
PROBLEMY, KONTEKSTY, PLAN

Napisałem tę książkę ze względu na dwa wielkie tematy, dwie wielkie kwestie. Pierwsza dotyczy powieści *Kamień na kamieniu* Wiesława Myśliwskiego, którą uważam za jedyną po *Panu Tadeuszu* polską epopeję narodową. Druga związana jest z epopeją jako ponadrodzajowym gatunkiem literackim: ratunkową choć utopijną odpowiedzią, jaką na problemy współczesnego, wychodzącego z postmodernizmu świata potrafi znaleźć literatura. Zaczynając od epopei, muszę przyznać, że jest to temat, z którym trudno sobie poradzić. Oto wstępna lista problemów, zmuszających do powyższej deklaracji.

Pierwszy dotyczy tożsamości epopei i daje się zawrzeć w pytaniu: czym ona jest? Mniej ortodoksyjna wersja tego zdania brzmi: co to jest? Problem drugi to okolica pytania: jak to jest? Jak jest epopeja? Jak powstaje? Jak funkcjonuje? Jak się zmienia? I jak należy o tym pisać? Problem trzeci to konfrontacja z pytaniem: co z epopeją dzieje się dzisiaj, na początku XXI wieku? Co to jest? Jak to jest? Co się z tym dzieje dzisiaj? Trzy pytania, trzy problemy i jedna, epopeiczna tajemnica, której prezentacja uzupełniona zostanie uwagami na temat *Pana Tadeusza* i sposobów popularyzowania epopei.

Tożsamość albo terminologia

Problem pierwszy, terminologiczny. Co to jest epopeja? To pytanie samo w sobie nie wydaje się najtrudniejsze. Więcej niepokoju budzą towarzyszące mu wątpliwości w rodzaju: dlaczego epopeja a nie epos? A jeśli już epopeja, to jak skodyfikować jej odmiany, wśród których najważniejszy wydaje się epos bohaterski? A relacje między epopeją a mitem, baśnią czy bajką magiczną? A mitopeja? Na czym polega ich istota? Czy wynika ona z metodologicznego nastawienia, historyczno-ideologicznych ograniczeń czy z genologicznej ewolucji, która była i jest determinowana przez zmiany zachodzące w losach społeczeństw, używających kultury, albo bardziej precyzyjnie: różnych postaci religii do osławiania

rzeczywistości i określania reguł uczestniczenia w niej gatunku homo sapiens? Uczestniczenia rzeczywistość współtworzącego.

Epopcja, ponieważ epos to określenie o tyle anachroniczne, o ile odwołujące do literackiej przeszłości, do utrwalonej tradycji, do tego, co było, a mi zależy na gatunku konfrontowanym ze współczesnością, aktualnym do tego stopnia, że aż wychylnym w przyszłość, nastawionym na zmiany w naszym myśleniu o rzeczywistości jako zdekonstruowanej i skłaniającej do rezygnacji z pytań o sens. Wybierając epopeję, nie tyle rezygnuję z przywoływania mitu, mitopei, bajki magicznej czy baśni, ile wszystkie te kategorie genologiczne podporządkowuję ponadrodzajowej epopei, gatunkowi sanacyjnemu wobec kultury przewycięzającej postmodernistyczne ograniczenia, odwołującemu się do takich kategorii jak całość i sens. Zdolnemu wziąć udział w przekształcaniu rzeczywistości. Jeśli tylko można ją zmienić, usiłując ją zrozumieć, czyli zapisać w postaci tekstu epopeicznego. Tego rodzaju utopia nie wydaje mi się niedorzeczna.

Sposoby poznawania albo niepokojąca rozległość tematu

Problem drugi jest najważniejszy i najbardziej rozległy, bo jeśli mam pisać o epopei, to jak ogarnąć jej losy, poczynawszy od *Gilgamesza*¹, a skończywszy na pytaniu wkraczającym w obszar problemu trzeciego, dotyczącego obecności tekstów epopeicznych w literaturze polskiej XXI wieku? Ujmując rzecz inaczej, ile jest niestosowności w podejmowaniu

¹ Zob. *Gilgamesz. Epos starożytnego Dwurzecza*, zrekonstruował i przełożył oraz wstępem opatrzył R. Stiller, Warszawa 1980. Trudno jednak zapomnieć o tłumaczeniu Józefa Wittlina, zob. *Gilgamesz. Powieść starobabilońska*, przeł. J. Wittlin, czternastoma wizerunkami ozdobił M. Żuławski, posłowiem opatrzył Z. Kubiak, Warszawa 1986. Pierwodruk tłumaczenia Wittlina: Lwów 1922. W 2010 roku Cambridge University Press opublikowało *The Cambridge Companion to the Epic*, monografię zbiorową pod redakcją Catherine Bates z University of Warwick. Praca zawiera tekst *The Epic of Gilgamesh* A. R. George'a (School of Oriental and African Studies, University of London). Publikacja ta nie wnosi nic do naszej wiedzy o *Gilgameszu*, ale poświadcza wciąż aktualne zainteresowanie eposami, dostarcza nie dość znane informacje dotyczące historii eposu i związanych z nim odkryć, prezentując ponadto wierną rekonstrukcję jego treści, zapisanej na dwunastu zachowanych tablicach, stanowiących dwanaście rozdziałów epopei. Zob. <http://universitypublishingonline.org/cambridge/companions/ebook.jsf?bid=CBO9781139002929>, ostatni dostęp 03.12.2015.

tematu skazującego na konfrontację z epopiejami światowych kultur i literatur? Ile i dlaczego aż tak wiele? Przecież każda epopėja to suma historycznie zmiennej, ale tekstowo utrwalonej tożsamości grupy społecznej, która najczęściej nazywana jest narodem, chociaż trudno nie dostrzec w tym zakresie zmiany, przemieszczającej teksty epopieczne w stronę identyfikacji ze społecznościami o innym niż narodowy charakterze, istniejącymi o tyle, o ile posiadającymi swoją partykularną kulturę. I swoją epopieję, chociaż nie jest to istnienie tych społeczności warunk konieczny. Zresztą po co te komplikacje. Pozorne, jeśli spojrzy się na rzeczywiste problemy związane z lekturą tak podstawowych, ponadnarodowych tekstów epopiecznych (choć w tym wypadku lepiej byłoby mówić po prostu o eposach) jak więcej niż grecka *Iliada*², równie europejska, śródziemnomorska *Odyseja*³ czy indyjska, tylko genetycznie subkontynentalna *Ramajana*⁴.

Każda epopėja — zarówno wymienione już: sumeryjski *Gilgamesz*, *Iliada*, *Odyseja*, *Ramajana*, jak i niewymienione dotąd: na przykład epos staroarmeński *Dawid z Sasunu*⁵, fińska *Kalevala*⁶, francuska *Pieśń o Rolandzie*⁷, o której stosowniej byłoby mówić w kontekście sta-

² Pamiętając przynajmniej o tłumaczeniach F. K. Dmochowskiego i Wieniewskiego, powołam się w tym miejscu na edycję Biblioteki Narodowej: Homer, *Iliada*, przeł. K. Jeżewska, Wrocław 1986.

³ Przyjmując kryteria poprzedniego przypisu, przypomnę tłumaczenie Lucjana Siemieńskiego, zob. Homer, *Odyseja*, przeł. L. Siemieński, oprac. T. Sinko, Wrocław 1975. Ale tak jak w przypadku *Gilgamesza* (patrz przypis pierwszy), nie chciałbym pominąć tłumaczenia Józefa Wittlina (zob. Homer, *Odyseja*, przeł. J. Wittlin, Warszawa 1982), a zwłaszcza, wyłącznie ze względu na ten przypis, pominąć nie powinienem przekładu Jana Parandowskiego dokonanego prozą, zob. Homer, *Odyseja*, przeł. J. Parandowski, wyd. 5, Warszawa 1965. Tę edycję zawsze mam pod ręką.

⁴ O popularności tego eposu niech świadczy wielość literackich adaptacji, wśród których chciałbym wskazać jedną: R. K. Narayan, *Ramajana: współczesną prozą opowiedziany epos indyjski*, z ang. przeł. K. Wojciechowska, konsultacja nauk., posł. i glosarium M. K. Byrski, Warszawa 1984.

⁵ Zob. *Dawid z Sasunu. Epos staroarmeński*, przeł. I. Sikirycki, Warszawa 1983.

⁶ Zob. *Kalevala*, z fińskiego przełożył i komentarzem opatrzył J. Litwiniuk, Warszawa 1998.

⁷ Zob. *Pieśń o Rolandzie wedle rękopisu oksfordzkiego w opracowaniu Józefa Bédier*, przeł. T. Żeleński (Boy), wstępem i przypisami opatrzył Z. Czerny, Warszawa 1981. Powołuję się na to opracowanie (Bibliotheca Mundi), a nie na wydanie Biblioteki Na-

rofrancuskiej epopei rycerskiej, hiszpańska *Pieśń o Cydzie*⁸, germańska *Saga o Nibelungach*, bardziej znana jako *Pieśń o Nibelungach*⁹, ale także spopularyzowany przez Tolkiena (i Zemeckisa) epos *Beowulf*¹⁰, którego „narodowość” trudna jest do ustalenia, bo co dzisiaj możemy wiedzieć o plemienu Geatów, zamieszkującym niegdyś, ponoć, południową Szwecję, plemienu, do którego tytułowy Beowulf miał należeć — wszystkie te teksty, czyli każda z wymienionych i niewymienionych epopei sama w sobie stanowi wyzwanie pozwalające mierzyć się z problematyką niemożliwą ani do przecenienia, ani do ogarnięcia.

Nie da się przecież przecenić wartości tekstu konstytutywnego dla określenia tożsamości i świadomości narodu albo szerzej: grupy społecznej lub społeczności, do której epopeja należy. (Wolę pisać o tym, że epopeja należy do społeczności niż o tym, że społeczność powołuje epopeję do istnienia. Obie perspektywy są uzasadnione, ale pierwsza z nich: „należy” jest docelowa i trwalsza niż druga, też zresztą, co oczywiste, niezbędna.) Nie da się przecenić tekstu spełniającego funkcję księgi świętej o tyle, o ile funduje on kulturę danej społeczności: niebo sensu, jaki przedstawiciele gatunku homo sapiens są w stanie powołać do istnienia, by do niego należeć.

Epopei nie da się ani przecenić, ani pisanie o niej wyczerpać. Tak mają się sprawy nie tylko z przywoływanymi dotąd epopejami Europy i Azji. Eposy Czarnej Afryki, czyli dzieła w rodzaju *Sundzata albo Epo-*

rodowej z 1991 roku w tym samym tłumaczeniu, ponieważ zostało ono przygotowane przez A. Drzewicką, która jeszcze się w tym rozdziale pojawi.

⁸ Zob. *Pieśń o Cydzie*, przeł. A. L. Czerny, posł. Z. Czerny, Kraków 1970.

⁹ Tym razem proponuję wersję popularną, ale użyteczną, zob. K. Treumund, *Saga o Nibelungach*, przekład z niem. A. Sznaper, przedśłowiem opatrzył W. Szewczyk, Warszawa 1989. Poważniej bywa traktowane tłumaczenie i opracowanie Andrzeja Lama, zob. *Pieśń o Nibelungach*, z średnio-wysoko-niem. przeł., przedmową, komentarzami i indeksem opatrzył A. Lam, wyd. 2, zmienione, Warszawa 1999. Pierwodruk: 1995.

¹⁰ Zob. *Beowulf. Epos bohaterski*, przeł. ze staroangielskiego wierszem aliteracyjnym i uzupełniony kilkoma suplementami przez R. Stillera, Kraków 2010. Zastrzegam, że adres, który podaję, pochodzi ze strony tytułowej. Na okładce i w spisie treści zapis wygląda nieco inaczej, ale w końcu jest to książka Roberta Stillera, osoby w takim samym stopniu kompetentnej, co niekonwencjonalnej.

peja *Mandingu*¹¹, funkcjonują podobnie. To samo dotyczy eposów egipskich oraz równie egzotycznych, choć mniej odległych w czasie tekstów epopeicznych Ameryki Północnej i Południowej, które naprawdę istnieją¹². A skoro wywołane zostały epopeiczne teksty spoza Europy i Azji, należy wrócić na nasz kontynent, ponieważ niemożliwe do wyeliminowania w książce polskiego literaturoznawcy są staroruskie *Słowo o wyprawie Igora*¹³ oraz serbski cykl epicki związany z klęską w bitwie z Turkami na Kosowym Polu¹⁴. (Że nie wspomnę o czeskiej epopei rozpisanej na kilka poematów epickich. Zmystyfikowanych¹⁵.)

Zresztą na tym nie koniec. Ostatnim uzupełnieniem przeglądu tekstów epopeicznych niech będą nieobojętne dla epopei badania folklorystyczne Eleazara Mioletinskiego, skupione na Paleoazjatach, czyli Czukczach, Koriakach i Eskimosach. Powołuję się na nie głównie po to, by

¹¹ Zob. *Sundzata albo Epopeja Mandingu*, z ustnej relacji spisał i na francuski przełożył D. T. Niane, przekład z francuskiego Z. Stolarek, w: *Eposy Czarnej Afryki*, wybór, wstęp i przypisy W. Leopold, przekłady tekstów z ang. E. Fiszer, z fr. Z. Stolarek, Warszawa 1977.

¹² Zob. *Pieśń o Hajawacie. Epicki plagiat „książkowego Homera”*, w: K. Jarzyńska, *Eposy świata. U źródeł kultur: między mitem a historią, literatura, religia, sztuka, tradycja i współczesność*, Warszawa — Bielsko-Biała 2011. Autorka obok tego jednego eposu wymienia jeszcze trzy inne związane z Północną i Południową Ameryką.

¹³ Napisałem kiedyś tekst, kojarząc *Słowo o wyprawie Igora* z losami tłumacza tego dzieła, Juliana Tuwima (zob. D. Kulesza, *Julian Tuwim. Słowo o wyprawie Juliana albo dlaczego Tuwim nie został wieszczem*, w: tegoż, *W poszukiwaniu istoty rzeczy. Studia i portrety*, Białystok 2015). Można tam znaleźć adresy różnych edycji *Słowa...* w przekładzie Tuwima, począwszy od roku 1928. Pozostaje mi jeszcze wspomnieć tłumaczenie z roku 2009, opublikowane w Sandomierzu, zob. *Słowo o wyprawie Igora, czyli Wyprawa Igora na Polowców*, przeł. A. Bielowski (wierszem) i A. Sarwa (prozą), Sandomierz 2009.

¹⁴ Zob. *Jugosłowiańska epika ludowa*, w przekł. Cz. Jastrzębiec-Kozłowskiego, wybrał, wstępem i objaśnieniami opatrzył M. Jakóbiec, Wrocław 1948. Książka zawiera nie tylko fragmenty cyklu kosowskiego, ale także, m.in., utwory z cyklu o królewiczu Marku, o wojnach czarnogórskich, o wyzwoleniu Serbii oraz o Brankowiciach i Jakšiciach.

¹⁵ Nie tylko o czeskich eposach zmystyfikowanych zob. *Mystyfikacja w kulturach, literaturach i językach krajów słowiańskich*, red. K. Ćwiek-Rogalska, I. Doliński, Warszawa, 2013. E-wersja: <http://files.bohemistika.webnode.cz/200000424-98740996f4/Tom%20pokonferencyjny.pdf>, ostatni dostęp 3.12.2015. O sprawie wspomina cytowana już K. Jarzyńska, zob. tejsze, *Eposy świata...*, dz. cyt., s. 208-209.

przywołać nazwisko, a w konsekwencji dorobek autora *Pochodzenia eposu bohaterskiego*¹⁶, ale korzystając z okazji warto przemycić tezę oczywistą: epopeja nie ma ani granic geograficznych, ani narodowych, ani społecznych. Jako tekst kulturotwórczy pojawić się może w każdym zakątku ziemi i należeć do każdej społeczności. Czy w takiej sytuacji istnieje jakakolwiek szansa, by ogarnąć jej losy? Przecież niepokojąca rozległość epopeicznego tematu to kulturowy bezmiar kontekstów i związana z nim metodologiczna otchłań.

Kulturowy bezmiar kontekstów

Sprawa niemożności ogarnięcia tego, co każdej epopei dotyczy, to przede wszystkim nieograniczona rzeczywistość pozatekstowa, której każda epopeja wymaga, którą każda z epopei ewokuje. No bo jak ograniczyć zakodowaną w tekście epopeicznym kulturę, obejmującą wszystkie efekty działalności człowieka, zarówno materialne, jak i niematerialne? Jak, skoro to, co pozatekstowe w procesie lektury epopei okazuje się konstytutywnie do niej należące, ponieważ między materialną i niematerialną kulturą społeczności oraz należącą do kultury i społeczności epopeją nie ma nieprzekraczalnej granicy, ale trwa dwustronny, trwały przekaz. Wieczna dyfuzja, która nie uwalnia od dylematu, co było pierwsze: kultura czy epopeja, chociaż nie kwestionuje oczywistości przypominającej o tym, że najpierw jest rzeczywistość, a epopeja pojawia się dopiero potem. Bo czy rzeczywistość nie staje się kulturą dopiero wtedy, gdy pojawia się tekst nadający jej sens, gdy pojawia się epopeja?¹⁷ I czy kultura nie istnieje dopóty, dopóki związana z nią społeczność nie pamięta

¹⁶ Zob. E. Mielecki, *Pochodzenia eposu bohaterskiego. Wczesne formy archaiczne i zabytki*, przeł. P. Rojek, red. naukowa i wstęp A. Szyjewski, Kraków 2009.

¹⁷ Mit pojawia się wcześniej, gdy tylko jakakolwiek społeczność u początków swojej historii stara się zrozumieć, czyli sfabularyzować, oswoić przy pomocy opowieści najpierw tajemnice natury, a potem swoją własną strukturę i rządzące nią prawa. W skrócie: najpierw jest mit, potem ich zbiór: mitologia, a w końcu epopeja. Mitologie porządkują świat, odwołując się najczęściej do zhierarchizowanych i wyspecjalizowanych bogów. Epopeje to teksty, w których punkt ciężkości przesuwają się z tego, co boskie ku temu, co ludzkie: heroiczne, sensotwórcze, ale zależne od ludzi. Podporządkowanych bogom.

o swojej epopei? Epopeje przemijają wraz z zapisanymi w nich światami. Pojawiają się nowe światy i nowe społeczności. Czy pojawiają się nowe epopeje? A jeśli tak, to w jaki sposób o nich pisać? I czy istnieją pytania stawiane epopejom począwszy od ich zarania, aż po dzień dzisiejszy?

... i metodologiczna otchłan powracających pytań

Mówiąc o otchłani rozmaitych metodologii organizujących lekturę epopei oraz o związanej z tą otchłanią złożoności kwestii edytorskich (i translatorskich), dotyczących publikowania tekstów epopeicznych, wskazuję na to, co decydujące o ich dostępności i o tym, jak wygląda nasz kontakt z epopejami innych światów, kultur i ludzi, ale także z epopejami języka polskiego.

Istnieją metody czytania epopei o uniwersalnym charakterze, zwracające uwagę na ich konstytutywne cechy, zazwyczaj genetyczne. Typowym przykładem takiej perspektywy wydaje się praca Alberta B. Lorda *Pieśniarz i jego opowieść*¹⁸, w której fenomen Homera tłumaczony jest rezultatami badań przeprowadzonych na Bałkanach w pierwszej połowie XX wieku, badań dotyczących funkcjonowania południowosłowiańskich guslarów, śpiewaków przechowujących i realizujących rolę społeczną praktykowaną przez autora *Iliady* i *Odysei*. Tylko ile w tym uniwersalistycznym ujęciu jest eposu jako takiego, a ile jego europejskiej, partykularnej historii. I czy odpowiedzią na te wątpliwości może być badawcza aktywność Georges'a Dumézila, realizowana w zakresie mitów i epopei *Na tropie Indoeuropejczyków*¹⁹? A więc też nie w odniesieniu do epopeicznych tekstów reprezentujących społeczności wszystkich kontynentów Ziemi.

Istnieją typowe pytania stawiane epopejom albo w związku z nimi. Najbardziej charakterystyczne spośród nich dotyczy kwestii autorstwa epopei, ponieważ wciąż trudno pogodzić się z tym, że tak ważne, a często bardzo obszerne teksty, jak epopeje czy cykle epickie, bywają przypię-

¹⁸ Zob. A. B. Lord, *Pieśniarz i jego opowieść*, przekł. P. Majewski, red. nauk. G. Godlewski, Warszawa 2010.

¹⁹ Zob. *Na tropie Indoeuropejczyków. Mity i epopeje*, z Georges'em Dumézilem rozmawia Didier Eribon, przeł. i wstępem opatrzył K. Kocjan, Warszawa 1996.

sywane jednej osobie. Czy to ma jednak decydujące znaczenie? Czy *Iliada* albo *Odyseja* tracą lub zyskują w zależności od istnienia jednego czy wielu autorów tych dzieł? Czy nie ważniejsze jest trwałe, zapisane w obu epopejach świadectwo dotyczące funkcjonowania świata, rozleglejszego niż mykeński czy minojski, świata, o którym nie można powiedzieć, że go nie ma, albo że przeszedł do historii, bo ten świat — starożytny i przysłowiowo grecki — jest. Na nim została ufundowana tożsamość narodów i krajów, a przede wszystkim różnorodność kultur basenu Morza Śródziemnego. Czy genetycznie nie jest to jedna kultura?

Pięknie, czyli kompetentnie o problemie autorstwa *Pieśni o Rolandzie* pisali niegdyś Anna Drzewicka²⁰ czy Zygmunt Czerny²¹, ale kto się oprze jeszcze starszej relacji Tadeusza Boya-Żeleńskiego, w której pojawia się nie tylko Tuoldus, ale także i taki akapit:

Prawdopodobnie najpierw istniały pieśni ludowe o Rolandzie, później zaś dopiero poematy epiczne. Dawniej przypuszczali uczeni, że epos jest połączeniem pieśni; dzisiejsze zapatrywania nauki są odmienne: poeta mógł czerpać z pieśni natchnienie, ale napisać musiał swój poemat sam²².

Trudno szukać tu czegoś więcej niż zdrowego rozsądku, popartego wiedzą, jaka na temat *Pieśni o Rolandzie* dostępna była na początku lat 30. XX wieku. Tak jak najpierw są mity, a dopiero potem mitologie²³, tak samo pieśni poprzedzają powstanie epicznych poematów. Autor? Zrozumiałe jest, że im tekst wydaje się doskonalszy (i bardziej rozbudowany), tym łatwiej myśleć w związku z nim o jednym twórcy, bo jak możliwa jest arcydzielna całość bez jednego, arcydzielnego autora. Jak? Wystarczy, jeśli pieśni powtarzane są przez lata. Wystarczy, że ich przybywa. Albert B. Lord wykazał, że guslarowie potrafią nie tylko pamiętać, ale także

²⁰ Zob. A. Drzewicka, *Starofrancuska epopeja rycerska*, Warszawa 1979.

²¹ Zob. Z. Czerny, „*Chansons de geste*”, w: *Pieśń o Rolandzie wedle rękopisu oksfordzkiego w opracowaniu Józefa Bédier*, dz. cyt.

²² T. Żeleński (Boy), *Wstęp*, w: *Literatura francuskiego średniowiecza*, Warszawa 1992, s. 8. W sprawie Tuoldusa: „Pierwsze poematy epiczne o Rolandzie mogły urodzić się pod koniec wieku X albo z początkiem wieku XI (...). Najstarszy (...) to tzw. rękopis oksfordzki (...). Poemat liczy w tej wersji około cztery tysiące wierszy; Podpisany jest: Tuoldus”. Tamże, s. 9.

²³ Zob. przypis siedemnasty.

szlifować swoje/nieswoje poematy. Mechanizm społecznie weryfikowanego powtarzania pozwala opowieści nie tylko przetrwać, ale także się doskonalić. Nie tylko, ale także.

Homer pozostanie, bo świat, który opowiedział, potrzebuje autora. Roland zawsze będzie ważniejszy niż Tuoldus, bo pieśń jest o nim, a Tuoldus, to nie wiadomo kto. A guslarowie przypominają, że niezależnie od naszej bezradności: literaturoznawczej i filologicznej (a także archeologicznej, historycznej, antropologicznej i kulturoznawczej) epepeje nie należą do tych, którym je przypisujemy, ani do tych, którzy się pod nimi podpisali. Epepeje pozostaną tekstami zbiorowego autorstwa, bo zapisana w nich kultura, nawet najbardziej indywidualistyczna, nie jest indywidualna, ponieważ zarówno genetycznie, jak i docelowo, czyli „na zawsze” pozostaje wspólna, należy do określonej przez nią zbiorowości. I jako taka wymaga opisu, metodologicznie nieograniczonego, jak nieograniczony jest zakres sposobów poznawania rzeczywistości stojącej się nieustannie kulturą i dlatego wymagającej epepei.

Dlatego odpowiadając na pytanie, jak epepeję należy czytać, proponuję zacząć od następującej odpowiedzi: ze względu na swoje kulturotwórcze znaczenie, naznaczone przede wszystkim kwestiami o sakralnym na sposób Eliadowski charakterze, metodologia czytania eposów przekracza kompetencje literaturoznawstwa, wymagając wiedzy przynajmniej z zakresu historii, archeologii, filozofii, religioznawstwa, socjologii, psychologii, kulturoznawstwa, etnologii i antropologii. Zresztą proponowana tu lista dyscyplin, nieprzypadkowa, mogłaby niemal dowolnie zostać rozszerzona, bo jeśli epepeja ma porządkować cały świat dostępny społeczności powołującej ją do istnienia, to jak ograniczyć wiedzę, która tego świata dotyczy.

Epepeje świata i *Pan Tadeusz*

Istnieje zależność między miejscem zajmowanym przez epepeje w literaturze poszczególnych krajów (narodów, społeczności) a zainteresowaniem nimi i wynikającymi z niego sposobami poznawania epepeicznych tekstów. Inaczej wygląda przecież lektura *Kalevali*, od której literatura fińska się zaczyna i na której, jak sądzą nie tylko złośliwi, literatura

fińska się kończy, a inaczej Anglicy czytają *Beowulfa*, bez którego ich beletrystyka mogłaby się chyba obejść²⁴.

Nie ma też co udawać, że literaturoznawstwo europejskie świetnie radzi sobie z epopejami wszystkich kontynentów. Wciąż pozostaje ono skupione na eposach Europy oraz tych części Azji i Afryki — zwanych Żywnym Półksiężycem, obejmujących obszar od Egiptu przez wschodnie wybrzeże Morza Śródziemnego, aż po historyczną Mezopotamię — które związane są z historią naszego kontynentu. Brakuje nam wiedzy między innymi na temat wywoływanych już eposów Czarnej Afryki. Niech do poznania ich przygotowuje lektura *Hebanu* Ryszarda Kapuścińskiego²⁵ czy książek innych — przyjmijmy — reportażyistów, zwłaszcza jeśli są to pozycje tak poruszające jak *Dzisiaj narysujemy śmierć* Wojciecha Tochmana²⁶. Ale przede wszystkim potrzebujemy wiedzy na temat historii Afryki i to nie tylko tej śródziemnomorskiej, arabskiej, a patrząc głęboko wstecz kartagińskiej czy egipskiej. Warto poznać dzieje Ghany, która już w VIII wieku, ponad dwieście lat przed chrztem Mieszka, była na tyle silna, by oprzeć się agresji Arabów, warto czytać *Sundżatę*, epopeję opiewającą władcę, który w pierwszej połowie XIII wieku dał początek imperium Mali. Warto przewyciężyć myślenie o Afryce jako kontynencie dostarczającym niewolników, skolonizowanym i bezradnym wobec niepodległości odzyskiwanej od połowy lat 50. XX wieku. W końcu afrykańscy grioci, jak bałkańscy guslarowie, wyśpiewywali epopeje, ale ich status był znacznie wyższy, ponieważ wychowywali królów. Kanon epopeicznego przekazu „został ukształtowany przez griotów w XVII-XVIII wieku”²⁷, dwieście lat przed opublikowaniem *Pana Tadeusza*.

Ograniczonemu zainteresowaniu eposami innych kontynentów towarzyszy niemal nieustanny przyrost publikacji dotyczący eposów europejskich, zarówno uniwersalnych (*Iliada* i *Odyseja*), jak i narodowo-parytykularnych. Dotyczy to także *Pana Tadeusza*, chociaż wciąż szczególnie

²⁴ Niezależnie od tego, co na ten temat sądzi J. R. R. Tolkien, zob. tegoż, *Potwory i krytycy*, przeł. T. A. Olszański, w: *Potwory i krytycy i inne eseje*, pod red. Ch. Tolkiena, Poznań 2000.

²⁵ Zob. R. Kapuściński, *Heban*, Warszawa 1998.

²⁶ Zob. W. Tochman, *Dzisiaj narysujemy śmierć*, Wołowiec 2010.

²⁷ W. Leopold, *Wstęp*, w: *Eposy Czarnej Afryki*, dz. cyt., s. 24.

cenne wydają mi się te publikacje poświęcone naszej narodowej epopei, które znane są od lat. Wśród nich szczególne znaczenie posiada dla mnie praca Stanisława Pigońa z 1934 roku, jubileuszowa, wydana sto lat po Mickiewiczowskim pierwodruku. Potem były jeszcze opracowania pomnikowe: przekrojowe i kompletne. Kazimierz Wyka na początku lat 60. XX wieku przygotował dwutomowe dzieło „*Pan Tadeusz*”. *Studia o poemacie i tekście*, a Konrad Górski okazał się nadzwyczajnym edytorem *Dzieł wszystkich* Adama Mickiewicza, w tym także *Pana Tadeusza*²⁸. Ale tylko Pigoń zdobył się na opracowanie niestandardowo odważne w łączeniu tego, co literackie z tym, co historyczne i narodowe²⁹. Mniej niestandardowości tego rodzaju znaleźć można w przygotowanym przez Stanisława Pigońa, w ramach Biblioteki Narodowej, wydaniu krytycznym *Pana Tadeusza*³⁰. Ale to, co zapisał on w szóstym rozdziale pracy „*Pan*

²⁸ *Dzieła wszystkie* Mickiewicza to także wydania z 1934 (zebrane i opracowane staraniem Komitetu Redakcyjnego, a opublikowane nakładem Skarbu Rzeczypospolitej Polskiej) i z 1948 (tzw. Wydanie Narodowe). W pierwszym wypadku tekst *Pana Tadeusza* ustalił Wilhelm Bruchnalski, a dodatek krytyczny przygotował Stanisław Pigoń. W wypadku drugim tekst i uwagi o tekście przygotował Leon Płoszewski, a objaśnienia opracował Julian Krzyżanowski. Zarówno w roku 1934, jak i 1948 *Pan Tadeusz* stanowi tom IV *Dzieł wszystkich*. To samo miejsce epopeja Mickiewicza zajmuje w edycji z 1969, przygotowanej przez Konrada Górskiego. Nie są to oczywiście wszystkie edycje poematu. Pozostałe, najważniejsze umieściłem w *Bibliografii*.

²⁹ Przyjęcie lektury *Pana Tadeusza* proponowanej przez Pigońa zakłada akceptację tej wersji ewolucji poematu, jaką proponował Roman Pilat. A to przywołuje spór między Stanisławem Pigońem i Juliuszem Kleinerem. Z mojego punktu widzenia nie jest najważniejsze, czy Mickiewicz wyjeżdżając z Poznańskiego na emigrację wywoził ze sobą gotowy zamysł napisania tekstu epopeicznego (Kleiner) czy takiego planu jeszcze nie posiadał (Pigoń). Każda z obu ewentualności zakłada rozpoznanie *Pana Tadeusza* jako epopei narodowej i to ma dla mnie kluczowe znaczenie, bo właśnie tej perspektywy używam, konfrontując arcydzieło wieszczą z *Kamieniem na kamieniu* Wiesława Myśliwskiego. Z drugiej jednak strony konflikt między badaczami był na tyle poważny i rozległy, bo dotyczący dziejów kształtowania się całego poematu, że nie sposób go pominąć. Nie pozostaje zatem nic innego, jak zajrzeć do przypisu pięćdziesiątego siódmego *Mickiewicza*, by poznać stanowisko Kleinera. Zob. J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. 2: *Dzieje Konrada*, cz. 2, wyd. 2, popr., Lublin 1998, s. 234-240. Zob. też T. Winek, „*Pan Tadeusz*” *Adama Mickiewicza. Autografy i edycje*, Toruń — Warszawa 2011.

³⁰ Zob. S. Pigoń, *Wstęp*, w: A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz...*, wyd. 8, Wrocław 1980. Pierwodruk: 1925.

Tadeusz”. *Wzrost, wielkość i sława* z roku 1934, budzi mój niezmienny podziw. Przyznaję, nie najważniejsza jest dla mnie zasadność pomysłów Pigoń, dużo cenniejsza wydaje mi się jego analityczno-interpretacyjna strategia, odnajdująca w epepei nie tylko naszą historię, ale także decydujące o jej przebiegu i naszej tożsamości napięcia. Nie wiem, na ile spór Horeszków z Soplicami jest polsko-litewski, a właściwie mazursko-białoruski, ale nie ulega dla mnie wątpliwości, że Mickiewicz

wprowadził (...) do utworu wiekowy, wewnątrz-państwowy problem Polski, zagadnienie wspólnoty czy rozróżnienia litewsko-polskiego, waśni plemienną, szczególnie, najbardziej zasadniczy przejaw niezgody, dalszą antynomię charakteru narodowego. I jemu także kazał się rozegrać w komórce ustrojowej, w zaścianku, mikrokosmosie Polski³¹.

Mickiewicz napisał *Pana Tadeusza* jako tekst wskazujący to, co jest najważniejsze dla naszej narodowej tożsamości. Z punktu widzenia jego dzieła określają nas napięcia między żywiołem polskim i litewskim. Dzisiaj perspektywa ta wydaje się anachroniczna, ale czy można było myśleć o Polsce inaczej na początku XIX wieku, zwłaszcza jeśli — tak jak Mickiewicz — pochodziło się z Litwy. Powtórzę: dzisiaj Rzeczpospolita Obojga Narodów to historyczna nierzeczywistość o tyle, o ile nikt w tak zwanym dyskursie publicznym nie traktuje spraw polskich jako wynikających ze wspólnej, polsko-litewskiej przeszłości, a przecież przywołałem nazwę państwa, które istniało między Unią Lubelską, czyli rokiem 1569 i rokiem 1795, oznaczającym ostatni, definitywny rozbiór naszego, wówczas polsko-litewskiego kraju. Rzeczpospolita Obojga Narodów była dla Mickiewicza tym, czym II RP dla Zbigniewa Herberta: Polską prawdziwą. Przecież inwokacja *Pana Tadeusza* nie jest deklaracją narodowego dysydenta tylko wyznaniem urodzonego na Litwie obywatela tej właśnie Polski: Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Czy w takiej sytuacji można dziwić się interpretacji Pigoń, który w rozwiązaniu napięć polsko-litewskich widzi jedyny sposób odrodzenia kraju, przywrócenia mu równowagi, a w konsekwencji nadziei na niepodległość, bardziej realnej niż wiązana z wyprawą Napoleona na Moskwę?

³¹ S. Pigoń, „*Pan Tadeusz*”. *Wzrost, wielkość i sława: studium literackie*, posł. Z. Stefanowska, Warszawa 2001, s. 252-253.

Stanisław Pigoń pisze o arcydziele Mickiewicza tak, jakby był spadkobiercą Hugona Zatheya, którego *Uwagi nad „Panem Tadeuszem”* pierwszy raz opublikowano w 1872 roku, 38 lat po wydaniu epepei³². Zathey stawia sprawę jasno, interesują go kwestie zasadnicze, dotyczące związków Mickiewiczowskiego tekstu z historią i tożsamością Polaków. Zaczyna od pytania o brak epepei w przeszłości narodu polskiego, jej niereligijny charakter uzasadnia wpływem rewolucji francuskiej i związanych z nią, powszechnie ważnych w XIX wieku hasła wolnościowych, a w finale stawia *Pana Tadeusza* zaraz po *Iliadzie* i *Odysei*, czego trudno nie docenić, biorąc pod uwagę kompetencje Hugona Zatheya jako autora opracowania *Homer w Polsce*³³.

Zathey pisał o epepei Mickiewicza, umieszczając ją w kontekście Homera, eposów słowiańskich i historii literatury polskiej. Pigoń komentował ją zarówno jako filolog, jak i literaturoznawca. Uznając niezbędność tego rodzaju ujęć, sądzę, że przede wszystkim są one drogą do lektury docelowej, wymaganej przez każdą epepeję, lektury pytającej już niekoniecznie o naród, ale o kulturę zbiorowości, którą epepeja zapisuje. Mi pozostaje korzystać z ich dorobku, ponieważ *Pan Tadeusz* funkcjonuje w mojej książce jako miara narodowej epepei, konfrontowana przede wszystkim z *Kamieniem na kamieniu* Wiesława Myśliwskiego, tekstem podejmującym genologiczne, narodowe i literacko arcydzielne dziedzictwo poematu Adama Mickiewicza.

Epopeja (s)popularyzowana

W historii eposoznawstwa miały miejsce przedsięwzięcia przechodzące do porządku dziennego nad wywołanymi (i niewywołwanymi) przeze mnie trudnościami. Przedsięwzięcia cenne jako coś więcej niż tylko przegląd treści poszczególnych tekstów epopeicznych. Należy do nich praca *Epos. Arcydziała poezji epicznej wszystkich czasów i narodów* przygotowana przez Alexisa Chassanga oraz François-Léopolda

³² Zob. H. Zathey, *Uwagi nad „Panem Tadeuszem”*, Poznań 1886. Powołuję się na to wydanie, ponieważ z niego korzystałem.

³³ Zob. H. Zathey, *Homer w Polsce*, w: tegoż, *Pisma*, t. 2, Poznań 1885.

Marcou³⁴, przełożona na język polski i polskimi epopejami uzupełniona przez Antoniego Langego, młodopolskiego poetę, tłumacza, edytora, a z punktu widzenia eposu propagatora tego gatunku na gruncie literatury polskiej, którego zasługi trudne są do przecenienia. *Epos* Chassanga i Marcou oprócz streszczeń *arcydział poezji epicznej wszystkich czasów i narodów*, w razie potrzeby poprzedzanych uwagami wstępnymi, zawiera definicję epopei, jej typologię oraz najważniejsze cechy.

Pozycja ta została opublikowana po polsku w 1894 roku. Ponad 100 lat później, w roku 2011, ukazało się opracowanie Kariny Jarzyńskiej zatytułowane *Eposy świata. U źródeł kultur: między mitem a historią, literatura, religia, sztuka, tradycja i współczesność*³⁵. Książka „relacjonuje” treść eposów uporządkowanych według kryterium geograficznego, począwszy od epopeicznych tekstów Europy, poprzez Azję, Afrykę i potraktowane łącznie obie Ameryki: Północną i Południową. Autorka dba o historyczny kontekst i obecność eposów w kulturze popularnej, przede wszystkim w kinie. We wstępie stawia pytanie o tożsamość eposu, przedstawia go jako gatunek literacki, przypomina o kanonicznie opracowanej w artykule Michaiła Bachtina relacji między eposem i powieścią, wraca do klasycznych kwestii dotyczących autora eposu i jego bohatera, kończąc wstęp pytaniem o to, co nam daje lektura epopeicznych tekstów. Całość jest bogato ilustrowana, atrakcyjnie wydana i pełna znanych z książek Normana Daviesa „okienek”, zawierających dodatkowe informacje. Ponadto, co szczególnie cenne, *Eposy świata* zostały zaopatrzone w użyteczną, dobrze uporządkowaną i aktualną bibliografię. Nie bez znaczenia dla wartości książki jest i to, że jej konsultantem naukowym został Andrzej Szyjewski, jeden z najważniejszych współczesnych badaczy religii i mitu. Trudno bez jego udziału komentować dzisiaj zarówno prace Eleazara Mioletinskiego, jak i religie Czarnej Afryki, by wymienić tylko te kwestie, które zostały wywołane w niniejszym rozdziale³⁶.

Nie wiem, czy pozycje takie jak *Epos* Chassanga i Marcou albo ich współczesna wersja w rodzaju *Eposów świata* Kariny Jarzyńskiej wyzna-

³⁴ Zob. A. Chassang, F.-L. Marcou, *Epos. Arcydziała poezji epicznej wszystkich czasów i narodów*, przeł. i uzup. A. Lange, Kraków — Warszawa 1894.

³⁵ Zob. przypisy dwunasty i piętnasty.

³⁶ Zob. przypis szesnasty oraz A. Szyjewski, *Religie Czarnej Afryki*, Kraków 2005.

czają właściwy sposób zainteresowania epopeją, właściwy, czyli popularyzatorski, czy świadczą raczej o bezsilności wobec tego gatunku, skazującej osoby nim zainteresowane na ograniczanie się do opowiadania epopeicznych fabuł, zaopatrzone w podstawowe wiadomości dotyczące ich genologicznej tożsamości, uwzględniającej dowolnie wybrany, kiedyś przede wszystkim historyczny, dzisiaj głównie popkulturalny kontekst. Nie ulega jednak wątpliwości, że bez tego rodzaju publikacji popularyzowanie eposu znacznie by ucierpiało. I tej zasługi nikt nie odbierze ani Alexisowi Chas-sangowi, ani François-Léopoldowi Marcou, ani Karinie Jarzyńskiej, ani Antoniemu Langemu, o którym pamiętam także dlatego, że do najcenniejszych egzemplarzy mojej biblioteki należą dwa pierwsze tomy jego serii *Epos. Najznakomitsze poemata epickie wszystkich krajów i narodów*. Oba datowane są na rok 1909. Pierwszy nosi tytuł *Enuma Eliš. Epos babiloński*³⁷, a drugi *Klechy, Romanzero, Pen-ta-ur. Epos egipskie*³⁸.

A skoro o popularyzowaniu mowa, nie sposób pominąć jeszcze jednej książki. Jest nią *Słownik rodzajów i gatunków literackich* pod redakcją Grzegorza Gazdy i Słowinii Tyneckiej-Makowskiej, którego drugie wydanie, pod redakcją samego Gazdy, ukazało się w 2012 roku³⁹. Publikacja nie zawiera hasła epopeja. Jego miejsce zajmuje obszernie omówienie dotyczące eposu. Jego autorem jest Roman Krzywy, znany między innymi jako autor monografii *Od hodoeporikonu do eposu peregrynackiego*⁴⁰, w której to, co epopeiczne, zostało skonfrontowane z tym, co dotyczy podróżowania, zapisywanego w staropolskich tekstach Andrzeja Zbylitowskiego, Samuela Twardowskiego czy mniej nieco znanego Marcina Borzymowskiego.

Oprócz kompetentnego popularyzowania epopei praktykowanego przez przywołanych autorów jest jeszcze przynajmniej jeden sposób na to, by zajmować się tym gatunkiem. Wystarczy zapytać, jak wygląda sy-

³⁷ Zob. *Enuma Eliš. Epos babiloński*, przeł. i oprac. A. Lange, Brody 1909. Zob. też. *Enuma Elisz i inne teksty mezopotamskie*, przeł. A. Lange, Sandomierz 2010.

³⁸ Zob. *Klechy, Romanzero, Pen-ta-ur. Epos egipskie*, przeł. i oprac. A. Lange, Brody 1909.

³⁹ Zob. *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. G. Gazdy i S. Tyneckiej-Makowskiej, Kraków 2006; [oraz] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. G. Gazdy, wyd. 2, Warszawa 2012.

⁴⁰ Zob. R. Krzywy, *Od hodoeporikonu do eposu peregrynackiego. Studium z historii form literackich*, Warszawa 2001.

tuacja epopei dzisiaj, na początku XXI wieku, u schyłku postmodernizmu? Po wywołaniu problemu pierwszego, dotyczącego tożsamości epopei i drugiego, związanego z pytaniem, jak można dzisiaj o niej pisać, pozostaje kwestia trzecia: czy epopeja to żywy gatunek, który wciąż istnieje, czy należy wyłącznie do przeszłości? Czy dzisiaj też powstają teksty epopeiczne? A jeśli tak, to w jaki sposób należy określić ich relację wobec klasycznych epopei?

Innymi słowy, po wywołaniu dwóch pierwszych problemów: tożsamości epopei oraz niemożności ogarnięcia tego genologiczno-kulturowego fenomenu, skazującego na powtarzające się pytania (kto to napisał?) i nieograniczony przyrost metodologicznych ujęć, po uruchomieniu niemożliwego do pominięcia kontekstu *Pana Tadeusza* oraz kwestii popularyzowania epopei, czyli jej obecności w wiadomości społecznej, przyszedł wreszcie czas na problem trzeci, czyli pytanie o epopeje dzisiaj.

Epopeje współczesne?

Literatura współczesna trwa w Polsce od 1989 roku i trudno przypisać jej cechy sprzyjające powstawaniu epopei. Taka teza wynika z podwójnego założenia. Po pierwsze: literaturą współczesną nazywamy tę, która trwa od ostatniej, możliwej do wskazania cezury o historycznoliterackim charakterze. Po drugie: wraz z początkiem III RP postmodernizm zyskał na tyle nieskrępowany dostęp do naszej kultury, że trudno opisywać ją bez brania go pod uwagę jako nurtu/prądu decydującego o jej charakterze. Skąd więc pomysł, by o epopei dzisiaj pisać?

Postmodernizm się kończy, a wiarygodność tej diagnozy jest większa dzięki temu, że pochodzi ona nie od oponentów, ale od tych, którzy go współtworzyli. Jego końcowi towarzyszy poszukiwanie wielkich projektów zdolnych zmienić naszą globalizującą się rzeczywistość, zdeteminowaną przez niemożliwe do zaakceptowania konsekwencje kapitalistycznego modelu gospodarki. Odwrót od postmodernizmu, który już na poziomie swoich sztandarowych haseł (koniec wielkich narracji) i podstawowych praktyk (dekonstrukcja) nie dawał epopei żadnych szans, a z drugiej strony narastające oczekiwanie na nową, wielką całość nadającą rzeczywistości sens, skazuje literaturoznawcę na pytanie o epopeję.

W XX wieku Europę Zachodnią zmieniła już I wojna światowa, która z polskiego punktu widzenia miała swój udział w odzyskaniu przez nas niepodległości. Między innymi dlatego najważniejszą cezurą historyczną wieku XX pozostaje dla Polski druga wojna światowa, kończąca krótką, drugą niepodległość, rozpoczynająca zupełnie nową, powojenną Polskę, a przede wszystkim będąca niemożliwą do wyobrażenia konfrontacją z historią: bezwzględnie okrutną i ponad ludzką miarę wymagającą. Przypominam o tym, ponieważ rok 1989 nie wziął się w Polsce znikąd. Poprzedziły go korzystne dla naszego kraju zmiany w polityce międzynarodowej, kojarzone z działalnością Michaiła Gorbaczowa, Ronalda Reagana i Jana Pawła II. Wywołała go polska opozycja, wielonurtowa, najsilniejsza dzięki solidarności praktykowanej i doświadczanej w sierpniu 1980 roku. Rok 1989 i związana z nim polska literatura współczesna mają za sobą ponad 50 lat kultury i literatury powojennej, bo jak inaczej można nazwać czas od roku 1944 do 1989, naznaczony trwałą pamięcią wojny i konfrontacją z rzeczywistością PRL-u, którą druga wojna światowa przyniosła Polsce ze Wschodu, niechcianą, chociaż od wojennej, spełnionej apokalipsy wyzwalającą.

Dlatego wykorzystując po-postmodernistyczną koniunkturę na epopeję, pytam o nią, czytając najpierw polską literaturę powojenną. Literaturę, a nie wyłącznie prozę, ponieważ całość i sens, jakich dzisiaj, w drugiej dekadzie XXI wieku potrzebujemy, nie mogą być partykularne ani ograniczone, zwłaszcza z perspektywy genologii. Zresztą trudno byłoby zdobyć się na podobne deklaracje, gdyby nie sama współczesna genologia: nowa, a w każdym razie skutecznie przebudowywana, rezygnująca z tego, co strukturalnie niezmiennie na rzecz tego, co motywowane antropologicznie i kognitywnie. Z takiej genologii korzystam, definiując epopeję jako gatunek ponadrodzajowy, obecny we wszystkich rodzajach polskiej literatury współczesnej. Współczesnej?

Myśliwski, Herbert, Mrozek

Jedyną spełnioną epopeją polskiej literatury powojennej jest *Kamień na kamieniu* Wiesława Myśliwskiego. Kategoryczność tego sądu bierze się i stąd, że tekst ten — opublikowany 150 lat po wydaniu *Pana Tadeusza* — to następna po arcydziele Mickiewicza epopeja: chłopska

i właśnie dlatego zarówno powojenna, jak i narodowa⁴¹. Dopiero wokół tej powieści zbudowałem genologiczną całość, czytając poezję Zbigniewa Herberta (także jego dramaty i prozę) oraz dramat Sławomira Mrożka. Tylko co ma wspólnego powojenna epopeja narodowa Myśliwskiego z polską literaturą współczesną? Wymówką byłoby wskazywanie na to, że rok 1984, w którym *Kamień na kamieniu* opublikowano po raz pierwszy, to co prawda jeszcze nie 1989, ale przecież Sierpień '80 zmienił wystraszająco wiele, a 13 grudnia 1981 roku nie pokonał wszystkich. Tego rodzaju komentarze niepotrzebnie wikłają Myśliwskiego w kalendarz polityczny. Czegokolwiek bym nie napisał, jedno pozostaje niezmiennie: współczesna Polska, III RP ma zbyt mało wspólnego z wiejską tożsamością, by *Kamień na kamieniu* był jej epopeją, zwłaszcza narodową. Z drugiej strony nie ma polskiej literatury współczesnej bez Myśliwskiego. A pisanie w związku z nią o epopei bez *Kamienia...* pozbawione jest sensu, ponieważ brakuje mu dopełnienia, jakim jest zarówno dzieło z 1984 roku, jak i cała twórczość autora *Ostatniego rozdania*. Dlatego zdając sobie sprawę z tego, że klimat sprzyjający pytaniu o epopeję zdarzył się właśnie teraz, na początku XXI wieku, analizując sposób jej funkcjonowania sięgam nie tylko po literaturę współczesną, ale także powojenną. W końcu *Miłość na Krymie* to dramat opublikowany w 1993 roku. Zapisana pod tekstem data to wrzesień 1993⁴². Poza tym właśnie ten tekst

⁴¹ Do tego rozpoznania będę w książce wracał. Teraz mogę napisać przynajmniej tyle, że *Kamień na kamieniu* jest dla mnie ważny jako epopeja, której znaczenie — także ze względu na jej narodowy charakter — wymaga konfrontacji przede wszystkim z *Panem Tadeuszem*. Skupiając się na tej kwestii, pomijam historię form epopeicznych literatury polskiej, które zdarzyły się między rokiem 1834 (*Pan Tadeusz*) i 1984 (*Kamień...*). Rezygnuję nie tylko z omawiania relacji epopeja — powieść, zwłaszcza w odniesieniu do prozy wielkiego realizmu, ale także z przywoływania wysiłku podejmowanego przez niektórych twórców, budujących własny dorobek w odniesieniu do epopei. (Najlepszym przykładem tego rodzaju postawy jest przypadek autora *Quidamu*, o czym pisał Krzysztof Trybuś, zob. tegoż, *Epopcja w twórczości Cypriana Norwida*, Wrocław 1993). Pytam jedynie o epopeiczność polskiej literatury powojennej, której częścią jest epopeja Myśliwskiego, a jego powieści i dramaty analizuję jako całość, która nie powstała ze względu na epopeję, chociaż zapisane w niej doświadczenie XX, a nawet XXI wieku warto odczytywać z epopeicznego punktu widzenia.

⁴² Zob. S. Mrożek, *Miłość na Krymie. Komedia tragiczna w trzech aktach*, „Dialog” 1993, nr 12, s. 74. Pierwsza edycja książkowa: S. Mrożek, *Miłość na Krymie*, War-

otwiera pierwszy tom antologii dramatu polskiego po 1989 roku, przygotowanej przez Jacka Kopcińskiego i Grzegorza Wroniewicza⁴³.

W związku ze Zbigniewem Herbertem korzystam przede wszystkim z tekstów powojennych, a nie tych, które zostały opublikowane w III RP. Nie ma to znaczenia o tyle, o ile w wypadku tej twórczości najważniejsze jest i tak doświadczenie pisania po epopei, realizowane konsekwentnie od pierwszej poetyckiej książki z 1956 roku po rok 1998, w którym Zbigniew Herbert odszedł.

Metoda oraz plan pracy

Definiując epopeję, korzystam z genologii nowej, przebudowywanej, zorientowanej antropologicznie i kognitywistycznie. Wspominam o niej w części pierwszej rozdziału drugiego, zatytułowanej *W stronę epopei*, powołując się przede wszystkim na ustalenia Seweryny Wysockiej. Więcej na temat swoich genologicznych doświadczeń i lektur, mających istotny wpływ na myślenie o epopei, zanotowałem w tomie *Tradycja i przyszłość genologii*⁴⁴. Metodologiczną perspektywę genologiczną uzupełniam historycznoliterackim punktem widzenia. Najpełniej określiłem go w pracy *Z historią literatury w tle. Daty, osoby, miejsce*⁴⁵. Tutaj powtórzę tylko, że biorę pod uwagę anachroniczność tradycyjnych rozwiązań historycznoliterackich o charakterze organiczno-dynamicznym. Pamiętam zarówno o generalnej, trudnej do zbagatelizowania deklaracji głoszącej wszem i wobec koniec wielkiej narracji historycznoliterackiej, jak i o tym, co w związku z tym napisała Teresa Walas w klasycznej już

szawa 1994. Przy czym Mrożek w liście do Wojciecha Skalmowskiego jednoznacznie stwierdza, że wersja opublikowana w „Dialogu” jest odpowiednia do cytowania. Zob. przypis dziewiąty w ostatniej części rozdziału czwartego: *Epopeja z drugiej ręki. „Miłość na Krymie” Sławomira Mrożka*.

⁴³ Zob. *Trans/formacja. Dramat polski po 1989 roku: antologia*, wybór i wstęp J. Kopciński, oprac. tekstów G. Wroniewicz, t. 1, Warszawa 2012. Ceniąc wysoko *Miłość na Krymie*, zdaję sobie sprawę z tego, że nie wszyscy są entuzjastami tego dramatu. Zob. np. A. R. Burzyńska, *Teatr konsekwencji? Czechow — Różewicz — Mrożek*, w: *Czechow 100 lat później*, pod red. W. Szczukina i D. Kosińskiego, Kraków 2005.

⁴⁴ Zob. *Tradycja i przyszłość genologii*, pod red. D. Kuleszy, Białystok 2013.

⁴⁵ Zob. D. Kulesza, *Z historią literatury w tle. Daty, osoby, miejsce*, Białystok 2011.

pracy zatytułowanej *Czy jest możliwa inna historia literatury?* (Kraków 1993). Zresztą szukając nowych perspektyw uprawiania historii literatury, odwołuję się do innych propozycji tej autorki, na przykład tej, która została utrwalona w monografii zbiorowej *Narracje po końcu (Wielkich) Narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...*⁴⁶.

Genologia i historia literatury traktowane są przeze mnie jako dyscypliny skazane na kontekst ponowoczesnej rzeczywistości. Dlatego stosując je w praktyce, uwzględniam dekonstruujące je, postmodernistyczne przeobrażenia, ale raczej w duchu Barbary Skargi, która między innymi w swojej pracy zatytułowanej *Granice historyczności*⁴⁷ stara się mediuować między naturalnym dla nauki pragnieniem prawdy i sensu oraz szcunkiem dla tych, którzy jak jeden z najważniejszych jej adwersarzy — Michel Foucault — nie pozwalają sobie na żaden równie absolutny punkt odniesienia. Wspólny język z postmodernistami znajduję tam, gdzie wobec zagrożeń globalnego kapitalizmu coraz częściej i coraz wyraźniej mówią oni o potrzebie rozwiązań przewyżających przeświadczenie o niemożności poszukiwania wielkiego projektu reorganizującego społeczno-polityczny porządek świata, upominającego się o wszystkich, którzy zostali wykluczeni i zmarginalizowani, ale już nie tylko kulturowo, ale przede wszystkim socjalnie, jako pozbawieni szans na edukację, pracę, opiekę zdrowotną i jakiegokolwiek bezpiecznego schronienia. Stąd tak ważna w książce jest obecność myślicieli późnej lewicy oraz ich przekonanie o konieczności zmian, jakie muszą być wprowadzone w naszym kapitalistycznym świecie. Epopcja powinna mieć w tych zmianach swój udział.

Próbie zdefiniowania epopei stanowi część pierwsza rozdziału drugiego: *W stronę epopei*. Proponowana przeze mnie definicja jest hybrydowa, składa się z kilku wariantów, wolnych od cytowania treści zapisanych w *Słowniku rodzajów i gatunków literackich* Grzegorza Gazdy i od bezpośredniej konfrontacji z takimi określeniami jak epos, mit czy mi-

⁴⁶ Zob. T. Walas, *PRL jako przedmiot dyskursu encyklopedycznego*, w: *Narracje po końcu (Wielkich) Narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...*, red. nauk. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2007.

⁴⁷ Zob. B. Skarga, *Granice historyczności*, Warszawa 1989.

topeja⁴⁸. Decydują o niej dwie kategorie: całość i sens, ponieważ to one określają tożsamość dzisiaj, podobnie jak określały ją w czasach Homera. One są najważniejsze, napisałbym konstytutywne, ale zbyt wiele w tym słowie anachronicznej i normatywnej genologii strukturalistycznej, niezbyt współcześnie użytecznej.

Treść części drugiej rozdziału drugiego: *Epopoje polskiej literatury powojennej. Rekonesans*, odpowiada jego tytułowi, ale potrzebne w tej sprawie wydaje mi się jedno zastrzeżenie. Dokonując przeglądu polskiej literatury powojennej, nie tyle wymieniam niewątpliwie epopeje, ile utwory w związku z którymi pytanie o epopeiczność jest najbardziej uza-

⁴⁸ Epos to nasza najstarsza, więcej niż literacka tradycja. Najłatwiejsza do skojarzenia z Homerem, ale przecież nie tylko śródziemnomorska. Z rodzimego i współczesnego punktu widzenia to monografia Bogusława Bednarka (*Epos europejski*, Wrocław 2001) i definicja Romana Krzywego (*Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Warszawa 2012). Natomiast mit to Eliade (zob. części drugiej rozdział drugi, zatytułowany *Epopeja: jak to się robi? Święty Jan, Tolkien, Myśliwski*), ale dziś coraz częściej jego miejsce zajmuje Joseph Campbell, ponieważ nie tylko zachowuje się wobec mitu tak, jak Propp wobec bajki, strukturalizując go, tworząc *Bohatera o tysiącu twarzy* (przeł. A. Jankowski, wyd. 2, poszerzone i popr., Kraków 2013), ale także używa rezultatów swoich badań kulturze popularnej, inspirując np. George'a Lucasa jako autora *Gwiezdnych wojen*, cyklu filmów będącego jedną z najważniejszych marek kultury popularnej przełomu XX i XXI wieku (zob. np. P. Sitarski, *Nowoczesny mit. „Gwiezdne wojny” George'a Lucasa*, <http://www.edukacjafilmowa.pl/materialy-edukacyjne/analizy-filmow/item/1016-gwiezdne-wojny>, ostatni dostęp: 02.01.2016). Pozostaje jeszcze mitopeja. Tego terminu nie da się ograniczyć do etymologii kojarzonej z prozą Tolkiena, który świadomie, konsekwentnie, ale także skutecznie powołał do istnienia prawdziwą mitologię fikcyjnego Śródziemia. Znaczenie mitopei wzrasta. Wystarczy dostrzec aktualne zainteresowanie tym terminem i kryjącą się za nim genologiczno-tekstową treścią. Ujawniają je publikacje tak różne jak monografia Jerzego Sampa *Mitopeje pobraża Bałtyku* (Gdańsk 2009) czy artykuł Alicji Baluch *Mitopeja w opowieściach Ewy Szelburg-Zarembiny: w stulecie urodzin autorki* („Wychowanie w Przedszkolu” 1999, nr 10). Szczególne znaczenie ma jednak dla mnie to, co na temat mitopei napisał Jarosław Ławski. Zob. tegoż, *Marzenie o mitopei: tezy [oraz] Mesjanistyczna mitopeja*, w: tegoż, *Mickiewicz — mit — historia. Studia*, Białystok 2010. A jeśli już wspominam mit i mitopeję, bardzo stąd blisko do praktykowanej współcześnie mitopoetki, czyli do publikacji w rodzaju monografii Marty Kładź-Kocot *Dwa bieguny mitopoetyki. Archetypowe narracje w twórczości Johna Ronalda Reuela Tolkiena i Stanisława Lema* (Bydgoszcz 2012), by odwołać się tylko do tej pozycji, która dotyczy m.in. Tolkiena, autora wciąż kluczowego dla teorii i praktyki mitu, mitopei oraz epopei dzisiaj.

sadnione. Przygotowuję się w ten sposób na spotkanie z jedyną spełnioną epopeją polskiej literatury powojennej⁴⁹, czyli z *Kamieniem na kamieniu* Wiesława Myśliwskiego, tekstem skazanym na konfrontację z *Panem Tadeuszem*, który niezależnie od swojej złożonej tożsamości i dotyczącej jej sporów, interesuje mnie głównie jako epopeja narodowa. Nawet jeśli przyjmując taką dominantę, skazany jestem na nie dość skuteczne uwzględnianie tego, że poemat Mickiewicza to także arcydzieło języka i metafizyczna poezja czysta⁵⁰.

⁴⁹ Chciałbym, żeby takie określenia jak „jedyna spełniona epopeja polskiej literatury powojennej”, „epopeja chłopska” i „epopeja narodowa” (pierwsza po *Panu Tadeuszu*) zrosły się z *Kamieniem na kamieniu*, pełniąc wobec powieści Myśliwskiego funkcję epitetów homeryckich, stałych i charakterystycznych.

⁵⁰ Spór o tożsamość *Pana Tadeusza* trwa. Szczególnie cennym, aktualnym głosem w sprawie jest poświęcony pamięci Pani Profesor Barbary Czwornóg-Jadcak artykuł Jarosława Ławskiego „*Arcydzieło polszczyzny, epos narodowy*”. *Tylko?*, udostępniony mi przez autora w maszynopisie, za co bardzo serdecznie dziękuję. Ławski przypomina o niebezpieczeństwie związanym z takim traktowaniem *Pana Tadeusza*, które separuje rozpoznanie „arcydzieło polszczyzny” od diagnozy „epopeja narodowa”. Ale najważniejsza w jego tekście wydaje się sugestia o potrzebie czytania poematu na sposób łączący to, co bywa rozdzielane, bo czy *Pan Tadeusz* nie jest przede wszystkim czystą poezją metafizyczną, spełniającą funkcję narodowej epopei, wymagającą polszczyzny arcydzielnej. Ławski optując za takim właśnie rozwiązaniem, powołuje się na autorytety: Alinę Kowalczykową (zob. też, *Czas romantyzmu. Wydarzenia historii a przemiany kryteriów estetycznych*, w: też, *Wokół romantyzmu. Estetyka — polityka — historia*, red. nauk. i oprac. tekstu A. Janicka, G. Kowalski, Białystok 2014; publikacja ta stanowi t. 1. *Pism rozproszonych i zarzuconych* autorki), Alinę Witkowską (zob. też, hasło „*Pan Tadeusz*”, w: J. M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska, *Mickiewicz. Encyklopedia*, Warszawa 2001, s. 387) i Halinę Krukowską (zob. też, „*Pan Tadeusz*” jako poezja czysta, w: *Mickiewicz. W 190-lecie urodzin. Materiały z sesji naukowej Białystok, 2-4 grudnia 1988*, red. H. Krukowska, Białystok 1993, s. 236). Zestawienie to wymaga uzupełnienia przynajmniej o jedną monografię zbiorową: „*Pan Tadeusz*” i jego dziedzictwo. *Poemat*, red. B. Dopart, F. Ziejka, Kraków 1999 oraz o jedną publikację Jarosława Ławskiego: *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości: Mickiewicz — Malczewski — Krasiński*, Białystok 2003. Arcydzieło Mickiewicza poświęcono w tej pracy składający się z pięciu części rozdział trzeci: „... *I młode ich lata, i dawne ich miłości...*” — *Eidos Litwy* w „*Panu Tadeuszu*”. Pozostaje jeszcze tylko dodać to, o czym Ławski pisze m.in. w jednej z ostatnich rozpraw: jako „pierwszy zobaczył w dziele Mickiewicza [w *Panu Tadeuszu* — uzup. D.K.] ziszczenie nowożytnego eposu” Niemiec, Wilhelm Häring, a było to w 1836 roku, dwa lata po publikacji poematu. J. Ławski,

Rozdział trzeci poświęcony jest twórczości Wiesława Myśliwskiego jako całości widzianej ze szczytu epopeicznego spełnienia, czyli z *Kamienia na kamieniu*. Dwukrotnie staram się tę całość opisać. Po raz pierwszy (w otwierającej rozdział części zatytułowanej *Więcej niż cykl...*) na sposób wstępny, techniczny, czyli w tym wypadku genologiczny, korzystający z kategorii cyklu jako gatunku sekundarnego. Po raz drugi (w zamykającej rozdział części zatytułowanej *Notes albo widok ze szczytu...*) bez formalnych zabezpieczeń, ale za to z intencją wskazania tego, co o całości dorobku autora *Drzewa* decyduje.

Między próbami opisanego dorobku Myśliwskiego jako jednego projektu, kluczowego dla literackiej samowiedzy o XX i XXI wieku, umieściłem dwa fragmenty w dużej mierze dotyczące *Kamienia na kamieniu*. Pierwszy z nich — *Epopeja: jak to się robi? Święty Jan, Tolkien, Myśliwski* — to próba wskazania perspektywy koniecznej do zrozumienia warunków i zasad pozwalających na powstanie epopei. I to nie tylko Myśliwskiego, ponieważ dialektycznym (antytetycznie dopełniającym) przygotowaniem do diagnozowania epopeiczności *Kamienia...* są uwagi przypominające reguły funkcjonowania twórczości Tolkienu, zwłaszcza *Silmarillionu* i *Władcy pierścieni*, jako mitologii, która staje się epopeją, bo przecież *Silmarillion* to mitologia, a *Władca pierścieni* to epos bohaterski, czyli epopeja Śródziemia. Zresztą Tolkien przygotowujący do lektury *Kamienia na kamieniu* i tak najważniejszy jest jako podkreator, jako sługa Słowa, jako twórca pomniejszy. A Myśliwski już w tym rozdziale okazuje się tym, który korzystając na swój sposób z reguł funkcjonowania mitu, poprzez słowo powołuje do istnienia epopeję. Trzeci fragment rozdziału trzeciego — *Epopeja, sacrum, sens...* — w całości poświęcony jest lekturze *Kamienia...* jako epopei, czyli tekstu zapisującego, a poprzez zapis kodyfikującego sens wiejskiego universum.

Bohaterami rozdziału czwartego są Zbigniew Herbert i Sławomir Mrożek. Pierwszy z nich znalazł tu miejsce ze względu swoją własną, powszechną, ale także osobistą historią epopei (fragment *Epopeja według Herberta*) oraz nie tylko poetycką twórczość, która tę historię dopełnia

Z ducha Karpińskiego: Haliny Krukowskiej interpretacje „Pana Tadeusza”, w: *Z ducha Franciszka Karpińskiego. Studia i rozprawy*, red. nauk. D. Kulesza i J. Ławski, Białystok 2015, s. 185.

(fragment *Pan Cogito i ślady epopei*). Dyptyk ten dopełnia analiza i interpretacja wiersza Zbigniewa Herberta zatytułowanego *Epos*, nie najlepszego, ale skłaniającego do lektury już ze względu na tytuł, a zwłaszcza z powodu kanonicznego odczytania Ryszarda Przybylskiego.) Sławomir Mrożek pojawia się w tym rozdziale ze znakomitym dramatem *Miłość na Krymie*, potwierdzającym ostentacyjnie (nazbyt?) nie tylko swoje związki z epopeją, ale także/przede wszystkim z dramaturgią Czechowa i Szekspira. Dzięki temu lektura *Miłości...* pozwala analizować funkcjonowanie epopei w dramacie, stwarzając jednocześnie sposobność rozpoznać istotnych dla tożsamości dramaturgii Mrożka.

Myśliwski, Herbert, Mrożek. Proza, poezja, dramat. Potrójne potwierdzenie ponadrodzajowego charakteru epopei naszych czasów, które wydają się być nie tylko epoką nowej, przebudowywanej genologii, ale przede wszystkim okresem końca postmodernizmu i związanego z tym odnowienia relacji między literaturą i rzeczywistością. Relacja ta jest zapewne możliwa bez epopei, ale nie ulega wątpliwości, że żaden inny gatunek równie dobrze nie służy jej ratowaniu jak właśnie ona. To epopeja najskuteczniej wskazuje sens wielorakich całości, będących jej przedmiotem. Historia i tradycja literacka najczęściej skazują epopeje języka polskiego na konfrontowanie się ze społecznością nazywaną narodem, ale ten rodzaj zbiorowości dzisiaj już nie wystarcza. Współcześnie coraz częściej całością upominającą się poprzez epopeję o sens wydaje się być monadycznie osobny człowiek, samotny i pozbawiony właściwości. Ponoroczesny? Raczej bezradny. Tak przynajmniej można byłoby sądzić na podstawie *Ostatniego rozdania* Wiesława Myśliwskiego.

Myślenie o epopei jako ponadrodzajowym gatunku szczególnie istotnym z punktu widzenia relacji między literaturą i rzeczywistością, gatunku skazanym na całość i sens, wymaga określenia pola gry, czyli analizy aktualnego stanu rzeczy, a dokładniej: stanu kultury, coraz mniej postmodernistycznej, coraz bardziej epopei potrzebującej. Są to jednak kwestie zbyt Nieliterackie, chociaż bezpośrednio na literaturę wpływające, by rozpocząć książkę od rozdziału, który jest nim poświęcony. Dlatego umieściłem je w rozdziale ostatnim, opatrzonym tytułem *Postmodernizm i sens albo pole gry*.

Epilog

Za kilka lat chciałbym nie tylko sprawdzić trwałość epepeicznych diagnoz związanych z tekstami Myśliwskiego, Herberta i Mrożka, ale także zapytać o nadzieje: o epepeje tych, którzy zdają się mieć największą szansę jako potencjalni autorzy tekstów spełniających wymagania tego ponadrodzajowego gatunku. Najwięcej oczekuję po dramatach i prozie Doroty Masłowskiej, zaeseizowanych reportażach podróży Andrzeja Stasiuka, poematach Wojciecha Wencla oraz dramatach, scenariuszach i filmach Przemysława Wojcieszka. Dzięki dziełom wymienionych twórców chciałbym sprawdzić trwałość otwartego paradygmatu epepei. Najbardziej zależy mi na lekturze i odbiorze uwzględniających kategorie całości oraz sensu. Przy czym nie chodzi wyłącznie o literaturę i film. Chodzi o przyszłość Europy i świata, na którą nie mamy dzisiaj żadnego pomysłu. Mamy za to terroryzm, nieustające wojny, uchodźców i globalny kapitalizm, który wszystkich uprzedmiotawia, coraz liczniejszą większość spośród nas skazując na nędzę. Epepeja nie rozwiąże żadnego z naszych problemów, ale uczy całości i sensu, skłaniając nie tylko do podejmowania prób zrozumienia rzeczywistości: zantagonizowanej i niesprawiedliwej, ale także do szaleństwa polegającego na szukaniu sposobów, by ją zmienić. Skutecznie i na lepsze.

Za kilka lat. Póki co, chciałbym ustalić, jakie znaczenie dla twórczości Myśliwskiego, Herberta i Mrożka ma zmaganie się każdego z nich z epepeją. Interesuje mnie również to, co dzisiaj o epepei mówią rozpoznania jej w *Kamieniu na kamieniu*, dramaturgii, poezji i eseistyce Herberta oraz w *Miłości na Krymie*. Te dwie kwestie, zasadnicze, nie mogą obyć się bez uwikłania w rzeczywistość i to nie tylko tę, która jest przedmiotem epepeicznych tekstów bohaterów tej książki, ale także tę, która zmienia się na naszych oczach, stając się coraz mniej postmodernistyczna i coraz bardziej wymagająca: od literatury i od nas. Bo kto mógłby powiedzieć, że świat staje się taki, jaki powinien być.

ROZDZIAŁ DRUGI:
EPOPEJA I EPOPEJE

1. W stronę epepei

Epepeja to całość i sens. Całość to świat, a nawet wszechświat, czyli uniwersum. Zawsze jest to świat ludzi, wyodrębniony zgodnie z realnie w nim funkcjonującą stratyfikacją społeczną. Specjalnym wariantem zastosowania tej antropologicznej reguły są światy do tego stopnia urzeczowione, że aż reistyczne oraz światy obce lub obcych, pojawiające się w tekstach fantastyki, czyli science fiction i fantasy. Bez względu na to, jaki świat pokazuje epepeja, jego znaczenie dotyczy społecznej rzeczywistości ludzi. Jako gatunek homo sapiens nie mamy innej miary niż własna.

Sens to sacrum, chociaż właściwiej byłoby napisać, że sacrum to sens. Można to sformułować inaczej: sens to mit, który logos powołuje do istnienia. Wielopostaciowość logosu w związku z każdym epepeicznym tekstem wymaga dookreślenia¹. Natomiast mit nie oznacza nierzeczywistości. Jest fabularną, powszechnie dostępną i społecznie stosowaną wersją sensu, jaki udało się nadać konkretnemu światu. Mit, do czego przekonywał Eleazar Mielecki², z chaosu czyni kosmos, czyli wszechświat, czyli uniwersum. Ale partykularne, przypisane konkretnej społeczności. Przy czym warto pamiętać, że etymologicznie kosmos oznacza porządek, a w szczególny sposób porządek i wystrój świata.

¹ Z problemem wieloznaczności logosu konfrontowanego m.in. z mesjańskimi mitami Młodej Polski zmagają się zajmującą w wydanej niedawno książce Artur Żywiołek. Zob. tegoż, *Mesjański „logos” Europy. Mariana Zdziechowskiego i Stanisława Brzozowskiego dyskursy o kulturze Zachodu*, Częstochowa 2012.

² Zob. A. Szyjewski, *Chaos a kosmos w życiu i badaniach Eleazara Mieleckiego*, w: E. Mielecki, *Pochodzenie eposu bohaterskiego. Wczesne formy archaiczne i zażytki*, przeł. P. Rojek, Kraków 2009. Nie sposób w tym miejscu zapomnieć o innej książce Mieleckiego dostępnej w języku polskim. Chodzi o *Poetykę mitu* przetłumaczoną przez Józefa Dancygiera, opatrzoną *Przedmową* przez Marię Renatę Mayenową (Warszawa 1981).

Całość

Całość to fragment rzeczywistości, który najłatwiej jest nazwać światem. Nie ma tu miejsca na paradoks (całość — fragment), ponieważ rzecz dotyczy niemożliwej do zakończenia mozaiki, obejmującej nieskończenie wiele światów, czyli fragmentów tego, co nazywamy otaczającą nas rzeczywistością. Możliwe do wyobrażenia granice całości wyznacza kosmos, antyteza chaosu, rozpoznawana jako całość liminalna, jako suma innych całości, które wypadaloby nazwać wszystkimi, ale jest to równie trudne do wyobrażenia, a w konsekwencji i do napisania, jak myślenie o kosmosie w kategoriach całości ostatecznej.

Świat będący przedmiotem epopei bywa fragmentem zuniwersalizowanym, totalnym i samowystarczającym na wzór wszechświata, czyli uniwersum.

Epopeja, której przedmiotem byłby fizyczny, znany (i nieznany) nam kosmos, jest niemożliwa. Nieprawdopodobieństwo rozpoczyna się już na poziomie słów, ponieważ tak jak fragment określa część całości, tak rzeczywistość nie posiada stabilnego znaczenia, wskazując zarówno na to, co jest, jak i na to, o czym, że jest sądzimy. Granic rzeczywistości nie wyznacza wyłącznie ani ontologia, ani metafizyka. Rzeczywistość pozostaje równie niedookreślona jak słowo „świat”, chociaż w związku z epopeją sprawa nieco się wyjaśnia.

Treść słowa „epopeja”, którym się posługuję, wyznaczają trzy punkty odniesienia. Pierwszy to tekst literacki analizowany i interpretowany jako epopeiczny. Drugi to nie tyle niemożliwa do pominięcia, ile bardzo użyteczna przy czytaniu utworów epopeicznych, tradycja literacka i literaturoznawcza zdeterminowana w naszym kraju przez *Pana Tadeusza* jako epopeję narodową. Trzeci punkt odniesienia określa nowa (przebudowywana) genologia, nie tyle normatywna, ile naturalna, kognitywna i zantropologizowana.

Tekst wtedy jest epopeją, kiedy konfrontuje czytelnika z określoną słowem „świat” całością. Wyodrębnienie jej wymaga skutecznego kryterium i kontekstu, wyznaczającego „naturalne środowisko” epopeicznego świata. Najskuteczniejszym i najodpowiedniejszym kryterium wyodrębniającym całość jest szeroko rozumiana antropologia, ponieważ chodzi o nasze światy: indywidualnie człowiecze i zbiorowo ludzkie, społeczne.

Antropologia mówi o człowieku jako gatunku i określa miejsce każdego z nas w zbiorowości, ale nie tylko ze względu na antropologiczne kompetencje piszę o światach indywidualnych i zbiorowych. Póki co, nie ulega wątpliwości, że tak jak oczywista jest epopeja dotycząca „nas”, tak pewnym problemem, a w każdym razie nieoczywistością może/powinna się wydawać epopeja dotycząca „mnie”. I nie chodzi tu o relację między zapisywanym przez epopeję światem i wywodzącym się z archaicznych eposów bohaterem heroicznym, który do dzisiaj, w zmodyfikowanej postaci, w epopei pozostał.

Zaczynając od tego, co było „na początku”, od *Pana Tadeusza*, łątwo jest przywołać narodowy i społeczny aspekt zbiorowości, konstytutywny dla epopeicznej tożsamości arcydzieła Mickiewicza. I nie miejsce tu na żarty o indywidualistycznym wymiarze dzieła wpisanym w jego tytuł. Tadeusz nie jest bohaterem heroicznym, jak Hektor. Jest bohaterem na miarę epopei korzystającej z poezji czystej, zapisującej świat idealny. Znakiem politycznej nierzeczywistości tego świata jest zwycięski Napoleon. Społeczną konsekwencją idealizacji jest gest Tadeusza, pana młodego, uwłaszczający zależnych od niego chłopów.

Wracając do kryteriów pozwalających wyodrębnić świat na miarę epopei, w związku z *Panem Tadeuszem* pozostaje napisać, że stratyfikacje społeczne stosowane przez Mickiewicza nie tylko odwołują się do ówczesnego stanu rzeczy (owszem, idealizowanego zgodnie z regułami poezji czystej), ale — co najważniejsze — naznaczone są konstytutywną dla tekstu funkcją narodotwórczą. I na tym także polega geniusz największego z naszych wieszczów, który zapisując świat, jaki znał i pamiętał, świat społecznie zdeterminowany, powołał do istnienia zbiorowość nową, realną, społeczną, narodową. Przy czym „powołał” znaczy tu: stworzył warunki zaistnienia, zaproponował mit, którego potrzebował logos Polaków, by mogli się oni stać nowożytnym narodem.

Nie każda epopeja musi być narodowa, ponieważ zmieniają się sposoby organizacji życia społecznego. I nie miejsce tu pisać o aktualnych (rok 2016) kontrowersjach wokół słowa „naród”. W każdym razie tego rodzaju wspólnota (narodowa) wciąż pozostaje najważniejsza z punktu widzenia społecznej samoświadomości Polaków, niezależnie od europeizacji, globalizacji, ale także w kontekście doświadczanych w naszym

kraju problemów z ksenofobią, nacjonalizmem, rasizmem, antysemityzmem czy nietolerancją.

Jeśli stratyfikacje społeczne odgrywają najważniejszą rolę przy wyodrębnianiu światów będących przedmiotem epopei, to skąd pomysł dotyczący „ja”, wokół którego tekst epopeiczny miałby zostać napisany?

Nie zamierzam pisać teorii epopei. Zainteresowałem się nią ze względu na *Kamień na kamieniu* Wiesława Myśliwskiego z 1984 roku, moim zdaniem jedyną spełnioną epopeję polskiej literatury powojennej. Epopeję o tyle narodową, o ile chłopską. Tak jak *Kamień...* sprowokował mnie do stawiania pytań dotyczących epopei i do szukania na nie odpowiedzi także wśród tekstów poetyckich i dramaturgicznych, czyli poza granicami rodzaju literackiego zwanego niegdyś epiką, a dzisiaj coraz częściej (jeśli w ogóle) określanego jako proza, tak kolejne powieści Myśliwskiego wywołują moim zdaniem kwestię przesunięcia ciężaru epopei z tego, co zbiorowe, wspólne i społeczne na to, co indywidualne, poszczególne, osobne, ale niemające nic wspólnego z wyjątkowością bohatera heroicznego.

Widać to najwyraźniej w *Ostatnim rozdaniu*, powieści z roku 2013, która wcale nie musi, a może nawet nie powinna być traktowana jako epopeja. Gdyby jednak zaryzykować taką lekturę, byłaby ona nie tylko konsekwencją epopeiczności *Kamienia...* Czy *Widnokrąg* (1996) nie opowiada o próbie odnalezienia się w świecie albo o próbie odnalezienia sobie świata po rozpadzie wiejskiego uniwersum? Czy ta powieść nie szuka nowej, bezpiecznej rzeczywistości, zdolnej zaspokoić nie tyle głód epopei, ile pragnienie całości i sensu. Utracone. Nieosiągalne już na poziomie przestrzennego traktowania całości, bo widnokrąg to linia pozorna. Tyle że Kaziuń ją osiągnął. W każdym razie dla głównego bohatera powieści, dla jego relacji z synem miało to znaczenie.

Widnokrąg to świat (i literatura) po epopei, ale z pamięcią o niej. Pamięcią istotną, pozostającą konstytutywnym punktem odniesienia. Widać to jeszcze wyraźniej w *Traktacie o łuskaniu fasoli* (2006). Tam pozostało już tylko pilnować i to nie tyle letniskowych domków, ile świata, który podczas wojny spłonął, a w latach powojennych, jakby tego było mało, jego zgliszcza pochłonął potop. Bohater *Widnokręgu* jest jeszcze w stanie zostać ojcem, wziąć odpowiedzialność za swojego syna, za przekazanie mu świata, który nie tyle przeraża, ile jest do zniesienia. Bohater *Traktatu...* nie podejmuje wyzwania miłości. Rezygnując z bycia wśród żywych, sta-

je się strażnikiem cmentarza. Skrupulatnie odnawia niszczące nagrobki. W ten sposób stoi na straży epopei, którą definiują nie tylko całość i sens, ale także przenoszenie światów z przestrzeni historii, w której umierają, w przestrzeń kultury, gdzie czas zostaje wyłączony. O związku między kulturą i cmentarzem wiele mówi budowanie grobu w *Kamieniu na kamieniu*.

I *Widnokrąg*, i *Traktat...* mogą być czytane ze względu na epopeję, na jej losy, będące nie tylko historią literatury, ale także historią Polski. Co najmniej. Z *Ostatnim rozdaniem* jest nieco inaczej. W tej powieści jedyny świat, jaki ma zostać odnaleziony, to los człowieka albo po prostu człowiek. Odzyskiwanie życia związane jest tu z odnajdywaniem zapisanych w adresowym notesie osób. Niedaleko stąd zarówno do Prousta (*W poszukiwaniu...*), jak i do Szołochowa (*Los człowieka*). Ważniejszy wydaje się głos Myśliwskiego.

Istniejemy dzięki temu, że możemy się opowiedzieć³. A literatura ze swojej istoty jest zaangażowana jedynie w los człowieka. I to w znaczeniu zaangażowania jako nieustannego poszukiwania odpowiedzi na pytanie, kim jesteśmy, co nas skłania do dobra, do zła, do miłości, do nienawiści tak dalej, i tak dalej. Wszelkie inne zaangażowania są przekleństwem literatury, bywały paktem z diabłem. (...) Literatura nie ma poglądów. Człowiek — oto jej pogląd, kimkolwiek ten człowiek jest⁴.

Tyle o jedynym zaangażowaniu literatury, dzięki któremu istniejemy. Jeszcze tylko jeden wywiad, czyli o literackim zainteresowaniu dramatem człowieka ciąg dalszy, o związanej z tym technice narracyjnej i o pewnej antyconradowskiej zasadzie, dotyczącej powoływania świata do istnienia.

Literatura jest z istoty swojej próbą poznania. Czego? Samego siebie przede wszystkim. (...) Literatura chce zrozumieć człowieka w całej jego wielo-

³ *W środku jesteśmy baśnią*. Z Wiesławem Myśliwskim rozmawiają Andrzej Franaszek i Jan Strzałka, „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 22, s. 26. Lokalizowane w tym przypisie zdanie nie jest bez znaczenia dla jednej z ważniejszych, opublikowanych niedawno książek, poświęconych twórczości autora *Palacu*. Zob. B. Kaniewska, *Opowiedziane. O prozie Wiesława Myśliwskiego*, Poznań 2013.

⁴ *Pan Tadeusz jest operą. O książce, którą właśnie zaczął pisać, o papierosach, a także o Mickiewiczu, Musilu i Krasińskim* **Wiesław Myśliwski** opowiada Leszkowi Bugajskiemu i Piotrowi Kępińskiemu, „Newsweek” 2010, nr 1, s. 75-76.

znaczności. Literatura musi założyć sobie, że istnienie człowieka jest dramatem. (...) tylko sam człowiek jest w stanie siebie opowiedzieć, (...) nikt nie jest w stanie opowiedzieć drugiego człowieka. Stąd biorą się u mnie te wszystkie narracje w pierwszej osobie... (...) nie chodzi o to, aby pan osądzał, oceniał go, wymierzał mu sprawiedliwość. Niech pan zacznie wymierzać sprawiedliwość sobie, niech pan siebie zacznie osądzać i siebie oceniać. Inaczej nie ma pan żadnych upoważnień do tworzenia świata⁵.

Na pewno łatwiej mówić o całości, która jest światem ludzi niż o świecie, jakim jest człowiek. W pierwszym wypadku literatura polska daje optymalny, podwójny punkt odniesienia, ufundowany na *Panu Tadeuszu*, epopei narodowej i *Kamieniu na kamieniu* Wiesława Myśliwskiego, epopei chłopskiej. Arcydzielność obu tych tekstów pozwala dostrzec w nich nie tylko wartość samą w sobie, ale także miarę epopeiczności, wiarygodny przykład wyodrębniania i opisywania światów zgodnie z kryterium antropologicznym o społecznym charakterze oraz nadawania im sensu przekraczającego dramat historii.

Pytanie o tożsamość epopei, której przedmiotem jest człowiek, nie heroiczny bohater w rodzaju Gilgamesza, Hektora, Achillesa, Odysa czy Dawida z Sasunu, ale postać taka jak bezimienny, pierwszoosobowy narrator *Ostatniego rozdania*, to sprawa przyszłości, nieprzesądzonej, wymagającej lektury powieści Myśliwskiego opublikowanych po *Kamieniu...*, nastawionej na weryfikację tego, co epopeiczne.

Nieostra kwestia epopei opowiadającej bardziej „ja” niż „my”, kwestia niemożliwa do pominięcia przy lekturze *Ostatniego rozdania*, to także konsekwencja przywrócenia tego, co epopeiczne literaturze polskiej poprzez *Kamień...* Pozostawiając jednak na boku zasługi Wiesława Myśliwskiego, najwybitniejszego współczesnego polskiego prozaika⁶, uzasadniające czytanie jego prozy nie tylko ze względu na nią

⁵ Myśliwski: *nie znoszę moralistyki*. „Dziennik” z 23.11.2007, s. 22-23. Jest to skrócona i zredagowana wersja rozmowy przeprowadzonej dla kanału telewizyjnego TVP Kultura przez Wojciecha Bonowicza.

⁶ Tak określa W. Myśliwskiego nie tylko notka dołączona do opublikowanego w „Newsweeku” wywiadu (zob. przypis czwarty), ale także autor recenzji *Ostatniego rozdania*, zamieszczonej w „Gościu Niedzielnym”. Zob. P. Sacha, *Życie w notesie*, „Gość Niedzielnym” 2013, nr 36, s. 66. „Newsweek” i „Gość Niedzielnym”, antyetyczność obu źródeł dodaje tylko wiarygodności zapisanej w nich, identycznej opinii.

samą, chciałbym zwrócić uwagę na wiarygodność kryterium antropologicznego, stosowanego przy wyborze epopeicznych światów. Czy o jego funkcjonalności nie świadczy to, że jest ono w stanie dostosować się do zmian, jakie zachodzą w naszej (nie)ludzkiej rzeczywistości? Czy nie doświadczamy rozpadu organizujących nasze życie wspólnot: narodowych i społecznych? Czy samotność nie stanowi dzisiaj znaku rozpoznawczego egzystencji człowieka? A mówiąc mniej emfaticznie i bardziej „literacko”, czy nie przypominamy coraz bardziej bohatera najśłynniejszej „powieści” Roberta Musila⁷? Argumentów przekonujących do mierzenia się epopei z indywidualnym losem pozbawionym właściwości jest coraz więcej. Przybywa ich razem z niepoliczalną już ilością osób, które losu tego doświadczają.

Sens

Eliadowskie myślenie o sacrum fundującym rzeczywistości sens, wskazującym tego sensu transcendentne źródło, rozstrzygające o organizacji zarówno tego, co świąteczne, jak i tego, co powszednie, posiada swój odpowiednik w konsekwentnym traktowaniu mitologii przez Eleazara Mieleńskiego jako narzędzia osławającego chaos do postaci uporządkowanego kosmosu.

Sens, jakiego od epopei należy oczekiwać, jaki konstytutywnie jest w nią wpisany ze względu na sposób ocalania przez nią światów wyodrębnionych zgodnie z antropologicznym kryterium, uwikłany jest w relację między logosem i mythosem⁸, skomplikowaną, ulegającą przeobrażeniom, możliwą do opisanego jako zachodzącą między rozumem i wiarą,

⁷ Zob. R. Musil, *Człowiek bez właściwości*, t. 1-4, przeł. K. Radziwiłł, K. Truchanowski, J. Zeltzer, Warszawa 1971.

⁸ Zob. *Logos i mythos w kulturze XX wieku*, pod red. S. Wysłouch, B. Kaniewskiej, M. Brzostowicz-Klajn, Poznań 2003. Zwłaszcza artykuły z części pierwszej: *Podstawowy paradygmat...*, m.in. autorstwa Elżbiety Kotkowskiej, Wojciecha Józefa Burszty i Erazama Kuźmy. Niezależnie od tego, że logos i mythos nie zawsze były sobie przeciwstawiane (zob. przypis dwunasty), przyjmując perspektywę konfrontacji warto przypomnieć, że logos jeśli już był konfrontowany, to nie tylko z mitem, ale także z przekonaniem obiegowym, z tym, co wyraża greckie słowo dóxa oraz ze zmysłowym postrzeganiem świata, wyrażanym w grece poprzez słowo aísthēsis. Zob. *Filo-*

a zwłaszcza między rozumem obiektywnym (skazanym na kojarzenie bardziej z historiozofią Hegla niż na przykład z filozofią Platona) i wiarą chrześcijan, która rozum ten spersonalizowała, przekraczając napięcie: logos — mythos.

Zasada antropiczna mówi o tym, że Wszechświat (pisany wielką literą, ponieważ chodzi o całość rzeczywistości fizycznej, z którą jako gatunek homo sapiens mamy/możemy mieć do czynienia) tak jest skonstruowany, by mógł pojawić się na nim człowiek, obserwator Wszechświata. Mówiąc inaczej, jakakolwiek zmiana praw fizyki uniemożliwiłaby życie, jakie znamy, jakie nam, ludziom zostało dane. Ta fizyczna teleologia ma swój chrześcijański ekwiwalent. Teologiczny. Mówi on o Logosie, a dokładniej o Bogu, który istnieje po to, by wcielić się w człowieka. Z punktu widzenia teologii nie brzmi to zbyt zręcznie, ale rzecz w tym, że Logos — który dla Platona był po prostu bogiem, a dla chrześcijan jest Drugą Osobą Trójcy Przenajświętszej, Jezusem Chrystusem opisanym w *Prologu Ewangelii według Świętego Jana* — to Bóg, który stał się człowiekiem, dopełniając dzieło stworzenia, umożliwiając w ten sposób Odkupienie, finalizując przekaz o sensowności istnienia. Jego kerygmatyczna wersja zapisana przez św. Jana brzmi: „Tak bowiem Bóg umiłował świat, że Syna swego Jednorodzonego dał, aby każdy, kto w niego wierzy, nie zginął, ale miał życie wieczne”. (J 3, 16)

Z punktu widzenia fizyki sprawy mają się w sposób następujący: Wszechświat powstał po to, by mógł poznawać go inteligentny obserwator. Perspektywa chrześcijańskiej teologii wygląda w sposób następujący: Wszechświat stworzony został po to, by Bóg z Miłości mógł wcielić się w człowieka, nadając jego istnieniu odkupieńczy sens. Zastrzeżenie: zdania przypisane w tym akapicie fizyce i chrześcijańskiej teologii wynikają z zastosowania wobec obu dyscyplin i stosowania przez obie dyscypliny zasady antropicznej, sformułowanej po raz pierwszy przez Brandona Cartera na początku lat 70. XX wieku, przypomnianej przez Elżbietę Kotkowską w artykule *Logos zasadą wszechświata*⁹.

zofia. *Podstawowe pytania*, pod red. E. Martensa i H. Schnädelbacha, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1995, s. 103.

⁹ Zob. E. Kotkowska, *Logos zasadą wszechświata*, w: *Logos i mythos w kulturze XX wieku*, dz. cyt.

Zasada antropiczna, pozostająca w istotnym związku z antropologicznym kryterium wyodrębniania światów będących przedmiotem epopei, pozwala dostrzec logos nie tylko tam, gdzie teologia każe pisać go wielką literą, ale także na obszarze fizyki albo — najszerzej — kosmologii. Logos, czyli — przyjmijmy wersję antropologicznie-genetyczną — rozum, bo według Arystotelesa człowiek jest istotą żywą, która logos — rozum posiada¹⁰ oraz mit, który w sposób szczególnie dla mnie ważny Mircea Eliada próbował definiować w *Aspektach mitu* jako historię świętą, wprowadzającą w człowieczy świat to, co sakralne, a więc ład i sens¹¹.

Pisząc o logosie i micie w związku z epopeją, chcę zwrócić uwagę tylko na jedną sprawę, na współzależność obu kategorii, na funkcjonalne współlistnienie rozumu i wymagającego wiary mitu¹².

Epopeja opisując wybrany dzięki antropologicznym kryteriom świat, ma za zadanie ogarnąć go jako całość: podstawową, czasoprzestrzenną, odwołującą się do początku i końca, by obraz opisywanego świata był kompletny z temporalnego punktu widzenia. Przestrzenne granice szczególnie łatwe do wyznaczenia są wówczas, gdy tekst przywołuje raczej

¹⁰ Istotne jest to, że Arystotelesowa definicja człowieka pojawia się w *Księdze I* jego *Polityki*, a nie np. w traktacie *O duszy*. Zob. Arystoteles, *O duszy*, przeł., wstępem, przypisami i skorowidzem opatrzył P. Siwek, Warszawa 1988. Konsekwencja jest taka, że komentatorzy pism filozofa więcej piszą o jej kontekście niż o niej samej. Zajmują się raczej pierwotnością państwa wobec rodziny a zwłaszcza niemożliwym dzisiaj do przyjęcia stosunkiem Arystotelesa do niewolnictwa niż człowiekiem, którego logos to dar mowy oraz „zdolność rozróżniania dobra i zła, sprawiedliwości i niesprawiedliwości” (1253 a 10 i 11). Arystoteles, *Polityka*, przeł., słowem wstępnym i komentarzem opatrzył L. Piotrowicz, wstępem poprzedził M. Szymański, Warszawa 2006, s. 27.

¹¹ Zob. M. Eliade, *Próba definicji mitu*, w: tegoż, *Aspekty mitu*, przeł. P. Mrówczyński, Warszawa 1998, s. 11-12. Zob. też. R. W. Brockway, *Myth from the Ice Age to Mickey Mouse*, Albany 1993, s. 15. O podanej tam przez Brockwaya „składankowej” definicji mitu pisze Wojciech J. Burszta w artykule *Logos i mythos w antropologii kultury*, w: *Logos i mythos w kulturze XX wieku*, dz. cyt., s. 25-26.

¹² Historię relacji logos — mit znakomicie przypomina Wojciech J. Burszta, zwracając m.in. uwagę i na to, że w Grecji przedsokratejskiej mit nie był logosowi przeciwstawiany, i na to, że z punktu widzenia Cassirera — ze względu na warstwową budowę cywilizacji nowożytnej, zachowującą jej przeszłe stany i napięcia — opozycja między obu kategoriami jest nie do przezwyciężenia. Zob. W. J. Burszta, *Logos i mythos w antropologii kultury*, dz. cyt., s. 23-25.

model miejsca niż jego realny ekwiwalent. Widać to wyraźnie w *Stu latach samotności* Márqueza, epopeicznym spełnieniu realizmu magicznego i bardziej problematycznie w *Prawieku i innych czasach* Olgi Tokarczuk, gdzie wątpliwości nie budzi skrupulatność wyznaczenia przestrzennych granic, tylko zasadność mówienia o tej powieści jako epopei. Wyjątkowo skutecznie z epopeicznym modelem realnej przestrzeni radzi sobie Wiesław Myśliwski w *Kamieniu na kamieniu*. Wewnątrz pozbawiona nazwy miejscowość, wiejskie uniwersum, którego sakralny ład wyznacza ziemia i jedenaste przykazanie: żyj! Na zewnątrz niszcząca ludzi i atakująca wieś otchłań.

Wystarczy przywołać czas i przestrzeń, by zauważyć najistotniejsze reguły określające konstytutywny dla epopei związek między logosem (rozumem poznającym fizyczny świat) i mitem. Rzecz w tym, że epopeja jest czymś więcej niż lustrem przechadzającym się po gościńcu. Jest — to już trzecia „definicja”, którą proponuję¹³ — spełnieniem relacji między literaturą i rzeczywistością. Mówiąc inaczej: literatura nic więcej dla rzeczywistości zrobić nie może niż zapisać ją w postaci epopei.

By reguła ta mogła funkcjonować, wymagane jest spełnienie jednego warunku. Tak jak nieprawdopodobne wydaje się opisanie kosmosu, tak trudne do wyobrażenia pozostaje opisanie jakiegokolwiek świata: kompletne, pełne, uwzględniające wszelkie możliwości jego istnienia, począwszy od czasoprzestrzeni, poprzez świat przyrody¹⁴, rzeczy oraz ludzi, razem z ich historią i kulturą. Właśnie dlatego musi dojść i dochodzi do różnego rodzaju zabiegów, spośród których wskażę jeden¹⁵, reali-

¹³ Pierwsza: epopeja to całość i sens, wskazuje na dwa konstytutywne komponenty epopei. Druga: epopeja przenosi opisywany przez siebie świat z podległej czasowi historii w przestrzeń zatrzymującej czas kultury, ma charakter operacyjny, mówi o procesie wpisanym w naturę epopei, łączącym historię i czas, tworzącym kulturę. Trzecia wartościuje epopeję ze względu na konstytutywną dla niej relację między literaturą i rzeczywistością.

¹⁴ Nie mam pretensji do przedstawienia wszystkich możliwości istnienia epopeicznych światów, chciałbym tylko zwrócić uwagę na to, że przyroda, której częścią jest człowiek, nie tylko w literaturze fantastycznej może zostać zredukowana do gatunku homo sapiens, czyli — jakkolwiek paradoksalnie to brzmi — może jej nie być.

¹⁵ Wybrałem synekdochę ze względu na związaną z nią, wielowiekową tradycję dotyczącą stosowania tropów stylistycznych, przywoływaną stosunkowo niedawno przez „klasycznego” już dzisiaj Haydena White’a, ale równie dobrze mógłbym napisać

zujący klasyczny środek stylistyczny zwany synekdochą. I to nie tylko w wersji *pars pro toto*, ale także w postaci *totum pro parte*, ponieważ tak, jak część świata może/powinna stać się w epopei znakiem posiadającej sens całości, tak całość, jaką zapisany w epopei świat jest, projektuje nadany jej sens na każdą część, która całość, czyli świat stanowi.

Obecność synekdochy prowokuje przywołanie metafory czy po Ricoeurowski rozumianego symbolu, ale nie o to chodzi, by naśladować Haydena White'a w poszukiwaniu tropów decydujących o charakterze proponowanej przez narratora opowieści. Rzecz w tym, by dostrzec racjonalnie gromadzony, nieosiągalny komplet elementów wypełniających i tworzących świat oraz nieuchronność przedstawienia ich jako całość w postaci zmitologizowanej, bo przekładającej to, co jest na porządkującą opowieść o tym, jaki sens temu, co jest można nadać. Dzięki temu chaos całości staje się jej kosmosem. A świat zostaje zapisany w postaci epopei.

Czym w takim razie różni się mit od tekstu epopeicznego? Materiałem, z którego powstaje. Mit sięga po transcendentne, nadprzyrodzone i święte, by tłumaczyć to, co społecznie i egzystencjalnie immanentne, przyrodzone i codzienne. Tworzywem epopei jest rzeczywistość tłumaczona przez mit: ludzka, przyrodnicza i codzienna. To ona — poprzez epopeiczny zapis — staje się częścią nieba (transcendentnego, nadprzyrodzonego i świętego). Z tym, że wcale nie musi to być niebo naszych bogów ani nawet naszego, judeochrześcijańskiego Boga. To może być niebo wiecznego trwania, które człowiek jest w stanie powołać do istnienia. Najczęściej nazywa się je kulturą.

Czy literatura może zrobić dla jakiegokolwiek świata coś więcej niż zapisać go jako epopeję? Nadając mu kształt i sens. Przenosząc go do nieba kultury, w którym będzie trwać tak długo, jak długo po zapisujący go tekst zechcemy sięgać. Jeśli eposy Homera powstały w VIII w. p.n.e., ich trwałość, do dzisiaj, wyznacza dwadzieścia osiem wieków, 2 800 lat. Z punktu widzenia historii Ziemi ten czas właściwie nie istnieje. Z perspektywy historii człowieka trudno wyobrazić sobie równie wielką trwałość. Bo kto z nas widział na własne oczy paleolityczne malowi-

o strukturalizacji elementów tworzących rzeczywistość, strukturalizacji prowadzącej jeśli nie do mitu, to do bajki, oczywiście ze względu na jej „morfologię” opisaną przez Władimira Proppa. Klasyczna.

dła z Lascaux, opisane przez Herberta w *Barbarzyńcy w ogrodzie*, starsze od arcydzieł Homera niemal o tysiąc lat? A nieznamość *Iliady* i *Odysei* wciąż wydaje się „kompromitująca”.

Jeszcze tylko cytat z Myśliwskiego, ale tym razem to już nie będą wywiady, ale literatura, *Ostatnie rozdanie*, fragment jednego z listów Marii, wyjątkowego o tyle, że bohater otrzymał go po najdłuższej chyba przerwie¹⁶. Maria pisała między innymi o swoim trzytygodniowym pobycie w Grecji. I o znaczeniu mitów. Pełnych losu.

Niechętnie dałam się namówić koleżankom, kolegom do tego wyjazdu. Ale teraz wdzięczna im jestem. Och, jak bardzo wdzięczna. Wdzięczna także starożytnym, że zostawili nam nie tylko wspaniałe ruiny. Nie tylko swoje cierpienia, także zbrodnie, zawiści, podłość, obłudę, próżność, a więc wszystko, co ludzkie, lecz nade wszystko zostawili nam mądrość. Byli mądrzy nie tylko mądrością dla siebie, także dla przyszłości. Przekazali nam to wszystko, abyśmy mogli zrozumieć i nasz los, nam, którzy może kiedyś będziemy. Skąd czerpali tę swoją mądrość, przekonuję się, czytając ich teraz. Otóż nie z historii, lecz z mitów. **Historia** ich była, jak wszystkie historie, tyleż okrutna, co **pozbawiająca sensu ludzkie życie**. Nie w niej szukali pocieszenia. Powiesz, mity to fikcja. Tylko że według mnie **fikcja prawdziwsza jest od rzeczywistości**. Fikcja ustanawia wymiar naszych doświadczeń, **naszą wspólność podnosi właśnie do rangi losu** [podkr. D.K.]. Podsuwa nam pod oczy, czego nie chcemy czy nie potrafimy dostrzec. Kieruje naszymi myślami, wyobrażeniami, pragnieniami, naszymi uczuciami. Czymże na przykład są religie? Spróbuj je odebrać człowiekowi, czy stanie się bardziej rzeczywisty? Nie będę cię zresztą dłużej przekonywać, bo pomyślisz, że się wymądrzam. Posłuchaj lepiej, gdzieśmy byli i cośmy widzieli¹⁷.

Całość i sens

Atrybutem każdego arcydzieła są całość i sens. Można je określać nieco inaczej niż w odniesieniu do epepei, ale problem pozostaje. Bo jakie znaczenie ma wskazywanie cech istotnych czy wręcz konstytutywnych dla utworów epepeicznych, gdy determinują one tożsamość tekstów literackich innego rodzaju?

¹⁶ „Była to chyba najdłuższa przerwa między jej listami”. W. Myśliwski, *Ostatnie rozdanie*, Kraków 2013, s. 280.

¹⁷ Tamże, s. 281-282.

Sprawa pierwsza: całość w odniesieniu do literatury pięknej w ogóle, nie tylko arcydzielnej, bardziej dotyczy tekstu samego w sobie niż ewokowanej przez niego rzeczywistości. Epopeja odwraca tę hierarchię, budując swą tekstową spójność na kompletności opisywanego przez siebie świata. Pisząc inaczej: beletrystyka, by istnieć, nie potrzebuje całości innej niż estetycznie immanentna. Epopeja jako tekst ma szansę stać się całością wtedy, gdy jej przedmiotem jest wyodrębnione przy pomocy antropologicznego kryterium uniwersum. Ma szansę, ponieważ niezbędny do finalizacji epopeicznego przedsięwzięcia jest przewyciężający napięcie między logosem i mitem sens.

Sens różnicuje beletrystykę i epopeję podobnie jak całość. Podobieństwo dotyczy rozłożenia akcentów między literaturą i rzeczywistością. Sens beletrystyki może zamykać się w niej samej, w tekście jako takim, konfrontowanym z innymi tekstami oraz teoriami decydującymi o ich tożsamości i znaczeniu. Rzeczywistość pozatekstowa stanowi dla literatury pięknej zagrożenie, podporządkowując ją sobie i pozaestetycznie funkcjonalizując. Tekst beletrystyczny podporządkowany kryteriom nieliterackim budzi wątpliwości. Także wtedy, gdy kreacja oznacza naśladowanie. Literatura piękna to świat sam w sobie, o czym usilnie przekonuje nie tylko postmodernizm. To tylko tekst, który w dodatku nie istnieje. Zwłaszcza jeśli spojrzymy na niego z punktu widzenia dekonstrukcji Jacquesa Derridy, z perspektywy wpisanej w dekonstrukcję różni, która jako jedyna jest.

Sens w literaturze postmodernistycznej nie istnieje. Albo: nie ma prawa istnieć. Wywołuję przemijającą już, postmodernistyczną perspektywę po to, by wyeksponować wyjątkową z punktu widzenia beletrystyki „sensowność” epopei i po to, by wkomponować ją w zachodzące aktualnie przeobrażenia kultury, odwracającej się — bardzo powoli i bardzo problematycznie — od swego ponowoczesnego stanu.

Wyjątkowość kategorii sensu w związku z epopeją polega na tym, że realizuje się on dzięki wyjątkowej równowadze między literaturą i rzeczywistością. Sens epopei pojawia i spełnia się tam, gdzie z rzeczywistości czyni ona (arte)fakt kultury, tekst, którego desygnatem jest uniwersum: kosmos porządkujący chaos świata. Tak traktowana epopeja przestaje mieścić się w granicach literatury. Staje się częścią nauki: przede wszystkim antropologii, zarówno fizycznej, jak i społecznej, po-

nieważ opisując światy, w ich centrum umieszcza człowieka, sprawcę kultury i przedmiot jej oddziaływania. Kultury rozumianej jako suma naszej wiedzy o rzeczywistości, sposób osvajania jej i racjonalizowania poprzez sens, który potrafimy jej nadać. Kultury sensownej także tam, gdzie przedmiotem epopei staje się najboleśniej (najtragiczniej) czy najzabawniej chaos, ponieważ tekst epopeiczny czyni z niego rzeczywistość wyjętą z czasu, uprzedmiotowioną jako fragment całości trwającej poza czasem, możliwej do oglądania jak eksponat naszej historii, coś, wobec czego uzyskujemy tak zwany dystans. Epicki.

W stronę definicji

Epopeję traktuję jako tekst literacki, który przenosi jakiś zapisany w sobie świat z przestrzeni historii w przestrzeń kultury, spełniając w ten sposób relację literatura — rzeczywistość. Cechą konstytutywną epopei rozumianej w ten sposób jest to, co za jej sprawą dzieje się ze światem, który ona opisuje, czyli przeniesienie i związane z nim przewartościowanie. Przeniesienie z wydanej czasowi historii w niepodległą przemijaniu kulturę. Przewartościowanie polegające na zmianie statusu tego, co zostało przeniesione, ponieważ za sprawą epopei rzeczywistość historyczna staje się rzeczywistością symboliczną, modelem, wzorcem — sumą znaków definiujących nie tylko świat, ale także nasze bycie wobec niego. Czy literatura może zrobić z rzeczywistością (dla rzeczywistości) coś więcej niż zapisać ją w postaci epopei? Epopeja to przecież literackie wyłączenie czasu. To niebo kultury powoływane przez literaturę do istnienia. Epopeja to wieczność, którą sami sobie jesteśmy w stanie zapewnić.

Tę opisową definicję uzasadnić można w następujący sposób: genologia niewątpliwie znajduje się dzisiaj w przebudowie¹⁸. Nowa genologia coraz częściej korzysta z kategorii naturalnych, ahistorycznych, antropo-

¹⁸ Ustalenia przywoływane w tym akapicie odwołują się do tekstu S. Wysłouch wygłoszonego podczas krakowskiego Zjazdu Polonistów, który odbył się we wrześniu 2004 roku. Zob. S. Wysłouch, *Nowa genologia – rewizje i reinterpretacje*, w: *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja*, zespół redakcyjny: M. Czermińska (przewodnicząca), S. Gajda, K. Kłosiński, A. Legeżyńska, A. Z. Makowiecki, R. Nycz, t. 1, Kraków 2005.

logicznych, rezygnując z normatywności i ostateczności proponowanych rozstrzygnięć. Z perspektywy gramatyki kognitywnej, która wyodrębnianie i klasyfikowanie gatunków „przedstawia jako proces subiektywny i zakorzeniony w doświadczeniu zmysłowym — wynik operacji porównywania rzeczy i zjawisk”¹⁹, kategorią taką jest prototyp. W ujęciu Emila Staigera, odwołującego się do genologicznych rozważań Goethego i skupiającego uwagę na rodzajach literackich, konstruowanie liryki, epiki i dramatu nie powinno odbywać się na podstawie wyznaczników strukturalnych, ale w rezultacie rozpoznania rodzajów jako naturalnych wyznaczników postaw ludzkich: ekspresji (liryka), działania (dramat) i opowiadania (epika)²⁰.

Dodałbym tylko, że epopeja ma dla mnie szczególne znaczenie jako gatunek ratujący nasz postmodernistyczny, dekonstruowany świat przed rozpadem. Jest próbą przezwyciężenia postępującej homogenizacji kultury, ostatnią, literacką linią obrony rzeczywistości, czyli szukaniem w niej całości i sensu. Bo jeśli nawet świat, który znamy, rozpaść się musi i jako sensowna całość umrze w historii, epopeja potrafi zachować go w przestrzeni kultury.

Takie traktowanie epopei nie jest w stanie ograniczyć jej do żadnego gatunku, ponieważ nie chodzi już ani o strukturalne wyznaczniki, ani nawet o postawy ludzkie kojarzone wyłącznie z poszczególnymi rodzajami. Chodzi o takie zdefiniowanie relacji między rzeczywistością i literaturą, która spełnia się w epopei jako nieuchronnie fragmentarycznej, ale nastawionej na całość i sens, sumie naszej wiedzy o świecie. Suma ta nie może wyłączać żadnego gatunku ani rodzaju, byle tylko brał on udział w powoływaniu jej do istnienia. Taka genologia nie ingeruje w gatunki jako takie. Wyznacza im jedynie specjalny punkt odniesienia, epopeiczny. Pozwala szukać epopei w *Kamieniu na kamieniu* Myśliwskiego, ale także w poezji, prozie i dramaturgii Zbigniewa Herberta czy w sztukach Sławomira Mrożka. Taka genologia przekraczając granice gatunków, szukając między nimi funkcjonalnych podobieństw, spełnia się w epopei jako konkretnym, różnogatunkowym tekście. Sprawą osobną i otwartą pozostaje taka

¹⁹ Tamże, s. 98. Opisując gatunek jako prototyp, S. Wysłouch powołuje się m.in. na „kognitywne” prace E. Tabakowskiej. Zob. tamże, s. 111.

²⁰ Zob. tamże, s. 108.

lektura grup tekstów, które — niezależnie od swojej więcej niż genologicznej różnorodności — mogą być traktowane jako współtworzące poliepopcję, nadtekst powoływany do istnienia jako suma epopeicznych treści różnych utworów, dotyczących jednego świata, jednego uniwersum.

Ujmując rzecz nieco inaczej: współczesny stan genologii pozwala na ponadrodzajowe myślenie o epopei, które nie kwestionuje genologicznych podziałów, tylko je podporządkowuje konstytutywnemu dla epopei przenoszeniu jakiegoś skończonego i zamkniętego świata z przestrzeni historii w przestrzeń kultury. Ponadrodzajowe ujmowanie epopei bazuje na świadomości tego, że w dobie dekonstrukcji genologia rodem z *Państwa* Platona²¹ wydaje się bardziej muzealnym zabytkiem niż użytecznym narzędziem literaturoznawczym, ale także na przeświadczeniu o tym, że wciąż łatwiej jest kojarzyć epopeję z klasyczną epiką i odnajdywać ją we współczesnej prozie niż szukać jej we współczesnej poezji. Czyż *Kamień na kamieniu* Wiesława Myśliwskiego nie jest epopeją? Czy zapisane w nim wiejskie uniwersum nie określa socjologicznego pochodzenia powojennej Polski? Czy Myśliwski nie przeniósł w przestrzeń naszej kultury narodowej chłopskiego świata, którego już nie ma?

Myśląc o ponadrodzajowej epopei realizowanej na obszarze polskiego powojennego dramatu, biorę pod uwagę *Miłość na Krymie* Sławomira Mrożka, ale jest to epopeja z drugiej ręki, przede wszystkim z Czechowa²², którego sztuki z przestrzeni historii w przestrzeń kultury przeniósł Rosję i rosyjską duszę. Śladów epopei w polskiej powojennej poezji postanowiłem szukać, czytając wiersze Zbigniewa Herberta, a zwłaszcza jego spersonalizowany i rozproszony na wiele tomów cykl *Pan Cogito*²³. W tym wypadku mówię wyłącznie o śladach, ponieważ według historii epopei, którą zapisał w swoich tekstach Herbert, gatunek ten rozumiany

²¹ Zob. Platon, *Państwo*, przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył W. Witwicki, t. 1, Warszawa 1994, s. 126. Nie interesuje mnie dekonstrukcja tradycyjnej genologii, ale przekraczająca genologiczne podziały epopeja. Dlatego przyjmuję związek między klasyczną epiką i współczesną prozą, a określeń liryka i poezja używam wymiennie.

²² Zob. rozdziału czwartego część ostatnią: *Epopcja z drugiej ręki*. „*Miłość na Krymie*” Sławomira Mrożka.

²³ W sprawie cykliczności Pana Cogito zob. R. Sioma, *O „Panu Cogito” Zbigniewa Herberta. Rozpoznanie genologiczne*, w: *Cykl literacki w Polsce*, pod red. nauk. K. Jakowskiej, B. Olech i K. Sokołowskiej, Białystok 2001.

jako konwulsyjnie szepiony węzeł ludzi, żelastwa i bogów należy od dawna do przeszłości²⁴.

Uchyleniem ewentualnych kontrowersji, które może budzić proponowany przeze mnie opis epopei, byłaby rezygnacja z gatunkowego terminu epopeja na rzecz mniej zobowiązującej epopeiczności, kategorii, którą i tak się w swoim tekście posługuję. Innym sposobem łagodzenia potencjalnych napięć byłoby traktowanie tego, co epopeiczne przede wszystkim jako wartościującego wyróżnika, jedynie kojarzonego z genologią. Trudno mi jednak z tych rozwiązań korzystać. Wolę konsekwentnie budować opowieść o epopei w literaturze polskiej: fragmentaryczną, a nawet stroniczą, odwołującą się do *Pana Tadeusza* i jego związków z Homerem, nie tyle narodową, ile socjologizującą: pamiętającą o szlacheckiej tożsamości Soplicowa i akcentującą chłopski charakter szczególnie ważnej epopei polskiej literatury powojennej, czyli *Kamienia na kamieniu* Wiesława Myśliwskiego.

Genetycznie narodowe, socjologiczne, konwencjonalne myślenie o epopei, stanowi punkt wyjścia dla opowieści, w której istotną rolę odgrywają historia i religia. Historia, bo to żywioł będący naturalnym źródłem „światów”, stanowiących przedmiot epopeicznych tekstów. Polimorficzna religia, bo w niej epopeja najłatwiej znajduje sens ocalanej przed historią rzeczywistości.

Nie lekceważąc żadnego z klasycznych wyróżników epopei, takich jak epicki dystans oraz szerokie, panoramiczne spojrzenie na „losy świata”, biorę pod uwagę i to, że świat się rozpadł, a jego różnorodnościowe części — suwerenne, osobne, upominające się o własną tożsamość, przemijające — zasługują na swoje epopeje tak samo jak niegdyś narody, kultury czy „światy”. Ponowoczesne doświadczenie rozpadu i płynności²⁵ sprawia, że najważniejsze w moim myśleniu o epopei pozostaje ratowanie dzięki niej ginących fragmentów rzeczywistości. Przenoszenie ich spod niszczącej władzy historycznego czasu w przestrzeń kultury daje im

²⁴ Zob. Z. Herbert, *Rekonstrukcja poety*, w: tegoż, *Wybór poezji. Dramaty*, Warszawa 1973. Pierwodruk: „Więź” 1960, nr 11-12. Tego tekstu w dużej mierze dotyczy część pierwsza rozdziału czwartego: *Epopeja według Herberta*.

²⁵ Zob. Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Kraków 2006. Pierwodruk oryginału: 2000.

trwałe istnienie i sens, który decyduje o tożsamości „światów” będących przedmiotem epopei i o naszym do nich stosunku.

* * *

Z punktu widzenia cech konstytutywnych epopeja to ponadrodzajowy gatunek literacki nadający sens światu opisanemu jako całość. Funkcja epopei sprowadza się do przeniesienia opisywanego przez nią świata z podległej czasowi historii w zatrzymującą czas kulturę. Miarą jej wartości jest to, że literatura nic więcej dla rzeczywistości zrobić nie może.

2. Epopeje polskiej literatury powojennej. Rekonesans

Dlaczego epopeja? Tym razem na to powracające pytanie odpowiem w sposób następujący: powody są co najmniej dwa. Pierwszy dotyczy okoliczności zewnętrznych: postmodernistycznych, szczególnie tych, które odwołują się do dekonstrukcji i do pełniacej niemal funkcję bon motu deklaracji głoszącej koniec wielkich narracji. Drugi, wewnętrzny, bardziej bezpośrednio związany z literaturą, wynika z epopeicznego²⁶ charakteru powieści *Kamień na kamieniu* Wiesława Myśliwskiego.

Nie zamierzam wracać ani do dekonstrukcji, ani do końca wielkich narracji, ponieważ (zwłaszcza o konsekwencjach uwagi Lyotarda) pisałem w związku z aktualnym stanem historii literatury w naszym kraju²⁷. Problem jednak pozostał i niewiele się różni bez względu na to, czy przywoływany jest w związku z badaniami historycznoliterackimi czy ze względu na epopeję. W obu wypadkach chodzi o poczucie dezaktualizacji tego, co jest/stara się być całością, a przynajmniej perspektywą ogarniającą i porządkującą twórczość literacką wraz z towarzyszącymi jej, świadomie wybieranymi kontekstami (historia literatury) albo epopeicznym tekstem werbalizującym tożsamość kogoś z uniwersów zdeterminowanych przez kulturotwórczą aktywność człowieka.

Nie warto przesadzać, sugerując istnienie organicznego związku między kwestionowaniem możliwości epopeicznego zapisu i historycznoliterackiej diagnozy. Nie warto, ponieważ zarówno epopeja, jak i historia literatury mają się całkiem dobrze. Poza tym nawet gdyby epopeje były dzisiaj niemożliwe do napisania i tak badania historycznoliterackie wciąż stanowiłyby warte podjęcia wyzwanie. Także wówczas, gdy decydujący się na nie literaturoznawca skazany byłby na konfrontację nie tylko z literaturą, ale z transdyscyplinarnym strumieniem wytworów kultury

²⁶ Przymiotnik „epopeiczny” nie brzmi może najlepiej, ale wydaje się stosowniejszy niż np. „epicki”. Zwłaszcza tam, gdzie chodzi o epopeję.

²⁷ Zob. D. Kulesza, *Z historią literatury w tle. Wprowadzenie albo wyznaczenie*, w: tegoż, *Z historią literatury w tle. Daty, osoby, miejsce*, Białystok 2011.

masowej, pochłaniającym teksty literackie, zmieniającym ich naturę poprzez korektę tworzywa (na więcej niż językowe), statusu autora (na coraz mniej indywidualny²⁸) oraz wymagań stawianych odbiorcy (na coraz mniej literaturoznawcze).

Sytuacja zdaje się przypominać to, o czym w związku z symulakrami pisał Jean Baudrillard²⁹. Straciliśmy kontakt z rzeczywistością, my — konsumenci nieograniczonej w możliwościach homogenizujących kultury masowej, która stała się otaczającym nas zewsząd, wciąż rosnącym murem wyemancypowanych znaków emitujących niekończącą się sumę iluzji. Nie jest to już motywowana politycznie nierzeczywistość z prozy Kazimierza Brandysa³⁰, ale globalna nierzeczywistość kultury zwanej niegdyś zachodnią. Jej centrum wyznacza dzisiaj Ameryka, ta, o której pisał autor *Symulaków i symulacji*³¹.

Czy w takim świecie i w takiej kulturze, czy w dobie genologicznego chaosu³² i zagłady gatunków³³ jest jeszcze miejsce na epopeję, tekst o niepokojąco długiej (przynajmniej z perspektywy nastawionej na aktualność ponowoczesności), najdłuższej historii, sięgającej III tysiąclecia przed

²⁸ Kultura ponowoczesna z jednej strony coraz mocniej stawia na indywidualność, sugerując, że każdy ma prawo, możliwość, a nawet obowiązek stać się jedyną w swoim rodzaju, medialną gwiazdą (wystarczy zaspokajająca najbardziej trywialne gusty ekshibicjonistyczna ekstrawagancja), ale z drugiej strony faktyczna homogenizacja kultury, ta o której pisał już D. Macdonald (zob. tegoż, *Teoria kultury masowej*, w: *Kultura masowa*, wybór, przekład, przedmowa Cz. Miłosz, komentarz J. Szacki, wyd. 1 krajowe, Kraków 2002), powoduje, że autorstwo czegokolwiek w jej zamkniętym i samowystarczalnym obiegu staje się problematyczne, mając niewiele (nic?) wspólnego z kreatywną intertekstualnością.

²⁹ Zob. J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005. Pierwodruk: 1981. Powołuję się na Baudrillarda m.in. dlatego, że nie chcę już wracać do Derridy czy Lyotarda. Zob. przypis drugi i tekst główny, którego on dotyczy.

³⁰ Zob. K. Brandys, *Nierzeczywistość*, Paryż 1978.

³¹ Zob. J. Baudrillard, *Ameryka*, przeł. R. Lis, wyd. 2, przejrzone i popr., Warszawa 2011. I *Nierzeczywistość*, i *Amerykę* wspominam w jednym z przypisów cytowanej już książki *Z historią literatury w tle*. Zob. tamże, s. 47.

³² Zob. E. Czaplejewicz, *Chaos i genologia*, w: *Genologia i konteksty*, red. nauk. Cz. P. Dutka, Zielona Góra 2000.

³³ Zob. S. Balbus, *Zagłada gatunków*, w: *Genologia dzisiaj*, pod red. W. Boleckiego i I. Opackiego, Warszawa 2000.

naszą erą³⁴? Czy jest na nią miejsce w polskiej literaturze powojennej, tej sprzed 1989 roku i powstającej już w III RP?³⁵ Wydaje się, że nie, bo jak może powstać współczesny, tekstowy model rzeczywistości, jeśli straciliśmy z nią kontakt. Jeśli utraciliśmy i rzeczywistość, i tkwiącą w niej tajemnicę, sprowadzając rzeczy do wymiernych towarów (cena), a ludzi do mechanizmów napędzanych motorem podświadomości³⁶.

Skoro miało być/jest aż tak źle, to skąd w powojennej Polsce tyle okazji do przywoływania epopei? Czy jest to symptom przebudowywania genologii³⁷, operacji będącej konsekwencją albo wręcz reakcją na genolo-

³⁴ „Zachowało się pięć poematów szumerskich o Gilgameszu. Pozwalają one datować zaczątki późniejszego eposu na przełom IV i III tysiąclecia”. R. Stiller, *Wstęp*, w: *Gilgamesz. Epos starożytnego dwurzęcza*, zrekonstruował i przełożył oraz wstępem opatrzył R. Stiller, Warszawa 1980, s. 12. W jednej z ostatnich, popularyzatorskich publikacji poświęconych epopejom K. Jarzyńska wskazuje koniec III tysiąclecia p.n.e. jako czas powstania *Gilgamesza*, najstarszego na świecie dzieła literackiego, dodając, że pełna wersja akadyjska datowana jest na XIII w. p.n.e. K. Jarzyńska, *Eposy świata. U źródeł kultur*, Warszawa — Bielsko-Biała 2011, s. 233.

³⁵ Będę pisał przede wszystkim o epopejach polskiej literatury powojennej. Powód jest prosty, do drugiej wojny światowej włącznie, a nawet w pierwszych latach bezpośrednio po niej, skutecznie dominował w polskim społeczeństwie etos wyznaczony przez naszą pierwszą epopeję narodową, czyli *Pana Tadeusza*. Problemy z epopejami, czyli relacją literatura — rzeczywistość widziana z epopeicznej perspektywy, zaczęły się w Polsce od stycznia 1949 roku, czyli od socrealizmu. Można oczywiście przyjąć, że nie warto o tym mówić bez uwzględnienia cezury dzielącej to, co modernistyczne od tego, co postmodernistyczne. Akceptacja takiej korekty wymaga wzięcia pod uwagę różnic występujących między literaturami Polski, Europy Zachodniej i USA. Niezależnie od suwerenności obu ujęć czy (trochę na wyrost) obu periodyzacji (polskiej, epopeicznej oraz — przyjmijmy — globalnej, postmodernistycznej), nie ulega wątpliwości, że są one ze sobą w istotny sposób powiązane.

³⁶ Zgoda, proponowana — za Baudrillardem — diagnoza, która odwołuje się do Kanta, Marksa i Freuda może wydawać się niezbyt aktualna, ale nie sposób odmówić jej miejsca w opowiedzianej przez francuskiego filozofa kultury, przekonującej opowieści o tym, jak skutecznie rodzaj ludzki zmierzał do zastąpienia konfrontacji z rzeczywistością wygodnym funkcjonowaniem poza zasięgiem jej dotkliwej rzeczywistości.

³⁷ Zob. S. Wystouch, *Nowa genologia — rewizje i reinterpretacje*, w: *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo — wiedza o języku — wiedza o kulturze — edukacja*, zespół redakcyjny: M. Czerwińska (przewodnicząca), S. Gajda, K. Kłosiński, A. Legeżyńska, A. Z. Makowiecki, R. Nycz, t. 1, Kraków 2005; [oraz] *Ruchome granice literatury. W kręgu teorii kulturowej*, pod red. nauk. S. Wystouch, B. Przymuszały, Warszawa 2009.

giczny chaos lub po prostu zjawiskiem alternatywnym wobec niego? Jaka rolę w konfrontacji między chaosem i przebudową (odbudową?) genologii może odegrać epopeja? A może chodzi wyłącznie o to, że opisywane (Baudrillard), stymulowane (Derrida) czy sugerowane (Lyotard) zmiany w kulturze, zmiany utrudniające powstawanie epopei i nazywane postmodernistycznymi, dotarły do nas dopiero po 1989 roku? Z drugiej strony równie dobrze można kojarzyć je z połową lat 60.³⁸ albo 70.³⁹ XX wieku, czyli momentem wyczerpania modernizacyjnego impetu Października (połowa lat 60.) albo czasem porzucania przez literaturę form skończonych na rzecz form sylwicznych (połowa lat 70.), co miało być i było literackim sprzeciwem wobec, eufemizm: kulturalnej polityki Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, a stało się początkiem kariery wielopostaciowych próz dokumentu osobistego (określenie Romana Zimanda).

Nie zamierzam jednak zajmować się śledzeniem ustaleń dotyczących cezury między modernistycznym i postmodernistycznym paradygmatem literatury polskiej. Przyjmując do wiadomości oczywisty związek globalnego postmodernizmu z trudnościami epopei w literaturze polskiej, chciałbym pozostać przy cezurze 1944 roku, która oddziela Polskę determinowaną i socjalizowaną przez *Pana Tadeusza* od Polski powojennej, zmieniającej się jeszcze potem wielokrotnie (w 1949, 1956, 1975 i 1989 roku), ale pozostającą niezmiennie w stanie wytrącenia z równowagi za sprawą doświadczenia drugiej wojny światowej⁴⁰. Mówiąc inaczej: problemy literatury polskiej z epopeją, czyli z porządkowaniem rzeczywistości poprzez nadawanie jej dostępnego literaturze sensu, problemy rosnące wraz z nasilaniem się postmodernistycznej dominacji w kulturze,

³⁸ Zob. R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.

³⁹ Zob. R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, wyd. 2, Wrocław 2002.

⁴⁰ Trudno łudzić się, że dzisiaj, czyli w drugiej dekadzie XXI wieku, kultura polska poradziła sobie z drugą wojną światową na tyle, by takie miejsca jak Jedwabne, takie książki jak *Złote żniwa. Rzecz o tym, co się działo na obrzeżach zagłady Żydów* czy takie filmy jak *Pokłosie* oraz *Ida* nie wzbudzały nie tyle debat, ile kampanii nienawiści. Podaję akurat te przykłady, ponieważ tkwi we mnie wielokrotnie zapisywane już przeświadczenie, że wśród spraw niezłatwionych przez polską literaturę znajduje się kwestia odpowiedzialności nas, Polaków, za wojenno-okupacyjne losy Żydów.

w Polsce pozostają nierozzerwalnie związane z traumą lat drugiej wojny światowej i z powojennym nowym początkiem, kończącym panowanie w świadomości Polaków narodowego etosu, wyznaczonego w szczególny sposób przez epopeję Adama Mickiewicza, przez Soplicowo, przez *Pana Tadeusza*⁴¹.

Nie ma więc powodu, by problemów epopei upatrywać wyłącznie w tym, co postmodernistyczne i czekać z wskazywaniem ich do połowy lat 60. czy 70. Problemy te zaczęły się w Polsce znacznie wcześniej niż postmodernizm diagnozowany przez takich badaczy jak Frank Kermode czy nawet John Barth⁴². Dlatego pytając o trudności epopei w Polsce, warto zaczynać już od lat powojennych. A przyjmując taką perspektywę, zasadne jest następujące pytanie: skąd tak wiele realnych i domniemyanych epopei w polskiej literaturze po 1944 roku? A jeśli było ich wiele, czy rzeczywiście prym wśród nich należy się powieści *Kamień na kamieniu* Wiesława Myśliwskiego, utworowi opublikowanemu po raz pierwszy w 1984 roku, czyli w tak zwanej czarnej dziurze lat 80.⁴³, między Sierpniem roku 1980 (i wprowadzeniem stanu wojennego 13 grudnia 1981 roku) i odzyskaniem niepodległości w roku 1989?

Mickiewicz, Myśliwski i Homer

Pytając o epopeje polskiej literatury powojennej warto stosować kryterium maksymalistyczne, czyli przywołujące kontekst epopei narodowej: *Pana Tadeusza*. Przyjmując taką perspektywę, nie sposób pominąć *Kamienia na kamieniu*. Tym bardziej, że powieść Myśliwskiego jako polska, powojenna epopeja narodowa nie ma właściwie konkurencji⁴⁴.

⁴¹ Wracając do tej diagnozy, niezmiennie powołuję się na książkę śp. H. Świdry-Ziemby, *Urwany lot. Pokolenie inteligenckiej młodzieży powojennej w świetle listów i pamiętników z lat 1945-1948*, Kraków 2003.

⁴² Pierwszy z nich nazywa drugą fazą modernizmu to, co dla Bartha jest pierwszą fazą postmodernizmu. Przy czym obaj mają na myśli nowe tendencje, które pojawiły się w literaturze amerykańskiej w latach 50. (prawie dekadę po zakończeniu wojny) i kojarzone były z ruchem bitników.

⁴³ Zob. *Czarna dziura lat osiemdziesiątych*, „Tygodnik Powszechny” 1990, nr 13.

⁴⁴ O *Kamieniu na kamieniu*, także jako epopei narodowej, piszę najwięcej w rozdziale trzecim tej książki.

Konfrontacja *Ostatniego zajazdu na Litwie z Kamieniem na kamieniu* to wielki temat wymagający osobnego omówienia. Teraz chciałbym tylko zasygnalizować wstępne spostrzeżenia, pozwalające — mam nadzieję — zauważyć potrzebę pisania o zależnościach występujących między najważniejszymi, polskimi epopejami narodowymi XIX i XX wieku.

Powszechnie wiadomo o dialogu, jaki Witold Gombrowicz podjął z *Panem Tadeuszem* w *Trans-Atlantyku*⁴⁵. To chyba najważniejsza, wojenno-powojenna⁴⁶ konfrontacja literatury polskiej z epopeją Mickiewicza. Dużo mniej znana niż dzieło Gombrowicza jest powieść Jurka Zielonki *Tadzio*, nagrodzona w konkursie wydawnictwa *Znak*, opublikowana po roku 1989, czytelnie nawiązująca do *Pana Tadeusza* i to w sposób, który nie tylko przywołuje Sławomira Mrożka, ale także Witolda Gombrowicza⁴⁷. Między obrazoburczo wielkim *Trans-Atlantykem* i obscenicznie zabawnym *Tadziem* chciałbym umieścić literaturę wiarygodnego, wzniosłego, narodowego i egzystencjalnego serio, czyli *Kamień na kamieniu*. Prozę, która o tyle wchodzi w dialog z Mickiewiczowskim arcydziełem, o ile stanowi jego dwudziestowieczną kontynuację, jako następną w literaturze polskiej, narodowa epopeja.

Mickiewicz w *Panu Tadeuszu* buduje wieczny, żywy pomnik szlacheckiego uniwersum, które nawet z perspektywy 1834 roku i z idealizującego dystansu paryskiego bruku należało już do przeszłości. Myśliwski sto pięćdziesiąt lat później, nie tyle rękami swojego narratora, Szymona Pietruszki, ile wypowiedzianym przez niego, niekończącym się monologiem — słowem — buduje grób wiejskiemu światu i swojej ro-

⁴⁵ Zob. S. Chwin, „*Trans-Atlantyk*” wobec „*Pana Tadeusza*”, „*Pamiętnik Literacki*” 1975, z. 4.

⁴⁶ Wojenna, a nawet przedwojenna, ponieważ odwołująca się do przybycia Gombrowicza na pokładzie transatlantyku *Bolesław Chrobry* w 1939 r. do Argentyny. Powojenna, bo *Trans-Atlantyk* po raz pierwszy został opublikowany w Paryżu, w 1953 r., razem z dramatem *Ślub*. Pierwsza edycja krajowa miała miejsce po Październiku, w 1957 r.

⁴⁷ Zob. J. Zielonka, *Tadzio*, Kraków 2000. Na s. 4 okładki umieszczono m.in. następujące zdanie podpisane przez J. Błońskiego: „*Tadzio* to być może *Pan Tadeusz* czasów PRL-u, napisany przez zdolnego ucznia Mrożka”. Nawiązania Zielonki do Gombrowicza to nie tylko rezultat związków między autorem *Trans-Atlantyku* i twórcą *Tanga*, ale to nie miejsce, żeby o tym pisać.

dzinie. Ten grób to dom na wieczne mieszkanie⁴⁸, a otaczający go cmentarz to przestrzeń życia⁴⁹.

Najpierw jest *Inwokacja*, potem opis soplecowego dworu, do którego wraca Pan Tadeusz. U Myśliwskiego inwokacji można szukać na końcu powieści, w skierowanym do milczącego Michała, wypowiedzianym przez Szymona hymnie na cześć słowa, na cześć słów, które „śmierci nie znają”⁵⁰ i jako takie mogą przywrócić mowę, czyli życie, Michałowi.

Pan Tadeusz „(...) w dalekim mieście/ Kończył nauki, końca doczekał nareszcie”⁵¹. Pan Tadeusz wrócił ze szkół. Zostawił to, co konieczne (nauki) i znalazł się w tym, co ukochane, w domu. Zupełnie inaczej wyglądają poedukacyjne powroty w prozie chłopskiej, zamkniętej, doprowadzonej do epopeicznego końca przez *Kamień na kamieniu*⁵². Szkoła Szymona Pietruszki to życie. Jego powrót to nie tylko koniec dwuletniego pobytu w szpitalu⁵³, ale przede wszystkim ostateczna porażka w nieustannym uciekaniu ze wsi. Szymon nie może już uciekać. Nie pozwalają mu na to okaleczone nogi. A powód ten jest nie tyle trywialny, ile realny, jak wszystkie motywy działania postaci zapisanych przez Myśliwskiego.

Pan Tadeusz wraca do miejsca swojego dzieciństwa, z którego musiał wyjechać. Pietruszka robił wszystko jako żołnierz, partyzant, urzędnik, fryzjer czy milicjant, by wieś porzucić i wyjechać, ale nigdy mu się

⁴⁸ „Wybudować grób. To się tylko tak mówi. A kto nie budował, ten nie wie, co taki grób kosztuje. Prawie tyle co dom. Choć grób, mówią, też dom, tylko że na tamto życie. Bo wieczność nie wieczność, a swój kąt powinien człowiek mieć”. W. Myśliwski, *Kamień na kamieniu*, wyd. 3, Szczecin 1986, s. 5.

⁴⁹ Ostatnie zdanie pierwszego rozdziału *Kamienia...* brzmi: „I tak powoli życie wróciło na cmentarz”. Tamże, s. 38. Tekst ten dotyczy zakończonych powodzeniem wyśiłków kościelnych, Franciszka, który robił wszystko, by na cmentarz wróciły ptaki, przepłoszone kanonadą przechodzącego opodal frontu kończącej się wojny.

⁵⁰ Tamże, s. 364.

⁵¹ A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, wyd. 8, oprac. S. Pięgoń, Wrocław 1980, s. 8, w. 49-50.

⁵² Dla mnie szczególnie poruszający jest dialog między ojcem i wracającym ze szkół synem, zapisany w debiutanckiej powieści autora *Kamienia na kamieniu*. Wiara ojca, biblijna niemal (albo więcej niż biblijna) wiara Ojca w Syna spotyka się z wypowiedzianym jeszcze szeptem, ale już bardzo wyraźnie zdaniem, zaprzeczeniem porządku ojcowskiej wiary. Syn mówi: „Nie wierzę już w Boga” (W. Myśliwski, *Nagi sad*, Warszawa 1967, s. 8), chociaż wtedy jeszcze nie był jeszcze tego pewny.

⁵³ Zob. W. Myśliwski, *Kamień na kamieniu*, dz. cyt. s. 27.

to nie udało. Pan Tadeusz wie, skąd jest i tam wraca. Szymon potrzebuje starości, budowania grobu, porażki braci, którzy wyjechali i opowiadania o wiejskim uniwersum, by zaakceptować swoją wiejską tożsamość.

Pan Tadeusz jest idylliczną apoteozą przeszłości. Ucieczką nie tyle w nierzeczywistość, ile w narodową wiarę i poezję, a może wiarę w narodową poezję. Jest fundamentem trwałej tożsamości Polaków. Możemy dzisiaj nie wiedzieć, kim jesteśmy, możemy identyfikować się z globalną literaturą⁵⁴, bagatelizując niestosowaną wręcz z punktu widzenia globalizacji (a może nawet europejskiej integracji) literaturę narodową, ale literackim źródłem naszej tożsamości, nawet już tylko historycznej, na zawsze (?) pozostanie *Pan Tadeusz* Adama Mickiewicza.

Trudność ze społecznym przyjęciem *Kamienia na kamieniu* jako epepei narodowej nie polega wyłącznie na tym, że pamiętając o swojej szlacheckiej genealogii, trudno jest zgodzić się na genealogią chłopską. Mickiewicz zostawił idealny wzór szlachcica i Polaka. Idealizm zazwyczaj wchodzi w kolizję z historią, ale jest bardzo użyteczny społecznie. Także/zwłaszcza tam, gdzie chodzi o świadomość tego, kim jesteśmy, czyli kim powinniśmy być. Myśliwski idealistą nie jest. Jego prawda o naszym narodowym losie ma wymiar uniwersalny, ale jednoznacznie zakorzeniony. Przede wszystkim w wiejskim uniwersum i chłopskim losie. Prawda ta rezygnuje z perspektywy idealistycznej na rzecz optyki egzystencjalnej. Dzięki temu więcej mówi o tym, z czym musimy się zmagać (z czym musimy przegrać), niż o tym, jacy powinniśmy być.

Idealizm narodowy Mickiewicza został godnie zastąpiony przez egzystencjalny realizm Myśliwskiego. Nie zmienia to jednak faktu, że obaj autorzy pozostawili nam epepeje, wobec których uzasadniony wydaje się przymiotnik „narodowe”.

Przekraczając narodowy charakter obu tekstów, szukając ich miejsca w tradycji europejskiej epepei, nie sposób nie pytać o związki *Pana*

⁵⁴ Nie chcę w tym miejscu odwoływać się do powszechnie znanej wypowiedzi K. Dunin. Wskażę cytat z autoryzowanej odpowiedzi O. Tokarczuk na pytanie o jej miejsce w polskiej literaturze. Zob. *Olga Tokarczuk i matrix*, „Nasz Uniwersytet” 2010 nr 12, s. 11. W całości przywołuję go i komentuję w rozdziale *Postmodernizm i sens albo pole gry*. Zob. tamże, przypis trzydziesty ósmy, tekst, który on lokalizuje i jego otoczenie.

Tadeusza i Kamienia na kamieniu z Iliadą czy Odyseją. To kolejny wielki i tylko sygnalizowany temat. Podejmując go, warto wykorzystać ustalenia, które zostały już poczynione w związku z zależnościami między Mickiewiczem i Homerem. Pisano o tym niedługo po opublikowaniu *Pana Tadeusza*⁵⁵, ale użyteczniejsze wydaje się odwołanie do jednego z ostatnich opracowań, do książki Alicji Stępniewskiej *Mickiewicz w kręgu Homera. Struktura epicka „Pana Tadeusza”* (Lublin 1998).

Można zarzucić tej pracy nadmierne uproszczenie samej epopei oraz relacji między Homerowymi pierwowzorami i tekstami Mickiewicza⁵⁶. Z drugiej jednak strony tym łatwiej znaleźć w opracowaniu Stępniewskiej narzędzia funkcjonalne z punktu widzenia opisu ewentualnej zależności między Homerem i Myśliwskim. Autorka czytając epopeję między innymi poprzez wykłady paryskie Mickiewicza oraz estetyczne teorie Georga Wilhelma Friedricha Hegla, eksponuje w niej przede wszystkim rozpoznanie oraz współwystępowanie tego, co historyczno-narodowe z tym, co religijne. Redukując w ten sposób epopeję, pozwala zacząć — podkreślam: zacząć czytanie *Kamienia na kamieniu*, ze względu na potencjalne związki tego tekstu z dyptykiem Homera, od trzech kwestii: rozpoznania jako istotnego sposobu organizowania relacji między postaciami oraz obecności historyczno-narodowego oraz religijnego aspektu świata przedstawionego.

Czy Szymek Pietruszka nie rozpoznaje swojej wiejskiej, kwestionowanej przez całe życie tożsamości? Czy nie godzi się z nią dzięki słowu, opowiadając wiejskie uniwersum po to, by przywrócić do życia swojego brata, Michała, budując w ten sposób epicki gmach chłopskiej przeszłości, przenosząc ją z przestrzeni historii w wolną od niszczącego działania czasu przestrzeń kultury? Czy Szymek rozpoznając siebie, nie rozpoznaje także świata, w którym nieodwołalnie tkwi? Tylko czy takie rozpoznanie ma jeszcze dostatecznie dużo wspólnego ze swoim pierwowzorem,

⁵⁵ Zob. H. Zathej, *Uwagi nad „Panem Tadeuszem” Adama Mickiewicza*, Poznań 1872; [oraz] W. A. Bruchnalski, *Reminiscencye w „Panu Tadeuszu” z Homera, Wergiliusa i Tassa*, Lwów 1888.

⁵⁶ Tekstami, ponieważ A. Stępniewska pisze nie tylko o *Panu Tadeuszu*, ale także o *Grażynie i Konradzie Wallenrodzie*.

spektakularnie wykorzystanym w *Odysei*, precyzyjnie skomentowanym w *Poetyce* przez Arystotelesa⁵⁷?

No i jak poradzić sobie z czasem historycznym *Kamienia na kamieniu*? Czasem nie tyle historyczno-narodowym, ile historyczno-chłopskim. Czy czas chłopski może być czasem narodu, jeśli poświęcona wsi epopeja traktowana jest jako narodowa? Z jednej strony powstanie styczniowe — czas historyczny, a z drugiej emigracja polskich chłopów do Stanów Zjednoczonych — czas chłopski. Zresztą czy rok 1863 nie jest ważny w powieści wyłącznie ze względu na związane z powstaniem nadanie ziemi? Czy czas historyczno-chłopski nie oznacza nadrzędnego charakteru temporalności związanej z wsią i ziemią? Przecież historia w *Kamieniu*... to tylko zarys, w którym czytelna jest wojna, powojenna, „ludowa” Polska oraz zmiana, społeczno-polityczny przełom, kojarzony z 1956 rokiem. Wszystko to traci historyczną wyrazistość pochłonięte przez chłopski los.

Także to, co religijne traci w powieści Myśliwskiego swoją chrześcijańską czy katolicką tożsamość, stając się atawistycznym, trwałym kultem ziemi, któremu służą wszelkie transcendentne, nadprzyrodzone, metafizyczne moce, prawdy i rytuały. Boże Narodzenie to tylko (aż?) jasno określony niezmienną datą koniec roku, skłaniający do podsumowań finał i ciepło już nawet nie rodzinnego domu, ale chlewa, w którym miał się narodzić Jezus⁵⁸. Natomiast Wielkanoc nie ma znaczenia. W związku z nią liczą się tylko święcone jajka.

Zupełnie inną wagę ma to, że Szymek Pietruszka urodził się w Wielki Piątek⁵⁹ i to roku 1917⁶⁰. W ten sposób to, co religijne spotkało się

⁵⁷ Arystoteles pisze o rozpoznaniu w związku z tragedią, ale w sposób użyteczny także z punktu widzenia epopei, o czym m.in. świadczy znaczenie, jakie filozof przypisuje rozpoznaniu ze względu na fabułę. Zob. Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, wyd. 2, Wrocław 1989, s. 22. W sprawie definicji rozpoznania zob. tamże, s. 37.

⁵⁸ Zob. W. Myśliwski, *Kamień na kamieniu*, dz. cyt., s. 325.

⁵⁹ Zob. tamże, s. 227.

⁶⁰ W pierwszym roku wojny (tamże, s. 201), przed żniwami (tamże), czyli w roku 1940, Szymek miał zostać rozstrzelany razem z innymi, wskazanymi przez niemieckiego oficera mieszkańcami jego wsi. Gdyby tak się stało, opowiada personalny narrator: „Leżałbym sobie i o niczym nie wiedział, nic nie czuł, nie myślał, nie szarpał się. A jeszcze

z tym, co historyczne, kumulując doświadczenie cierpienia, wpisując je w kontekst wielkopiątkowej ofiary i niewyobrażalnych zbrodni dokonywanych w imię komunizmu, najpierw w Rosji, a potem w podbijanych czy podporządkowywanych przez nią krajach, także w Polsce. Religia i historia to u Myśliwskiego punkty odniesienia dla egzystencji. Najważniejszy i tak pozostaje los — naznaczony cierpieniem, któremu sens nadaje religia (Wielki Piątek), które można tłumaczyć, odwołując się do historii (Wielka Rewolucja Październikowa).

Najwięcej o religijności *Kamienia na kamieniu* mówi historia z kromką chleba. Ziemi miała być złożona ofiara. Kiedy jej zabrakło, kiedy głodny Szymek ofiarą kromkę chleba zjadł, ojciec chciał go złożyć w ofierze. Chłopaka uratowała matka, wyruszając z nim na pielgrzymkę do Częstochowy. By zadośćuczynić ziemi.

Pana Tadeusza z Kamieniem na kamieniu łączy przede wszystkim wspólny, genologiczny punkt odniesienia: epopeja narodowa. Związek między powieścią Myśliwskiego oraz *Iliadą* i *Odyseją* Homera może się ograniczać do tego, że wymienione teksty są epopejami. Nie chodzi o to, by wymyślać czy wyszukiwać podobieństwa między utworami odległymi czasowo, kulturowo i tematycznie. Rzecz w dysponowaniu taką genologią, która może okazać się użyteczna w konfrontowaniu literatur różnych czasów, kultur i języków. Epopeja wydaje się znakomitym więcej niż gatunkiem, do czego przyjdzie jeszcze wrócić, pozwalającym na globalną genologię i globalne konfrontacje.

Socrealizm i epopeje liryczne

Ostatnie zorganizowane (świadomie stymulowane, wielokrotnie realizowane) próby tworzenia epopei narodowej podejmowano w latach socrealizmu. Bez rezultatu. Trudno się temu dziwić, chociaż z drugiej strony, czy teoretycy (kreatorzy i dysponenci) oraz praktycy realizmu socrealistycznego mogli nie wierzyć w potrzebę tworzenia tekstów notujących dziejowe przemiany zdeterminowane przez decydującą dla ich realizacji rolę klasy robotniczej. Strywializowana w latach PRL-u, socjologizująca,

byłbym na pomniku wryty, Pietruszka Szymon, lat 23, bo tyle wtedy miałem”. Tamże, s. 198. Jeśli w 1940 roku Szymon miał 23 lata, urodził się w roku 1917.

upowszechniona przez edukację szkolną definicja epopei zwracała przeciw uwagę na przełom (historyczny) i związane z nim losy określonej klasy społecznej. W takiej sytuacji sabotażem byłoby niepodjęcie prób napisania epopei. Zapomnienie o tym to nie tylko świadectwo wycofywania się historii literatury ze współczesnego literaturoznawstwa⁶¹, ale także efekt pewnego decorum stosowanego nie tyle wobec socrealizmu⁶², ile wobec epopei, nadgatunku chronionego przed deprecjacją, cenionego ze względu na arcydzielność *Pana Tadeusza* i jej konstytutywne konsekwencje dla naszej narodowej tożsamości.

Po socrealizmie próby epopeiczne nie były ani tak skomasowane (świadomie aranżowane), ani równie jednoznacznie nastawione na epicki cel. Zbigniew Jarosiński sformułował to dużo lepiej:

Obok powrotów do hymnu i ody [najpopularniejszych gatunków poezji realizmu socjalistycznego — uzup. D.K.] pojawiły się, wspomagane postulacjami krytyków, próby odrodzenia poetyckiej epiki. Powstawały obszerne poematy o rozwiniętych elementach opisowych i narracyjnych: *Słowo o Stalinie* (1949) i *Mazowsze* (1951) Broniewskiego, *Poemat o mowie polskiej* (1952) Jastruna, *Stratowane ustronie* (1952) Piętaka, *Widziałem Krainę Środka* (1953) Ważyka i wiele innych, mówiących zwłaszcza o wojnie i socjalistycznym budownictwie. Próby te nie powiodły się jednak: opowieści rozsypywały się w cykle wierszy, albo też pierwiastek epicki ulegał w nich zatarciu na rzecz lirycznego czy dyskursywnego. Zasługują one na uwagę dlatego, że były próbami ostatnimi, później już się nie powtórzyły. Po 1956 r. poezja całkowicie ustąpi z terenu epiki.

Będzie to zjawisko o ogromnej wadze dla współczesnej wrażliwości literackiej. Odwieczny układ rodzajów literackich: liryka, epika, dramat, zachwiany już w XIX stuleciu, a w dwudziestoleciu międzywojennym zanikający, przekształcił się ostatecznie w układ nowy: poezja — proza — dramat⁶³.

⁶¹ Wspomniane wycofywanie się sprawia, że bardzo łatwo odchodzą w niepamięć autorzy, teksty, tendencje, poetyki oraz symptomatyczne przedsięwzięcia, zadania literackie, podejmowane zbiorowo, oficjalnie stymulowane, często niezrealizowane. Socrealistyczna epopeja nie jest tu jedynym przykładem. Wystarczy przywołać opozycyjną powieść lat 70. XX wieku czy poezję stanu wojennego.

⁶² Świadczy o tym ilość i jakość wciąż ogłaszanych publikacji, poświęconych polskiej literaturze realizmu socjalistycznego. Wystarczy wymienić niektórych ich autorów: M. Głowiński, Z. Jarosiński, Z. Łapiński, W. Tomasiak, M. Zawodniak.

⁶³ Z. Jarosiński, *1949-1956: poezja*, s. 14. Cytat pochodzi z maszynopisu książki Z. Jarosińskiego *Nadwiślański socrealizm* (Warszawa 1999). Fragmentu ten nie wszedł jednak do wersji opublikowanej. Tam nie ma ani żadnych tytułów, ani dia-

Wraz z socrealizmem kończy się nie tylko historia związku epiki z poezją⁶⁴, ale także historycznoliteracka opowieść o epopei w literaturze polskiej. Potem można jedynie mówić o konkretnych książkach odwołujących się na różne sposoby do epopeicznej tradycji. Kryteria stosowane przy ich prezentacji przestają być historycznoliterackie. Odwołują się do związków literatury z historią, socjologią czy religią. Wskazują na funkcjonowanie epopei (tego, co z niej pozostało) w epoce, czasie, a może tylko momencie historycznoliterackim (?), którego jedną z cech jest brak szans na powstanie jakiegokolwiek epopei.

Powojenne epopeje prozą

Przemija postać świata — epopeja gocka Hanny Malewskiej. Z założenia niemożliwa do spełnienia epopeja inteligencka, czyli *Miazga* Jerzego Andrzejewskiego. Profesor Wojciech Gutowski zwrócił mi uwagę, że przykładem epopei inteligenckiej może być tetralogia powieściowa Ja-

gnozy dotyczącej przewartościowań w obrębie rodzajów literackich. Jest jedynie informacja o szczególnie jałowych, socrealistycznych próbach „wskrzeszenia poetyckiej epiki”. Z. Jarosiński, *Nadwiślański socrealizm*, Warszawa 1999, s. 107. Podobna uwaga znalazła się w Z. Jarosińskiego *Literaturze lat 1945-1975* (Warszawa 1996, s. 79). Nie ukrywam, że zawsze miałem żal do swojego mistrza o to, że wersja książkowa jego pracy poświęconej realizmowi socjalistycznemu w literaturze polskiej jest dużo ostrożniejsza, bardziej wstrzemięźliwa w diagnozach niż wersja maszynopisowa. Nie zmienia to jednak faktu, że *Nadwiślański socrealizm* wciąż pozostaje dla mnie najważniejszą, historycznoliteracką syntezą literatury polskiej lat 1949-1955. Jeszcze jedna uwaga: na marginesie cytowanego z maszynopisu fragmentu znajduje się następująca adnotacja: „raczej epika ustąpi z terenu poezji”. Nie potrafię powiedzieć, kto jest autorem tej notatki.

⁶⁴ Zdarzają się i dzisiaj próby epickich opowieści zapisanych wierszem. Trudno jednak nazwać je epopejami. Jako problematyczny może być traktowany nawet ich związek z poezją. Nie zmienia to faktu, że się pojawiają na literackich peryferiach. Pisane na lokalne zamówienie, nazywane poematami, opowiadają historie miejsc, miast i ludzi. Towarzyszą jubileuszom, rocznicom i świętom. Przykładem tego rodzaju twórczości mogą być napisane z okazji 500-lecia nadania Choroszczy praw miejskich *Choroszczańskie blonia* A. Hukałowicza (Choroszcz 2008). Dla porządku dodam, że w 2010 r. A. Hukałowicz opublikował pierwszy, a w 2012 r. drugi tom epickiej tetralogii *Poletko wszystkich świętych*. To prozatorskie dzieło poświęcone jest historii Wasilkowa, podbiałostockiej miejscowości, z której wywodzi się jego autor.

nusza Krasińskiego: *Na stracenie* (1992), *Twarzą do ściany* (1996), *Niemoc* (1999), *Przed agonią* (2005). Epopcja robotnicza, czyli *Stare i nowe* Lucjana Rudnickiego⁶⁵. Może także *Sława i chwała* Jarosława Iwaszkiewicza albo *Przygody człowieka myślącego* Marii Dąbrowskiej. *Droga donikąd* Józefa Mackiewicza i *Zasypie wszystko, zawieje...* Włodzimierza Odojewskiego, chociaż ważniejsza niż zapis odchodzącego świata wydaje się w tych książkach apokaliptyczna katastrofa. *Miłość na Krymie* Sławomira Mrożka jako epopeję „z drugiej ręki”, bo ufundowaną na epickiej, zapisującej przedrewolucyjną Rosję dramaturgii Antoniego Czechowa i w skomplikowany sposób związana z gatunkowymi cechami epopei poezja Zbigniewa Herberta. Może jeszcze *Jadąc do Babadag* Andrzeja Stasiuka — epopeja geopoetycka? I na pewno *Jezus z Nazarethu* Romana Brandstaettera.

Jeśli najważniejszy wśród epopei polskiej literatury powojennej jest *Kamień na kamieniu* Myśliwskiego, jeśli jest to epopeja i narodowa, i chłopska zarazem, trudno bagatelizować perspektywę socjologiczną przy porządkowaniu wymienionych w poprzednim akapicie pozycji. *Kamień...* może być traktowany jako epopeja narodowa dlatego, że jest epopeją chłopską. Argument ten zyskuje, gdy uwzględniając nie tylko zmiany ideologiczne, ale także demograficzne przyjmiemy, że powojenna Polska, przynajmniej do roku 1989, wywodziła się już nie ze szlacheckiego Soplicowa, ale ze wsi⁶⁶. Co w takim razie z inteligencją czy robotnikami, a właściwie klasą robotniczą, deklaratywnie najważniejszą grupą społeczną PRL-u?

Z jednej strony *Miazga* Jerzego Andrzejewskiego, a z drugiej tetralogia Janusza Krasińskiego: dwie alternatywne propozycje epopei inteligentkiej. Pierwsza antyheroiczna, druga heroiczna, jeśli zastosujemy kryterium bliskie konwencjonalnym rozwiązaniom tradycyjnej epopei. Jedna antymartyrologiczna, druga martyrologiczna, jeżeli sięgniemy po kryteria typowe dla standardów obowiązujących w literaturze polskiej nie

⁶⁵ Zob. L. Rudnicki, *Stare i nowe*, t. 1-3, Warszawa 1979. Pierwodruk: t. 1: 1948, t. 2: 1950, t. 3: 1960.

⁶⁶ Po roku 1989 można mówić o psycho-społecznej genealogii Polaków już nie w związku ze szlacheckim dworkiem czy chłopską chatą (willą?), ale ze względu na — nomen omen — globalną wioskę M. McLuhana.

tylko XIX wieku. W związku z klasą robotniczą sytuacja jest prosta: jedna epopeja, jeden autor, zbiorowy bohater, czyli *Stare i nowe* Lucjana Rudnickiego. Zaczniemy od *Miazgi*.

Inteligencka miazga

Pisząc o epopejach inteligenckich obok powieści Jerzego Andrzejewskiego zwykło się wymieniać *Sławę i chwałę* Jarosława Iwaszkiewicza oraz *Przygody człowieka myślącego* Marii Dąbrowskiej⁶⁷. Pierwszy z wymienionych tekstów jest dla mnie przede wszystkim epopeją prywatną, osobistą i o tyle inteligenką, o ile dotyczącą wyjątkowego inteligenta — Pana na Stawisku — oraz jego świata: jego Ukrainy, jego dwudziestolecia, jego filozofii (pesymistycznej) i jego sztuki, w którą wierzył do połowy życia⁶⁸. Może nawet niepowodzenie tej trylogii bierze się z dysonansu między konwencjonalnymi, epickimi założeniami (dotyczącymi na przykład obecności pełnej reprezentacji społeczeństwa) i realizacją marginalizującą to, co nie dotyczyło świata Jarosława Iwaszkiewicza.

Przygody człowieka myślącego są nie tyle tekstem nieudanym, ile po prostu nieskończonym. Nie widzę więc powodu, by traktować je na równi z arcydziełem, jakim są *Noce i dnie*. Nie ulega jednak wątpliwości, że jest to tekst o ambicjach epickich, poświęcony inteligencji, a dokładniej, pewnej jej formacji, już nie tyle ziemiańsko-artystycznej, jak u Iwaszkiewicza, ale demokratyczno-radykalnej⁶⁹, którą dzisiaj — prawie 40 lat

⁶⁷ Zob. np. T. Drewnowski, *Próba scalenia. Obiegi, wzorce, style*, Warszawa 1997, s. 288-290.

⁶⁸ Zob. *O godności i powołaniu artysty. Z Jarosławem Iwaszkiewiczem rozmawia Andrzej Gronczewski*, „Współczesność” 1969, nr 15. Autor tego wywiadu uważa, że *Sława i chwała* jest „logiczną syntezą tych przeświadczeń i napięć ideowych, które wiodły autora od modernistycznego estetyzmu do katastroficznej negacji kultury”. A. Gronczewski, *Jarosław Iwaszkiewicz*, Warszawa 1972, s. 204. Warto sięgnąć po tę wiekową diagnozę, ponieważ eksponuje ona podporządkowanie trylogii temu, co było ważne dla jej autora, a nie epickiemu obrazowi rzeczywistości. Świat, który Iwaszkiewicz przedstawia w *Sławie i chwale*, ma raczej potwierdzać jego światopogląd niż być. A inteligencki wymiar tej epopei dotyczy raczej obecności w niej inteligencko-artystycznych rozważań niż epopeicznego portretu inteligentów.

⁶⁹ Zob. Z. Libera, *Maria Dąbrowska*, Warszawa 1975, s. 91.

od diagnozy Zdzisława Libery — można by wreszcie nazwać masońską i jako taką badać.

Jeszcze jeden niepozbowiony znaczenia drobiazg. Zarówno Iwaszkiewicz, jak i Dąbrowska opisują inteligencję dwudziestolecia międzywojennego. Akcja *Sławy i chwały* zaczyna się jeszcze przed pierwszą wojną światową i sięga „tylko” do pierwszych lat powojennej Polski. *Przygody...* kończą się klęską Powstania Warszawskiego, a rozpoczynają w drugiej połowie XIX wieku, gdy tylko jako ich źródło uwzględnimy losy Konstantego Domonta i jego przedwczesnie zmarłej żony Lucyny.

Jeśli natomiast chodzi o *Miazgę*, szczególnie ważny komentarz do niej napisała Teresa Walas⁷⁰. W jej tekście wraca kwestia epickości (epopeiczności) powieści Andrzejewskiego. Kilka cytatów dotyczących tej sprawy:

Dla współczesnego pisarza-artysty oraz towarzyszącego mu krytyka klasyczna powieść epicka bywa do pomyślenia wyłącznie w stanie ruiny⁷¹.

[Słowo „miazga” należy odnieść do] formy powieści epickiej, która ulega dekompozycji rzecz można — manifestacyjnej, skoro naruszone zostały jej fundamenty: gramatyczny czas przeszły, tryb orzekający, jednorodność bytowa świata przedstawionego. Autor *Dziennika* robi też wszystko, by przyciągnąć uwagę do niewydolności formy i nieudolności własnej jako autora epickiego⁷².

Andrzejewski raczej straszy powieść epicką niż ją rzeczywiście niszczy⁷³.

Czynnikiem stabilizującym ostatecznie epickość *Miazgi* jest przede wszystkim sposób traktowania postaci, których bytowa samoistość i, by tak rzec, trwałość niektórzy badacze uważają za właściwą rękomię świata epickiego⁷⁴.

⁷⁰ Zob. T. Walas, *Paradoksy „Miazgi” Jerzego Andrzejewskiego*, w: *Lektury polonistyczne. Literatura współczesna*, t. 1, pod red. R. Nycza i J. Jarzębskiego, Kraków 1997.

⁷¹ Tamże, s. 297.

⁷² Tamże, s. 303. Zapisana w cytacie informacja o związku między „miazgą” i formą powieści epickiej, opatrzona została przez autorkę następującym przypisem: „Takie przeświadczenie żywi większość komentatorów *Miazgi*. Na tę diagnozę najdobitniej wskazuje tytuł szkicu D. Nowackiego *Z miazgi powstałeś, w miazgę się obrócisz (epiko). O powieści Jerzego Andrzejewskiego*, w: *Między Kadenem a Andrzejewskim. W kręgu powieści polskiej XX w.*, studia i szkice pod red. W. Wójcika i B. Gutkowskiej, Katowice 1995.

⁷³ T. Walas, *Paradoksy „Miazgi” Jerzego Andrzejewskiego*, dz. cyt., s. 314.

⁷⁴ Tamże, s. 315. Na potwierdzenie znaczenia, jakie dla epiki ma sposób traktowania postaci, T. Walas dołącza do zacytowanego fragmentu następujący przypis: „Takie stanowisko zajęła m.in. K. Hamburger, podważająca pierwszoplanowość cza-

Sprawa pierwsza, oczywista, ale warta odnotowania: Teresa Walas nie pisze o epopei, ale o powieści epickiej. To nieuniknione potwierdzenie tego, o czym wspominał Zbigniew Jarosiński, czyli wycofanie się liryki/poezji z terenu epiki (albo odwrotnie). Sprawa kolejna: interpretując *Miazgę*, nie sposób pominąć wątku genologiczno-autotematycznego, dotyczącego niszczenia konstytutywnych cech powieści o ambicjach epickich. Sprawa ostatnia: najważniejszym, genologiczno-autotematycznym paradoksem *Miazgi* jest to, że mniej w niej miażdżenia, niż mogłoby to sugerować spektakularny tytuł.

Moim zdaniem powieść Andrzejewskiego wpisuje się w epopeiczną tradycję literatury polskiej, nawiązując do niej nie poprzez przywołanie *Pana Tadeusza*, ale *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego. Nie ma w tym nic nadzwyczajnego. Pamiętając o następczej zależności między epopeją Mickiewicza i *Kamieniem na kamieniu*, nie sposób pominąć tego, że istnieje alternatywna, okołoepeiczna linia ewolucyjna prowadząca z Soplicowa do podkrakowskich Bronowic. Zresztą gdyby jej nie było, powinna zostać stworzona, ponieważ między 1834 i 1901 rokiem nie powstał w literaturze polskiej utwór ważniejszy dla narodowej autoświadomości Polaków niż *Wesele*. Nie zostało napisane nic, co w skuteczniejszy sposób konfrontowałoby romantyczny etos zapisany w *Panu Tadeuszu* ze stanem naszego społeczeństwa na progu XX wieku. Czy dramat Wyspiańskiego nie jest ciągiem dalszym epopei Mickiewicza? Czy między oboma tekstami nie zachodzi fabularna wręcz zależność, zbudowana za sprawą wesela — wielkiego finału narodowego pojednania w *Panu Tadeuszu*⁷⁵ i somnabulicznej, narodowej klęski w sztuce Stanisława Wyspiańskiego? Ta więc jest źródłem tego, co można nieco niefrasobliwie nazwać weselną historią literatury polskiej, opowieścią prowadzoną od roku 1834 i 1901. Podejmując ją wobec literatury powojennej Polski, łatwo odna-

su jako elementu strukturalnego epiki, a rolę tę przypisująca postaci literackiej. Zob. K. Hamburger, *Rodzaj fikcyjny albo mimetyczny*, w: *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym. Antologia*, wybór tekstów, oprac. i przekład R. Handke, Kraków 1980.

⁷⁵ Chodzi mi o dialog Tadeusza z Zosią, zapisany w XII księdze, dotyczący uwłaszczenia chłopów. Zob. A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, dz. cyt., s. 566-568, w. 485-533.

leżć związek między kolejnymi jej okresami i ważnymi dla nich tekstami, w których wesele odgrywa konstytutywną rolę⁷⁶.

Finałem a może epilogiem tej opowieści jest *Miazga* Andrzejewskiego, utwór, w którym wesele odbyć się nie może, w którym epopeja jest tak samo nieprawdopodobna jak wesele. Powód tego stanu rzeczy tkwi w stanie polskiej inteligencji przełomu lat 60. i 70. Był to z jednej strony czas powstawania powieści, jej kanonicznej wersji, ale także okres naznaczony pamięcią inteligenckiej porażki 1968 roku, daleki od klimatu połowy lat 70., kiedy inteligencja zaczynała skuteczną rekonstrukcję swojego etosu, swojej społecznej użyteczności, poświadczoną powstaniem Komitetu Obrony Robotników i wolnego od kontroli państwa, niezależnego życia kulturalnego z bezdebitowym obiegiem literackim.

Andrzejewski współtworzył KOR i należał do czytelnych, personalnych znaków przedsierniowej opozycji. *Miazga* pozostaje tekstem piersarskiej, obywatelskiej niezgody na pomarcową Polskę. Przy czym jej domniemana, polityczna wymowa została zneutralizowana nie tylko wyborami estetycznymi autora, spowodowanymi tym, co on sam nazwał kapitulacją wobec materii, z której dzieło powstaje⁷⁷, ale przede wszystkim stosunkiem do inteligencji, swoistym samooskarżeniem, które niezależnie od pisarskich pretensji zarówno Adama Nagórskiego, jak i Jerzego Andrzejewskiego nie daje się nie zauważyć podczas lektury. To (samo) oskarżenie nie jest tak politycznie czytelne jak na przykład w wypadku

⁷⁶ Zob. D. Kulesza, *Wesele raz jeszcze, czyli „weselna” historia literatury PRL-u*, w: tegoż, *Pożegnanie z miastem. Szkice, artykuły, recenzje...*, Białystok 2006. Tekst ma charakter popularyzatorski, ale zwraca uwagę na związki między *Panem Tadeuszem* i *Weselem*. Ponadto przyporządkowuje kolejnym okresom polskiej literatury powojennej teksty korzystające z motywu wesela. Jedno zastrzeżenie, punktem wyjścia tej opowieści jest wojna (w związku z „weselnym” opowiadaniem T. Borowskiego *Pożegnanie z Marią*), chociaż trudno przypisać ją i PRL-owi, i powojennej Polsce. Chodzi jednak o to, że w tym wypadku (w odróżnieniu od stalinizmu i opowiadania *Na wsi wesele* M. Dąbrowskiej, odwilży i *Wesela w Atomicach* S. Mrożka, lat 70. i *Wesela raz jeszcze!* M. Nowakowskiego oraz tragicznego finału PRL-u zapisanego w *Miazdze* J. Andrzejewskiego) wojna nie jest okresem powojennej literatury, ale jej tematem, podejmowanym bezpośrednio po zakończeniu wojennych działań.

⁷⁷ Zob. J. Andrzejewski, *Miazga*, Warszawa 1981, s. 343. Nie sposób w tym miejscu pominąć edycji Biblioteki Narodowej *Miazgi*, przygotowanej przez A. Synoradzką-Demadre (Wrocław 2002).

Małej Apokalipsy Tadeusza Konwickiego, ale autor *Kompleksu polskiego* nie oskarżał inteligencji lecz inteligencją opozycję. Tymczasem Andrzejewski pokazał inteligentów jeszcze tak bardzo uwikłanych w rzeczywiste bądź wyimaginowane problemy twórcze albo, wersja mniej eufemistyczna: zamkniętych w hermetycznym, aspołecznym, co najmniej dwuznacznym politycznie świecie, że jakakolwiek opozycyjność nie ma z nimi nic wspólnego.

Ta perspektywa wydaje mi się kluczowa z punktu widzenia *Miazgi* jako inteligenckiej epopei z założenia niemożliwej do spełnienia. Jak wśród postaci tej powieści znaleźć bohatera, którego można byłoby „opiewać”? Antek Raszewski — chyba najjaśniejsza postać całości, nie tyle jest do opiewania (Andrzejewski konsekwentnie nie pozwala rozróżnić się tej postaci⁷⁸), ile sam opiewa swojego literackiego idola: Nagórskiego. Jak heroizować, czyli po prostu nadać sens inteligenckiej, weselnej klęsce, skoro nie ma ona nic z poruszającej katastrofy, a wiele z odrażającego rozkładu? I nie jest to moja osobista, bezduszna ocena, ale konsekwencja lektury *Miazgi*, opisującej zdegenerowane w swoim zamknięciu i oportunistycznym, artystyczno-inteligenckim środowisku, z którego na przetrwanie liczyć mogą jedynie cyniczni członkowie Bractwa Żółwiowego.

Diagnoza ta byłaby bardziej wiarygodna, gdyby jej punkt wyjścia stanowiła nie tyle socjologiczna, inteligencka miazga, ile estetyka powieści Andrzejewskiego, oparta na kwestionowaniu literackich (epickich) form skończonych, form „kwiatu” i „korony”, na rzecz formy „korzenie”⁷⁹. Jest w tym zapowiedź sylwiczności polskiej prozy, zapoczątkowanej przez *Kalendarz i klepsydę* Tadeusza Konwickiego. Zapowiedź zejścia literatury do podziemia form przetrwalnikowych, które okazały się artystycznym spełnieniem, będąc równocześnie politycznie, obywatelsko, opozycyjnie motywowanym symptomem wycofania się, protestu literatury wobec więcej niż cenzuralnego zniewolenia. Ale w *Miazdze* Andrzejewski scho-

⁷⁸ „Domaga się rozbudowania [Antek Raszewski — uzup. D.K.], lecz ze względu na całość nie mam prawa tego uczynić”. Tamże, s. 33. Pozostaje pytanie, czy względu powstrzymujące Andrzejewskiego przed rozbudowaniem postaci Antka dotyczą kompozycji misternie dekomponowanej *Miazgi* czy negatywnego obrazu zapisanej w powieści inteligencji?

⁷⁹ Zob. tamże, s. 155-156.

dzi do podziemi literackich form niespełnionych nie po to, by protestować przeciw polityce kulturalnej PZPR-u, ale po to, by skłonić do powszechnego, nie tylko politycznego, ale także egzystencjalnego protestu: „Nie piszę aby życie uporządkować i gładko wyjaśnić, przeciwnie, piszę, żeby życie skomplikować i pokazać je trudniejszym i cięższym, aniżeli się to ludziom wydaje. Tylko trudny świat zmusza do oporu”⁸⁰.

Miazga jako z założenia niemożliwa do spełnienia epopeja inteligencka wymaga lektury nastawionej na moralną diagnozę socjologiczną. Tak się dzisiaj literatury nie czyta. Podejrzana jest nie tylko socjologia, zwłaszcza partykularyzująca, ale przede wszystkim moralna ocena. Najbezpieczniej jest więc pisać o tym, że Andrzejewski stworzył *Miazgę*, postępując w myśl dewizy: literatura to namiętna pogoń za Rzeczywistością⁸¹. Jeśli Rzeczywistość ulega rozpadowi, jeśli brakuje jej lepizsca⁸², wówczas literatura musi się do niej upodobnić. Z jednej strony sztuka ze swoją uporczywą, naturalną dążnością do konstrukcji jedynie możliwych, a z drugiej przypadkowość pozbawionego ładu życia⁸³, a przede wszystkim jego moralna degrengolada⁸⁴. Jak w takiej sytuacji ma poradzić sobie pisarz przeświadczony o tym, że spełnieniem prozy, doskonałym przykładem stosowania w niej form skończonych „kwiatu” i „korony” jest dorobek Tomasza Manna? Jak wielbiąc autora *Czarodziejskiej*

⁸⁰ Tamże, s. 27.

⁸¹ Są to słowa O. Miłosza. W oryginale chodzi nie o literaturę, ale o poezję. Zob. Cz. Miłosz, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwosciach naszego wieku*, Warszawa 1987, s. 25.

⁸² Zob. J. Andrzejewski, *Miazga*, dz. cyt., s. 108.

⁸³ Zob. tamże, s. 157-158.

⁸⁴ Andrzejewski pisze o wielkich świństwach Rosjan i małych świństwach Polaków: „Grzesznik świadomy własnego zła zawsze bywa w sytuacji moralnie lepszej (więcej twórczej) aniżeli człowiek usprawiedliwiający swoje >>drobne świństwa<< okolicznościami. Brak poczucia suwerenności degraduje zarówno jednostkę, jak i społeczeństwo, bowiem tylko w kondycji świadomie suwerennej może istnieć i działać świadoma ludzka odpowiedzialność, z jej rozpadem i zanikaniem rozpada się i zanika wszelki moralny porządek, występki mogą być zasługą, osiągnięcie — przestępstwem, wśród winowajców nie ma winnych, głupota chodzi w koronie mądrości, cynizm — w masce żarliwości, uczciwość i mądrość doczekują się publicznego napiętnowania. Z tej moralnej miazgi ma powstać wielka sztuka?”. Tamże, s. 513.

góry, można napisać *Miazgę*⁸⁵? Czy nie z tego napięcia, ze zderzenia wierności cenionemu modelowi sztuki⁸⁶ z wiernością kategoriicznemu imperatywowi już nie tyle pisarskiemu, ile obywatelskiemu, bierze się eksponowany przez Teresę Walas, paradoksalny charakter powieści Jerzego Andrzejewskiego?

Kraśński, Rudnicki i historia epopei

Jak na tle *Miazgi* wygląda tetralogia Janusza Kraśńskiego? Odpowiedź na tak postawione pytanie zależy od tego, kto jej udziela. Kwestia epopei inteligentkich podejmowana w związku z takimi tekstami jak *Miazga* oraz *Na stracenie*, *Twarzą do ściany*, *Niemoc* i *Przed agonią* może (powinna?) stać się opowieścią o podziałach panujących w środowisku literackim naszego kraju. Motywują je różne czynniki, ale w wypadku obu wymienionych twórców najważniejsza jest przeszłość: socrealistyczno-opozycyjna w wypadku Andrzejewskiego, martyrologiczna w wypadku Kraśńskiego. Pierwsza wydaje się dobrze znana i opracowana. Jej ostatni, spektakularny powrót dokonał się za sprawą książki *Lawina i kamienie*⁸⁷. Druga — zdaniem Tomasza Burka — razem z wyrosłym na niej piarstwem Janusza Kraśńskiego „została przez Trzecią Rzeczpospolitą zakonspirowana”⁸⁸. Źródłem wiedzy o niej może być nie tylko tetralogia, ale także, między innymi, wywiad, jakiego autor *Przed agonią* udzielił Krzysztofowi Masłoniowi oraz *Tabliczka z chleba* — najobszer-

⁸⁵ W *Miazdze* Andrzejewski umieścił następujący cytat z T. Manna: „Daleki jestem od zaprzeczania powadze sztuki, lecz kiedy sprawa staje się poważna, gardzimy sztuką i nie jesteśmy do niej zdolni”. Tamże, s. 347.

⁸⁶ Dla Andrzejewskiego to, co nazywam „cenionym przez niego modelem sztuki” było sztuką w ogóle.

⁸⁷ Zob. A. Bikont, J. Szczęsna, *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu*, Warszawa 2006. Zob. D. Kulesza, *Komunizm, socrealizm, opozycja. Wokół książki Anny Bikont i Joanny Szczęsnej „Lawina i kamienie*, w: tegoż, *Z historią literatury w tle*, dz. cyt.

⁸⁸ T. Burek, *Wyjście na wolność*, „Rzeczpospolita” z 4-5.10.2008, dodatek „Rzecz o książkach”, s. 6. Jest to tekst laudacji wygłoszonej przez T. Burka „w trakcie jubileuszu Janusza Kraśńskiego 23 września na Zamku Królewskim w Warszawie. Nadytuł i śródtytuły pochodzą od redakcji”. Tamże, s. 7.

niejsze, choć tylko 40-stronicowe, autobiograficzne wspomnienie Krasińskiego opublikowane w Toronto w 2009 roku⁸⁹.

Tomasz Burek umieszcza tetralogię Krasińskiego w kontekście znanych i cenionych, rodzimych (Maria Dąbrowska, Jarosław Iwaszkiewicz) oraz obcych (Marcel Proust, Rogera Martin du Gard, Roberta Musil) cykli powieściowych, które — przynajmniej jeśli chodzi o *Noce i dnie*, *Sławę i chwałę*, *W poszukiwaniu straconego czasu*, *Rodzinę Thibault* i *Człowieka bez właściwości*⁹⁰ — trudno czytać bez uwzględnienia perspektywy epickiej. Wymienione nazwiska i niewymienione przez Tomasza Burka teksty mają Krasińskiego usprawiedliwić:

Podobnie jak w innych znanych mi XX-wiecznych powieściowych cyklach (...) pisanych na przestrzeni długiego czasu, (...) tak też w cyklu Krasińskiego nie obowiązują zasady spójności kompozycyjnej i stylistycznej jedności. Może tylko u Prousta (...) jednolitość cyklu została uratowana⁹¹.

Dwie pierwsze części tetralogii, zdaniem Burka, nawiązują do *Innego świata* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, są komplementarnym wobec kanonicznego tekstu polskiej literatury łagrowej „sprawozdaniem z Mokotowa, Wroniek i Rawicza — >>kolonii karnej<< stworzonej (...) na obszarze PRL”⁹². Nie ma powodu polemizować z tą opinią, nawet jeśli Tomasz Burek wskazuje związki między obozowo-więzienną prozą Grudzińskiego i Krasińskiego, dotyczące nie tylko tematycznych, ale także stylistycznych wyborów obu pisarzy⁹³. Kiedy jednak w związku z czwar-

⁸⁹ Trzy sprawy, trzy wyjaśnienia, trzy adresy. **1.** Z jednej strony tetralogia jest w oczywisty sposób związana z życiem Krasińskiego, a bohater cyklu, Szymon Bolesta, to alter ego pisarza, ale na czwartej stronie okładki *Przed agonią* możemy przeczytać następującą informację: „Ta książka nie jest ani pracą historyczną, ani pamiętnikiem, jest żywą, opartą na osobistych przeżyciach autora, powieścią”. J. Krasiński, *Przed agonią*, wyd. 2, popr., Kraków 2007. **2.** Zob. *Mokotowskie pasáže. Z Januszem Krasińskim rozmawia Krzysztof Masłoń*, „Rzeczpospolita” z 10-12.11.2006, „Plus minus”, s. 14. **3.** Zob. J. Krasiński, *Tabliczka chleba*, Toronto 2009.

⁹⁰ W *Bibliografii* podają pełny adres cyklu R. Martin du Garda i R. Musila, natomiast cykl Prousta sygnalizują adresem pierwszego tomu: *W stronę Swanna*.

⁹¹ T. Burek, *Wjście na wolność*, dz. cyt., s. 7.

⁹² Tamże.

⁹³ „(...) dwie początkowe księgi [tetralogii J. Krasińskiego — uzupełn. D.K.] (...) swą surową, oszczędną, maksymalnie skupioną, zdyscyplinowaną i pełną wewnętrznego na-

tą częścią tetralogii czytamy, że śledzimy w niej dalsze losy Szymona Bolesty „na tle sekwencji kryzysów polityczno-społecznych, wzlotu >>Solidarności<< i wyhamowania dynamiki zbiorowej przez stan wojenny i jego moralnie destrukcyjne następstwa”⁹⁴, to myślę nie tylko o usprawiedliwiającej wiele konwencji laudacji, ale przede wszystkim o tym, że ja też — naprawdę — bardzo bym chciał, żeby powstała książka, którą w zacytowanym fragmencie opisuje Tomasz Burek, ale *Przed agonią* na pewno nią nie jest. Piszę to z tym większą przykrością, ponieważ ostatnia powieść tetralogii została w 2006 roku wyróżniona Nagrodą Literacką im. Józefa Mackiewicza, co z punktu widzenia mojej lektury tej powieści więcej mówi o politycznych podziałach w środowisku literackim naszego kraju niż o wartości *Przed agonią*.

Ta książka nie jest ani powieścią⁹⁵, ani prozą dokumentu osobistego, ani sylwą. Jest amorficznym tworem korzystającym z genologicznego rozgardiaszu, przykładem tego, że otwarcie się gatunków na rzeczywistość, i to zarówno antropologiczną, jak i kulturalną, transdyscyplinarną, nie tylko służy literaturze, ułatwiając jej ewokowanie, opisywanie, reprezentowanie danego nam świata, ale może być także pułapką, nieokreślonym grzęzawiskiem form pochłaniającym teksty, które nie są w stanie ani pozostać przy utrwalonych konwencjach gatunkowych, ani skutecznie sięgnąć po nowe.

Nie warto wyjaśniać chaosu *Przed agonią* interpretacjami o zbliżającym się końcu wielkiego imperium i jego satelitów. Andrzejewski męczył się, rozregulowując w *Miazdze* epicką prozę, kwestionując w ten sposób własną, pisarską wiarę w sens powieściowych form skończonych. Krasieński napisał tak, jakby wydawało mu się, że jego kłopoty miesz-

pięcia stylistyką nawiązują do *Innego świata*”. Tamże.

⁹⁴ Tamże.

⁹⁵ Można przyjąć, że najbliższej *Przed agonią* do powieści. Pozwala na to traktowanie tego gatunku jako wciąż niegotowego, nieustannie się stającego i zmiennego, dysponującego dużą ilością inwariantów. Książkę Krasieńskiego na związek z powieścią skazuje również to, że formalną miarą jej dystansu wobec naturalnie pierwszoosobowych próz dokumentu osobistego i sylw jest narracja prowadzona w trzeciej osobie. Problem w tym, że taki sposób opowiadania, przywołujący tradycję auktorialnego panowania nad relacjonowanym światem, źle znosi chaos objawiający się różnorodnością opowieści, perspektyw i wątków.

kaniowe, problemy w redakcji, wizyty w Oborach i nieporozumienia w Związku Literatów Polskich wystarczyły do powstania wielkiej, heroiczno-martyrologicznej panoramy powojennej, inteligenckiej Polski⁹⁶. Jakich narzędzi trzeba użyć, by w nadobecnej w powieści sprawie pisania scenariusza do filmu *Zapamiętaj imię swoje* nadać znaczenie metafory czy symbolu mówiącego o chylącym się do upadku imperium? Jak obronić te sto siedemdziesiąt stron duku (na pięćset trzydzieści stron całości) przed obyczajowo-politycznym banałem? Jak usprawiedliwić ten nadmiar wobec śladowej obecności w książce „kryzysów polityczno-społecznych” powojennej Polski? Jak odnaleźć spójność między męczeńską śmiercią księdza Jerzego Popiełuszki i trudnościami w budowaniu daczny? Jak ocenić misterne wprowadzenie błogosławionego księdza Jerzego w świat przedstawiony tekstu, jeśli tej precyzyjnej operacji towarzyszy chaos organizujący całość? Chaos kompozycyjny i tematyczny osławiany przez większą część tekstu problemami mieszkaniowymi Szymona Bolesty, które — pomijając ich związek z szykanowaniem głównej postaci cyklu i niezbyt nośną metaforą bezdomności — ważne są o tyle, o ile dotyczą lokum, które zostało bohaterowi *Przed agonią* zostawione przez Aleksandra Wata.

No właśnie, *Przed agonią* to także środowiskowa powieść z kluczem. Jej autor nie szczędzi bezceremonialnej krytyki wielu łatwym do rozpoznania pisarzom⁹⁷. Innym, równie rozpoznawalnym, nie szczędzi uwagi⁹⁸. Wybory te więcej mówią o środowiskowych sympatiach i antypatiach, o miałości literackiego światka, o uprzedzeniach Szymona Bolesty — postaci tak samo zdeintegrowanej jak opisująca go książka. Problem w tym, że antyheroiczny wymiar tej kreacji sprawia wrażenie mimowolnego, a nawet sprzecznego z zamierzeniami autora.

Niezależnie od tego, kogo opisuje Andrzejewski (inteligentka, moralna miazga) i jak heroiczna, a nawet martyrologiczna jest historia Szy-

⁹⁶ Krasieński napisał *Przed agonią* tak, jakby wierzył, że wystarczy jego heroiczny życiorys na tle społeczno-politycznych przełomów powojennej Polski, by powstała z tego wielka literatura.

⁹⁷ Szczególnie trudno, także ze względu na chorobę opisaną w *Oblędzie*, było mi przyjąć sposób, w jaki J. Krasieński potraktował w *Przed agonią* praktycznie niezakamuflowanego J. Krzysztonia.

⁹⁸ Najlepszym przykładem jest S. Grochowiak, pojawiający się w książce jako Poeta.

mona Bolesty, dużo bardziej przekonująco wypada tekst *Miazgi*, niemożliwej do spełnienia epopei inteligenckiej, niż tekst tetralogii Krasińskiego jako bohatersko-męczeńska historia inteligencji polskiej czasu wojny i lat powojennych.

Do usprawiedliwiania literatury nie wystarczy najszlachetniejszy nawet, podejmowany przez nią temat. Nie należy dyskwalifikować żadnego tekstu tylko dlatego, że przedstawia on świat z perspektywy, której się nie podziela. Łatwiej byłoby uniknąć tych truizmów, gdyby rzecz nie dotyczyła takich książek Krasińskiego jak *Na stracenie* czy *Twarzą do ściany* oraz trzypięciotomowej epopei robotniczej Lucjana Rudnickiego *Stare i nowe*.

Można oczywiście obśmiać robotniczą trylogię, cytując chociażby taki fragment: „stosunek towarzysza >>Józefa<< do mnie stał się cieplejszy, a mnie i bez tego rozpieła duma, że idę obok niego”⁹⁹ i opatrząc go następującym wyjaśnieniem: tow. Józef to Feliks Dzierżyński. Ciekawsze wydaje mi się jednak co innego. Na przykład to, w jaki sposób chłopiec z ortodoksyjnie katolickiego domu zdegradowanej szlachty, którego dziadkowie brali udział w narodowych powstaniach, staje się do tego stopnia aktywnym działaczem robotniczym, że wyrzucenie z pracy traktuje jak błogosławieństwo, ponieważ pozwala mu ono z jeszcze większą intensywnością zaangażować się w partyjną robotę? Albo to: w jakim stopniu język trylogii zmienia się wraz z przybywaniem w opowieści żywiołu komunistycznej agitacji? To że się zmienia nie ulega wątpliwości. Wystarczy porównać najciekawszy, moim zdaniem, tom pierwszy z kolejnymi dwoma, w których styl podporządkowywany klasowemu widzeniu rzeczywistości po prostu tężeje w jednoznaczne formuły odkrytej prawdy, staje się coraz sztywniejszy, wręcz apodyktyczny, bezalternatywny, bardziej zwycięski (wiem) niż walczący (zdobynam).

„*Gofred albo Jeruzalem wyzwolona*, znakomita, dokonana przez Piotra Kochanowskiego [bratanka Jana z Czarnolasu — uzup. D.K.] parafraza utworu Torquato Tasso (...) aż do dziewiętnastego wieku pełnił[a] funkcję naszej epopei narodowej”¹⁰⁰. Trudno ten fakt bagatelizować, ale pierwszą polską epopeją narodową był *Pan Tadeusz*. Nie zmienia tego ani

⁹⁹ L. Rudnicki, *Stare i nowe*, dz. cyt., s. 646.

¹⁰⁰ R. Dąbrowski, *Wstęp*, w: *Polska epopeja klasycystyczna. Antologia*, wybór, oprac., wstęp R. Dąbrowski, Kraków 2001, s. IX.

Gofred..., ani tłumaczony przez Piotra Kochanowskiego *Orland szalony Ariosta*. Nie zmieniają tego polskie epopcje klasycystyczne¹⁰¹ Wacława Potockiego (*Transakcja wojny chocimskiej*), Ignacego Krasickiego (*Wojna chocimska*), Marcina Molskiego (*Stanislaida, albo Uwagi nad panowaniem Stanisława Augusta, króla polskiego*), Nikodema Muśnickiego (*Pułtawa*), Dyzmy Bończy Tomaszewskiego (*Jagiellonida, czyli Zjednoczenie Litwy z Polską*), Jędrzeja Świdorskiego (*Józefada...*), Jana Pawła Woronicza (*Świątynia Sybilli, Lechiada*), Tymona Zaborowskiego (*Zdobywanie Kijowa*) czy Kajetana Koźmiana (*Stefan Czarniecki*).

Wszystkie wymienione, omówione przez Romana Dąbrowskiego teksty świadczą o popularności epopcji w literaturze polskiego renesansu, baroku i oświecenia, ale ich rolę można ograniczyć do prologu, do przygotowania rodzimego gruntu pod arcydzieło Mickiewicza, ponieważ innej epopcji narodowej przed *Panem Tadeuszem* nie mieliśmy¹⁰². Następny, z epopcyjnego i narodowego punktu widzenia, jest chłopski *Kamień na kamieniu*. Szlacheckość i chłopskość tych dwóch, narodowych tekstów niejako wymusza stosowanie wobec epopcji polskiej literatury powojennej kryterium socjologicznego. Nie jako jedynego, ale jako pierwszego, a w każdym razie trudnego do pominięcia. Dlatego *Miazga* i tetralogia Krasińskiego, czyli inteligencja. Dlatego *Stare i nowe*, czyli nie tyle robotnicy, ile robotniczy ruch komunistyczny, podważający (kwestionujący?) przez swoją partykularność sens traktowania trylogii Lucjana Rudnickiego jako epopcji robotniczej.

To jednak nie koniec. Jeśli klasyczna epopcja łączy świat ludzi i bogów: historię i religię, warto pójść tym tropem także wówczas, gdy szuka się epopcji polskiej literatury powojennej. W końcu historia to miejsce rodzenia się i umierania światów (narodów, kultur, cywilizacji), a więc tego, co jest przedmiotem epopcji. Natomiast religia jest najbardziej tradycyjnym, konwencjonalnym źródłem sensu, zwłaszcza wtedy, gdy konstytutywne dla niej sacrum traktowane będzie tak, jak chciał tego Eliade¹⁰³.

¹⁰¹ Zob. tamże.

¹⁰² Nawet jeśli jako epopcja narodowa bywa traktowany *Król-Duch* Juliusza Słowackiego. Moim zdaniem jest to jednak wybór zbyt kontrowersyjny, nawet jeśli w roku 2017 będziemy świętować sto siedemdziesiątą rocznicę opublikowania *Rapsodu I*.

¹⁰³ Zob. rozdziału trzeciego część drugą: *Epopcja: jak to się robi? Św. Jan, Tolkien, Myśliwski*.

Historia i religia

Epopeja to trwałość. Opisywany przez nią świat może należeć do historycznej przeszłości, ale epopeiczny tekst zapewnia mu „wieczne mieszkanie” w kulturze. Jakie znaczenie wobec skuteczności *Pana Tadeusza* w zapisywaniu szlacheckiej tożsamości Polaków ma klęska Napoleona 1812 roku? To najbardziej spektakularne zwycięstwo kultury nad historią w dziejach polskiej epopei. Co z tego, że wieś z *Kamienia na kamieniu* umarła, że nie został z niej na kamieniu kamień, skoro swoim opowiadaniem ocalił ją przed historią i zachował w kulturze Szymon Pietruszka.

Tadeusz Borowski zapisał koncentracyjne, wojenno-okupacyjne jądro ciemności, pozwalając na wiarygodne funkcjonowanie literatury polskiej po 1944 (początek Polski zwanej ludową) i 1945 roku¹⁰⁴. Ale nie mógł stworzyć wielkiego, epickiego dzieła o Auschwitz, ponieważ z punktu widzenia jego obozowej prozy lager to koniec historii, po którym nie ma już żadnego początku, żadnej trwałości¹⁰⁵.

Podobnie, czyli bez szans na epopeję, powstały epickie powieści o końcu świata napisane przez Włodzimierza Odojewskiego i Józefa Mackiewicza. Pierwszy z nich był wierny południowo-wschodnim, a drugi północno-wschodnim kresom Rzeczypospolitej. *Zasypie wszystko, zawieje...* wielką powieścią epicką nazwał Andrzej Werner¹⁰⁶, ale na opinię tego właśnie literaturoznawcy powołują się przede wszystkim dlatego, że to on sformułował najważniejsze, moim zdaniem, zalecenie, obowiązujące wszystkich, którzy zamierzają pisać o dziele Odojewskie-

¹⁰⁴ Szerzej piszę o tym w książce *Dwie prawdy. Tadeusz Borowski i Zofia Kossak wobec obrazu wojny w polskiej prozie lat 1944-1948*, Białystok 2006.

¹⁰⁵ Tylko *Chleb rzucony umarłym* może być traktowany jako epopeja podejmująca temat Zagłady. Stało się tak dzięki temu, że B. Wojdowski ograniczył swoją opowieść do historii warszawskiego getta od zamknięcia muru po „wielką akcję” 1942 r. i przedstawił ją dużej mierze z perspektywy dziecka, Dawida Fremde. To wystarczyło, by Zagłada nie została w tej prozie spełniona. Getto u Wojdowskiego ginie, ale wciąż pozostaje przy życiu, bo likwidacja dopiero została rozpoczęta. Ponadto umiejętności adaptacyjne dziecka bywają większe niż dorosłych, ponieważ także szczególnie trudną do przyjęcia rzeczywistość — nawet jeśli pamięta inną — potrafi ono racjonalizować jako jedyną możliwą.

¹⁰⁶ Zob. A. Werner, *Krew i atrament*, Warszawa 1997, s. 177.

go: „Doprawdy papier jest cierpliwy, ale, na Boga, trochę pokory wobec tej góry trupów”¹⁰⁷.

Troja padła, ale dała początek Rzymowi, nawet jeśli Homer nie mógł poznać ani Wergiliusza, ani zapisanych przez niego losów Eneasza. Troja została zdobyta, ale zwycięzcy Grecy wyruszyli do domów. Niektórzy zginęli w drodze. Inni dotarli do swoich i zostali przez nich zamordowani. Jeden z nich wracał tak długo, jak wojował, a jego podróż stała się źródłem nowej epopei.

Odojewski w epicki sposób zapisał Podole i jego niewyobrażalnie krwawą zagładę. Po świecie tym, po jego polskości, nie zostało nic. To świat ostatecznie umarły¹⁰⁸. Epopeja o nim powstać nie może, ponieważ nasza pamięć zatrzymuje się na krwi, przesłaniającej rzeczywistość czekającą (?) na epopeiczne utrwalenie.

W poświęconym *Drodze donikąd* rozdziale *Ptasznika z Wilna* ani razu nie pojawia się opinia mówiąca o epickim charakterze najlepszej powieści Józefa Mackiewicza¹⁰⁹. Włodzimierz Bolecki, cytując przedmowę autora, przypomina o autentycznym rodowodzie dzieła¹¹⁰, zwraca uwagę na jego związki z konwencją prozy realistycznej XIX wieku¹¹¹, ale — co

¹⁰⁷ Tamże, s. 181.

¹⁰⁸ Zob. K. Masłoń, *Świat ostatecznie umarły*, „Rzeczpospolita” z 1-2.07.2006, „Rzecz o książkach”, s. 17. Tekst, którego tytuł wykorzystałem, jest recenzją zbioru opowiadań W. Odojewskiego, *...i poniosły konie* (Warszawa 2006). W tytułowym utworze czytamy: „Bo chociaż strony te [Podole — uzup. D.K.] wciąż istnieją jako obszar, zespół geograficznych pojęć (mimo że wiele nazw zmieniono albo też w innym języku brzmią trudne do rozpoznania), w rzeczywistości są światem ostatecznie dla nas umarłym”. W. Odojewski, *...i poniosły konie*, w: tegoż, *...i poniosły konie*, dz. cyt., s. 11. Nieco dalej padają inne argumenty, przemawiające za niemożnością napisania podolskiej epopei: „coraz trudniej przychodzi złożyć w jedną historię to, co w pamięci przez lata z wolna rozpadało się na ułamki zdarzeń, niekiedy od siebie niezrozumiale oderwane”. Tamże, s. 12. Cytat ostatni: „Bo cała ta (...) historia (...), składa się z epizodów, nieraz bez przejścia z jednego epizodu do drugiego, tych przejść bowiem albo nie było, albo wypadły z pamięci na zawsze, czy też z pamięci zostały świadomie wypchnięte, jako zbyt bolesne, męczące. Można jedynie te zapamiętane opowiadać jeden po drugim”. Tamże, s. 13.

¹⁰⁹ Zob. W. Bolecki, *Droga donikąd*, w: tegoż, *Ptasznik z Wilna. O Józefie Mackiewiczu. (Zarys monograficzny)*, wyd. 2, uzup., popr. i rozszerzone, Kraków 2007.

¹¹⁰ Zob. tamże, s. 746.

¹¹¹ Zob. tamże, s. 748.

rozumiałe — odwołując się do eseizacji powieściowego gatunku¹¹², skupa się na konfrontacji Mackiewicza z komunizmem. Niefikcyjalny rodowód rzeczywistości i zachowawczy charakter estetycznych wyborów miłośnika ptaków¹¹³ to argumenty słabo przekonujące do przynajmniej epickiej, bo przecież nie epopeicznej tożsamości *Drogi donikąd*. Użyteczniejsze wydają się cytowane przez Boleckiego fragmenty recenzji publikowanych w paryskiej „Kulturze”. Zarówno Waław Zbyszewski, jak i Czesław Miłosz zwrócili uwagę na wyjątkowy talent Mackiewicza. Pierwszy z recenzentów definiuje go w następujący sposób:

Mackiewicz ma niezrównany, ale ściśle swoisty talent opisywania tego kraju — dla mnie płaskiego i niepociągającego — a który jak żadna inna część Polski został unieśmiertelniony w naszej literaturze. U Mickiewicza, u Weyssenhoffa jeszcze, kraj ten się uśmiecha. U Mackiewicza jest posepny, trumienno, groźny (...) Powieść Mackiewicza mogłaby się nazywać: *Szlochaj Litwo*¹¹⁴.

Diagnozę Miłosza najlepiej wyraża jedno zdanie: „W porównaniu z nim [Mackiewiczem — uzup. D.K.] w Związku Literatów w Warszawie nie ma ani jednego realisty”¹¹⁵. Przy czym realizm ten dotyczy przede wszystkim zdumiewającego daru „operowania realiami z codziennego życia małych ludzi”¹¹⁶.

Odojewski zapisał świat bezpowrotnie stracony. Natomiast Mackiewicz świat, który nieuchronnie się zmienia. Nie ma tutaj miejsca na epopeję, chociaż *Droga donikąd* to bezcenny w swym realizmie obraz wileńskiej Litwy, bezwzględnie zdobywanej i zniekształcanej przez sowiecki

¹¹² Zob. tamże, s. 771.

¹¹³ Zob. tamże, s. 47.

¹¹⁴ Tamże, s. 763. Adres cytowanej za W. Boleckim recenzji: W. Zbyszewski, *Nagroda Nobla*, „Kultura”, nr 10, Paryż 1955. Bolecki omawia też, nie bez przyczyny bardzo krytycznie, recenzję *Drogi donikąd* napisaną przez P. Jasienicę. Przypomina ją wyłącznie ze względu na obecne w niej przywołanie *Pana Tadeusza*. „[W *Panu Tadeuszu*] prawdziwie jest wielka, bezmierna miłość autora do ludzi i kraju. Książka Mackiewicza jest od tej romantycznej przywary najzupełniej wolna”. Tamże, s. 780. Adres cytowanej za W. Boleckim recenzji: P. Jasienica, *Moralne zwłoki szlachcica kresowego*, „Świat” 1955, nr 43, s. 10.

¹¹⁵ Tamże, s. 767. Adres cytowanej za W. Boleckim recenzji: Cz. Miłosz, *Proszę uszanować Wilnianina*, „Kultura”, nr 11-12, Paryż 1959.

¹¹⁶ Tamże.

komunizm. Nie ma, ponieważ dla Mackiewicza najważniejszy nie jest ani obraz, ani zmiana, tylko mechanizmy zmuszające ludzi, także przyjaciół powieściowego Pawła, do przejścia na stronę tych, którzy niszczą, anektują wileńską, litewską Polskę.

Zarówno *Zasypie wszystko, zawieje...*, jak i *Droga donikąd* to powieści epickie, które nie są epopejami. Nie sposób ich jednak pominąć, pytając o epopeje polskiej literatury powojennej. Nie sposób, ponieważ zapisują one światy, których nie ma, a zatem podejmują się realizacji podstawowego zadania tekstu epopeicznego. Nawet jeśli zadanie to w żadnej z wymienionych powieści nie zostało zrealizowane, nie należy bagatelizować związku dzieł Odojewskiego i Mackiewicza z epopeją.

Andrzej Sulikowski w swojej monografii poświęconej twórczości Hanny Malewskiej wielokrotnie nazywa *Przemija postać świata* epopeją gocką. Więcej, zajmuje się wyjaśnianiem tego określenia, przywołując cechy klasycznego, homerowego eposu¹¹⁷. Mnie interesuje coś jeszcze, coś ponadto. Malewska opisuje upadek starożytnego Rzymu uwikłany w losy Bizancjum, Ostrogotów, Franków i Longobardów. Pokazuje koniec świata kultury i ekspansję świata barbarzyńców. Ta europejska katastrofa z VI wieku n.e. staje się jednak epopeją, czyli tekstem przewyżającym to, co jest końcem w historii na rzecz trwałego bycia w kulturze. Biorąc pod uwagę epilog dzieła, mówiący o benedyktyńskiej pracy skrybów i Kasjodora, który u schyłku życia napisał swoją *Ortografię*¹¹⁸, można by przyjąć, że u Malewskiej kultura ratuje samą siebie, ale to za mało.

Hanna Malewska napisała epopeję nie tylko gocką, ale także chrześcijańską, a w każdym razie odwołującą się do chrześcijańskiej historiozofii, o której powieściowy papież Agapet¹¹⁹ mówi tak: „Czyś pojął teraz,

¹¹⁷ Zob. A. Sulikowski, *Przemija postać świata (1954)*, w: tegoż, „Pozwolić mówić prawdzie”. *O twórczości Hanny Malewskiej*, Lublin 1993, s. 69.

¹¹⁸ H. Malewska dwutomową epopeję napisała „dla uczczenia i skomentowania (...) postawy” Kasjodora, który jako „eks-minister, erudyta (...) i schyłkowo-elegancki poeta opracował mając lat dziewięćdziesiąt trzy ortografię dla swoich barbarzyńskich skrybów”. H. Malewska, *Stosunek pisarzy do antyku*, „Meander” 1955, nr 5. Cyt. za: A. Głąb, *Ostryga i łaska. Rzecz o Hannie Malewskiej*, Kraków 2009, s. 168. Zob. H. Malewska, *Przemija postać świata*, wyd. 6, Warszawa 1986, s. 687-690.

¹¹⁹ Papież Agapet nie jest postacią fikcyjną o tyle, o ile jako jego pierwowzór można wskazać Agapita I. Różnica w imieniu obu postaci bierze się stąd, że Agapet (Agape-

synu mój, Kasjodorze, com ci rzekł kiedyś o dwóch pisaniach historii? O tej jawnej, wszystkim wiadomej, w której możesz przegrać — i tej tajemnej, ale wiecznotrwalej, w której zawsze możesz zwyciężyć?”¹²⁰. Literaturoznawca Maciej Nowak opisał ją w sposób następujący:

U niej [Malewskiej — uzup. D.K.] historia powszechna wygląda na siłę przede wszystkim destrukcyjną; przechodzi jak cyklon, pozostawiając Wieczne Miasto w gruzach. W tym wypadku postępowanie powieściowych person staje się właściwie samoobroną przed destrukcją. Pisanie Opatrzności nie wydaje się mieć punktów stycznych z wypadkami politycznymi. Owszem, ono wkracza w czas, ale nie przemawia językiem bitew i abdykacji. Wkracza w czas poprzez osobę (...) ¹²¹.

Historiozofię *Przemija postać świata* da się sprowadzić do wizji dziejów, w których obecność Boga realizowana jest nie przez nadzwyczajne ingerencje w rodzaju deus ex machina, ale poprzez aktywność personalistycznie traktowanych osób. W ten sposób historia pozostaje domeną ludzi: zarówno wiernych, jak i niewiernych Bogu. Tych, którzy zwyciężają w czasie i tych, których zwycięstwo dokonać się może wyłącznie w wieczności. O powodzeniu pierwszych decyduje świat. Sukces drugich pozostaje sprawą Boga. Odpowiadając na jedno z pytań Piłata, Jezus powiedział: „Królestwo moje nie jest z tego świata”. (J, 18, 36)

Naturalnym dopełnieniem chrześcijańskiej, personalistycznej (spod znaku Emmanuela Mouniera) historiozofii Hanny Malewskiej jest największa epopeja religijna powojennej Polski, czyli *Jezus z Nazarethu* Romana Brandstaettera. O epopeicznym charakterze tej tetralogii pisało często ¹²², ale o tyle nieskutecznie, o ile zbyt często wyłącznie z per-

tus) to łaciński odpowiedniki Agapita, historycznego świętego sprzed schizmy, czyli zarówno Kościoła katolickiego, jak i prawosławnego.

¹²⁰ H. Malewska, *Przemija postać świata*, cyt. za: A. Głąb, *Ostryga i laska. Rzecz o Hannie Malewskiej*, dz. cyt., s. 163.

¹²¹ M. Nowak, *Koncepcje dziejów w powieściach o inspiracji chrześcijańskiej*, w: *Powieść historyczna dawniej i dziś*, pod red. R. Stachury, T. Budrewicza, B. Farena, przy współpracy K. Gajdy, Kraków 2007, s. 483.

¹²² O *Jezusie...* jako epopei pisała już M. Jasińska-Wojtkowska w najlepszym z dotychczasowych omówień tetralogii. Zob. M. Jasińska-Wojtkowska, *Powieść o Jezusie i Jego środowisku*, „Więź” 1974, nr 6. Wersja książkowa tego tekstu została opubliko-

spektywy genologii tradycyjnej, odwołującej się do gatunków traktowanych strukturalistycznie, jako suma modyfikowanych historycznie cech konstytutywnych. Tymczasem właśnie to dzieło pokazuje nieskuteczność tego rodzaju ujęć, bo korzystając z nich, czego możemy się dowiedzieć o *Jezusie z Nazarethu*? Że to musi być epopeja, bo nie ma większego przełomu niż ten, który wyznaczył granicę między tym, co nazywamy naszą erą i tym, co traktujemy jako czas ją poprzedzający? Albo że Jezus Chrystus to największy bohater, heros, po prostu musicalowa albo rockoperowa Superstar, jeśli nie całego, to przynajmniej świata wywodzącego się z śródziemnomorskiej kultury?

Czy w ten sposób nie infantyлізуje się i chrześcijaństwa, i metody badania epopeiczności *Jezusa z Nazarethu*¹²³? Czy dzieło Brandstaettera nie wymaga innego, nowego myślenia o epopei? Czy nie potrzebuje badań uwzględniających żydowską genezę tetralogii i jej judeochrześcijańską tożsamość? Dopiero biorąc pod uwagę to więcej niż genologiczne wyzwanie, można opisać fenomen tekstu powołującego do istnienia rzeczywistość źródeł chrześcijaństwa. Jej wyidealizowany kształt nie ma nic wspólnego z przysłowiowymi landrynkami¹²⁴, ale stanowi wiarygodną syntezę realności historycznej z niezwykle realnością wiary, która w najistotniejszy sposób organizuje życie zarówno zwolenników, jak i przeciwników Jezusa.

wana prawie trzydzieści lat później. Zob. teŝe, *Horyzonty literackiego sacrum*, Lublin 2003. Nie tylko na nią powołuje się A. Seul w tekście „*Jezus z Nazarethu*” jako powieść epopeiczna, w: *Genologia i konteksty*, dz. cyt. Zob. teŝ A. Seul, *Epopeiczność — spotkanie z kulturą helleńską*, w: teŝe, *Biblia w powieści Romana Brandstaettera „Jezus z Nazarethu”*, Zielona Góra 2004; [oraz] P. Kochaniewicz, *Kwestia epopeiczności*, w: tegoŝ, *Jezus Romana Brandstaettera*, Lublin 2010.

¹²³ Epopeiczności znakomicie widocznej w konfrontacji z *Listami Nikodema J. Dobraczyńskiego*, najpopularniejszą polską, powojenną powieścią biblijną, a dokładniej: ewangeliczną, opisującą mowy i cuda Jezusa, dysponującą podobnym twórczym celem Brandstaetterowy *Jezus z Nazarethu*, a przecieŝ pozostający na poziomie popularnej opowieści, dalekiej od jakiegokolwiek epopei.

¹²⁴ Bardzo dawno temu J. Hannelowa napisała tekst o twórczości ks. J. Twardowskiego, zwracając uwagę na to, ŝe nie ma ona nic wspólnego z niemożliwą do zniesienia w literaturze pięknej tanią, sentymentalną, religijną tkliwością, której synonimem stały się landrynki. Zob. J. Hannelowa, *To nie są landrynki*, „Tygodnik Powszechny” 1968, nr 39.

Zresztą nie tylko tetralogia Brandstaettera wymaga nowej genologii i nowej epopei. Przełom to przecież gwałtowna lub ewolucyjna zmiana warunków i reguł funkcjonowania świata, to czas, w którym światy rodzą się i umierają, to cezura pozwalająca zobaczyć je osobno, zamknięte w formach skończonych, zamkniętych lub otwarte na formy nowe, nieukształtowane. Nie o przełom zatem chodzi, ale o jego użyteczność przy opisywaniu rzeczywistości, która z jednej strony nieustannie się zmienia, ale z drugiej — nawet w ponowoczesności — szuka swojego kształtu, swojej tożsamości. Również bohater, epopeiczny heros to raczej ewoluujący znak stosowania w eposach naturalnej, ludzkiej perspektywy opisywania świata, niż wyrok skazujący teksty tego typu na opiewanie męźów pokroju Achillesa, Odysa czy Eneasza. Zresztą czy *Eneida* miałaby sens bez starożytnego Rzymu, którego mityczną genealogię opowiada? Czy *Iliada* i *Odyseja* nie zapisały fundamentów greckiego uniwersum, jednego z najważniejszych — obok Jerozolimy i Rzymu — źródeł kultury basenu Morza Śródziemnego?¹²⁵ A jakie znaczenie dla naszej narodo-

¹²⁵ Piszę o fundamentach greckiego uniwersum, bo trudno dzisiaj traktować *Iliadę* czy *Odyseję* jako eposy zapisujące wyłącznie czy nawet przede wszystkim kulturę mykeńską (zwaną też micęjską), z uwzględnieniem jej zależności od kultury minojskiej. Już T. Sinko pisał: „Duch bohaterski ożywiający *Iliadę*, i duch podróżniczo-awanturniczy, jakim tchnie *Odyseja*, ucieleśniony jest wprawdzie w bohaterach z epoki micęjskiej, ale obudzony został przez tę awanturniczą szlachtę z jońskiej Eubei i doryckiego Koryntu i Megary (...), która prym wiodła w odkryciu Zachodu [zapoczątkowanym w VIII w. p.n.e., czyli w czasie bliskim powstaniu obu epopei — uzup. D.K.]”. T. Sinko, *Wstęp*, w: Homer, *Iliada*, przeł. F. K. Dmochowski, zrewidował, wstępem i kom. opatrzył T. Sinko, przygotował J. Łanowski, Wrocław 2004, s. XVI-XVII. Diagnozy te potwierdzają i rozwijają badania współczesne. Według B. Patzek z uniwersytetu w Essen *Iliada* niewiele ma wspólnego z historycznymi Mykenami. Np. słynny *Katalog Okrętów* z II pieśni eposu nie może być podstawą odtworzenia „rzeczywistej topografii politycznej epoki mykeńskiej”. (B. Patzek, *Homer i jego czas*, przeł. M. Tycner, red. nauk. A. Wolicki Warszawa 2007, s. 60. Niemieckojęzyczny pierwodruk: 2003.) Również zabytki kultury mykeńskiej znalezione przez Schliemannna w miejscu historycznej Troi nie są przedmiotami opisywanymi przez Homera w *Iliadzie*. (Zob. tamże, s. 60-61.) Zdaniem Patzek w eposach nie historia jest najważniejsza, bo o Grecji historycznej można mówić dopiero od czasów, które przysłyły po wydarzeniach opisanych w epopejach. „Cykl trojański [którego najważniejszymi tekstami są *Iliada* i *Odyseja* — uzup. D.K.] jest (...) kompozycją pojedynczych opowieści, a ich treść jednoznacznie zawiera się w tematyce mitologicznej. Jego zadaniem

wej epopei ma postać panicza Tadeusza? I czy rozpoznanie Jacka Soplicy może być traktowane jako najważniejsze wydarzenie Mickiewiczowskiego arcydzieła? Przecież *Pan Tadeusz* to przede wszystkim świat. Szlacheci, zaściankowy, narodowy, polski. A epopeje są głównie po to, by te światy zapisywać. Dlatego Szymek Pietruszka jest epopeicznym herosem o tyle, o ile mówiąc, buduje umierającej kulturze chłopskiej dom na wieczne mieszkanie — epopeję. Jedyną spełnioną po wojnie jako epopeja narodowa. Nie ma w niej tego, co naród zamyka i ogranicza. Jest więc niejako socjologiczna, bo także historyczna i egzystencjalna diagnoza mówiąca o tym, skąd i jak jesteśmy. Zresztą *Kamień na kamieniu* może się wydawać bardziej uniwersalny (los) niż partykularny (wieś). Nawet jeśli jest w tym stwierdzeniu więcej antycypacji następnych książek Myśliwskiego niż lektury jego chłopskiego arcydzieła. Chociaż kto powiedział, że przy całej partykularności epopei (świat) nie jest ona genologicznie skazana na tożsamość konstytutywnie uniwersalną.

Epopeja i Zagłada

Każdy tekst literacki skutecznie ewokujący dowolny aspekt rzeczywistości realizuje symbiotyczną regułę równowagi między tym, co literackie i tym, co rzeczywiste. Ale tylko epopeja uczestniczy w tej symbiozie z ambicjami, które dotyczą największych fragmentów rzeczywistości: światów¹²⁶, a sens i całość traktuje jako swoje cechy konstytutywne. Wyjątkowość epopei polega na tym, że wpisana jest weń ponadrodzajowa świadomość tego, czym ona jest. Wyjaśnienie tej antropomorfizacji jest proste. Skuteczne, wybitne, arcydzielne teksty literackie sięgają po dostępną sobie całościowość i sensowność niejako mimowolnie, w rezultacie ewoko-

nie jest przedstawienie dawnych historycznych wydarzeń, ale odpowiedź na pytanie, jak z powodu wojny trojańskiej skończyło się mityczne pokolenie herosów”. (Tamże, s. 64.) Pokolenie, którego mityczna tożsamość wyznacza to, co można nazwać fundamentem greckiego uniwersum.

¹²⁶ Pamiętam o tym, co w poprzedniej części rozdziału pisałem na temat człowieka jako tematu epopei. Po pierwsze: trudno o świat większy, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę problemy z poznaniem go. Po drugie: człowiek jako temat epopei to temat w dużej mierze hipotetyczny, wynikający z antropologicznego sposobu myślenia o tekstach epopeicznych.

wania rzeczywistości. Napisałbym, że to, na ile są one sensowną całością decyduje o ich wartości, literackiej, ale musiałbym wówczas zmierzyć się z całą postmodernistyczną machiną, etykietowaną takimi hasłami jako dekonstrukcja (nie ma tekstu), symulakry (nie ma rzeczywistości) czy koniec wielkich narracji. Wystarczy jednak przeorientować nieco myślenie o postmodernizmie, wystarczy w jego genezie dostrzec nie tyle wyczerpanie, czyli paradoksalną, niekontrolowaną erupcję dowolności i zabawy, ile przeświadczenie o bezradności literatury wobec rzeczywistości, a już sytuacja wygląda inaczej. Okazuje się, że całość i sens mogą być podstawą wartościowania literatury, a problem bierze się z formułowania wobec beletrystyki oczekiwań, którym ona nie sprostała. Czy można jednak było liczyć na to, że literatura zapisze Holocaust? Czy sens i całość mogą poradzić sobie z Zagładą? Czy zadając te pytania docieramy nie tylko do granicy epopcji, ale także do kresu literatury? Z drugiej strony Holocaust wciąż jest zapisywany, a dotycząca go literatura nie jest sumą porażek, a nawet o tym, co epopcyjne można w związku z nią mówić.

Żaden inny gatunek nie jest tak skuteczny w zachowywaniu równowagi między literaturą i rzeczywistością jak epopcja, ale nie oznacza to, że można ją traktować w kategoriach magicznych, jako narzędzie, przy użyciu którego sens i całość da się do rzeczywistości wprowadzić nawet wbrew niej samej. Przepraszam, że o tym piszę, ale istnieje niemożliwa do zneutralizowania różnica między końcem świata, który umiera, albo nawet ginie i Zagładą. Holocaust niczego nie skończył. Holocaust otworzył ranę, która nie została zagojona do dziś. Także dlatego, że będąc znakiem eksterminacji Żydów, Zagłada stała się synonimem (nieuniknionym punktem odniesienia) dla wszelkiego ludobójstwa, bez względu na to, czy dotyczy ono Ormian, plemienia Tutsi czy bośniackich muzułmanów ze Srebrenicy. Zagłada nie ma nic wspólnego ani z jakąkolwiek całością, ani — tym bardziej — z jakimkolwiek sensem. „Racje”, które ktokolwiek chciałby w związku z nią przywołać, należy traktować tak, jak Hannah Arendt potraktowała demoniczność realizatorów ostatecznego rozwiązania kwestii żydowskiej. To ona pokazała ich jako małych, żalonych w swym ograniczeniu urzędników. To ona zbanalizowała tych, którzy chcieli sami siebie widzieć co najmniej jako rycerzy narodowo-socjalistycznej krucjaty. Dzięki niej niemieckie mundury wyglądają mniej atrakcyjnie, a noszący je ludzie mają utrudniony dostęp do naszej wy-

obraźni jako nieokiełznane w swej mocy demony. Zło jest banalne, nie ma w nim nic z wyjątkowości jego ofiar. A sens tego zła w ogóle nie istnieje. Jest mniej niż banalny, bo ginie w cieniu tych, którzy zginęli. Sens nie istnieje tam, gdzie jego konsekwencją okazała się Zagłada¹²⁷.

O tym samym można powiedzieć, odwołując się do literatury. Bardzo długo broniłem następującej tezy: najbardziej epicką opowieścią o Holokauście jest *Chleb rzucony umarłym* Bogdana Wojdowskiego. Przy czym epickość miała wskazywać na epopeiczność, sugerującą związki powieści z epopeją. No bo przecież dziecięcy narrator, dla którego doświadczenie getta, jako niemal bezalternatywne, łatwiejsze było do zniesienia (zwłaszcza biorąc pod uwagę adaptacyjne zdolności dzieci) i jako takie pozwalało się zrelacjonować jeśli nie z dystansem, to z pewną chłonącą rzeczywistość równowagą. Nie bez znaczenie był też fakt, że Wojdowski opowiada historię warszawskiego getta do momentu jego likwidacji, do pierwszych transportów z Umschlagplatzu, do początku „wielkiej akcji”¹²⁸.

Czy przywołana teza została zdezaktualizowana? Nie w tym rzecz. Z czasem, pamiętając o epickim charakterze *Chleba...*, coraz mniej ważne wydawało mi się wprowadzanie do tego znakomitego tekstu epopei. Obawiałem się, że wpisane w nią całość i sens mogą wejść w kolizję z gettem, którego mury nie tyle stwarzały całość, ile dzieliły, wprowadzały podział na tych, którzy już umierają i tych, którzy jeszcze, nie tylko na Placu Grzybowski, żyją. A sens? Nie widzę żadnego powodu, by rasi-

¹²⁷ Zob. H. Arendt, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, przeł. A. Szostkiewicz, Kraków 1987.

¹²⁸ „Opowiadanie określone jest dniem, kiedy mur zamknięto jesienią 1940 roku, i >>wielką akcją<< w 1942, kiedy w części dzielnicy przestał czemukolwiek służyć”. B. Wojdowski, *Chleb rzucony umarłym*, wyd. 5, Warszawa 1979, s. 5. Pierwodruk: 1971. Ten sam przypis wykorzystałem w artykule *Polska proza o Zagładzie i emocje. Rekonesans*, przedstawionym na konferencji „Rola emocji w polskiej literaturze pięknej o Holokauście”, Uniwersytet w Jenie, 15-16 czerwca 2012 r. Mówiłem wówczas o wszystkich wymienionych w tym rozdziale, beletrystycznych tekstach dotyczących Holocaustu. Zob. D. Kulesza, *Polska proza o Zagładzie i emocje. Rekonesans*, w: tegoż, *W poszukiwaniu istoty rzeczy. Studia i portrety*, Białystok 2015. Zob. tegoż, *Die polnische Holocaust-Prosa und die Emotionen. Eine essayistische Erkundung*, w: A. Meyer-Fraatz, Th. Schmidt (Hg.), „*Ich kann es nicht fassen, dass dies Menschen möglich ist*“. *Zur Rolle des Emotionalem in der polnischen Literatur über den Holocaust*, Stuttgart 2016, s. 17-49.

stowskie aberracje traktować jako pomysły mające cokolwiek wspólnego z sensownością.

Zmiana myślenia o *Chlebie rzuconym umarłym* spowodowała pewne przewartościowania w ocenie innych tekstów poświęconych Zagładzie. W szczególności dotyczy to tetralogii galicyjskiej Juliana Strykowski. Autor *Głosów w ciemności* nie opisuje Holocaustu, ale stwarza epopeję galicyjskich Żydów. W odniesieniu do opisywanego przezeń świata kategorie całości i sensu mają jeszcze uzasadnienie, wagą i znaczą. „Chciałem utrwalić świat żydowski, który zginął, postawić mu nagrobek. Macewę”¹²⁹. I to się Strykowskiemu udało. Przy czym trudno mi myśleć o tej macewie inaczej niż w kategoriach epopei. Niemożliwej, ale zrealizowanej. Unikającej bezpośredniej konfrontacji z Zagładą, ale stanowiącej pomnik świata, który Holocaust starał się unicestwić.

Jeszcze tylko dwa przykłady: baśnie dokumentalne Hanny Krall (określenie Michała Cichego) i rodzinna historia Zagłady narodu, zapisana w prozie Henryka Grynberga. W obu wypadkach trudno mówić o epopei. Chodzi raczej o diagnozę, wskazującą teksty, które pozostając beletrystyką, sprostały gehennie Holocaustu. Jest w nich zatem to, czego epopeja wymaga: przynajmniej szansa na równowagę między literaturą i rzeczywistością¹³⁰. Natomiast całość i sens mają tu charakter nieepopeiczny. U Hanny Krall zapewnia je konkretny wybór: będę pisała wyłącznie o tych, którzy przeżyli, bo tylko oni mogą dać świadectwo; będę pisała z świadomością, że ich ocalenie to cud, to zaprzeczenie rzeczywistości skazującej wszystkich na śmierć. W rezultacie otrzymujemy całość, która będąc prawdziwą dzięki świadectwom ocalonych, pozostaje nierzeczywista, bo narusza normę Zagłady. Sens tej partykularnej, do tego stopnia marginalnej, że aż cudownej całości skazany jest na wymiar baśni, czyli historyczna nierzeczywistość raz jeszcze¹³¹.

¹²⁹ *Ocalony na Wschodzie. Z Julianem Strykowskim rozmawia Piotr Szewc*, Montricher 1991, s. 244.

¹³⁰ Patrząc na tę „równowagę” z punktu widzenia rzeczywistości, wątpię, bo nie ma tekstu odpowiadającego Zagładzie. Natomiast perspektywa literacka w takim równaniu dominować nie powinna. Wygląda na to, że w tym wypadku szansa na równowagę bez znaku zapytania nie ma.

¹³¹ Diagnoza Michała Cichego pochodzi ze stycznia 1999 roku (zob. M. Cichy, *Baśnie dokumentalne Hanny Krall*, „Gazeta Wyborcza” z 23-24 stycznia 1999 roku). Od tej

Grynberg znalazł Zagładę jako wiarygodną całość w losach swojej własnej rodziny. Jak mu się to udało? Na początku jest tytuł, znakomity: *Żydowska wojna*, chociaż jest to wojna jego najbliższych. Potem jest tej wojny ciąg dalszy. Aż po *Zwycięstwo* i *Kadisz*. Jest coś jeszcze: publicystyka Grynberga, podporządkowana jednemu tytułowi, równie skutecznemu jak ten, od którego zaczęła się jego opowieść o Zagładzie. Ten tytuł brzmi: *Ludzie Żydom zgotowali ten los*¹³². Mówiąc wprost: Henryk Grynberg opowiedział Holocaust jako historię Zagłady swojej rodziny. A jego publicystyczna aktywność bardzo pomagała w tym, by nikt nie miał wątpliwości, że interesuje go los całego, wydanego przez ludzi na śmierć narodu. Niemożliwa do ogarnięcia całość (Zagłada) odnaleziona w gehennie rodziny. Jej sens to walka o sprawiedliwość, o uznanie winy osób odpowiedzialnych za śmierć ojca i powszechnej winy ludzi, którzy nie byli podczas wojny Żydami.

Ostatnie książki Henryka Grynberga, począwszy od autobiograficznych *Uchodźców* z 2004 roku, a skończywszy na ich *Ciągu dalszym* z roku 2008, zmieniają wizerunek autora *Memorbucha*. Coraz mniej w nim gniewu, a jeśli wraca Zagłada, to tak jak w *Janku i Marii*¹³³, czyli w kontekście nieoczekiwanego optymizmu (?), wiarygodnego i realnego, poświadczonego relacją rodzinną, ale niedotyczącą już Grynbergów.

Nie ulega wątpliwości, że epopeja ma wyjątkowe znaczenie dla tworenia treści decydujących o tożsamości jeśli nie kultury w ogóle, to na pewno jej europejskiej (śródziemnomorskiej) i polskiej (narodowej) postaci. *Iliada* i *Odyseja* oraz *Pan Tadeusz* mówią więcej o tym, skąd wzięła się nasza kulturowa tożsamość, nas Europejczyków i nas Polaków, niż jakkolwiek inny tekst literacki. Z drugiej jednak strony nie ma żadnych powodów, by znaczenie epopei przeceniać, szukając w niej możliwości czy „umiejętności” pozaliterackiej natury, mających wpływ na całościowe porządkowanie świata/światów wbrew ich funkcjonowaniu w rzeczy-

pory dotycząca Holocaustu proza autorki *Dowodów na istnienie* nieco się zmieniła. Coraz częściej miejsce małych narracji budowanych wokół cudownych ocalań zajmują w niej obszerne historie, biografie, rozległe opowieści.

¹³² Zob. H. Grynberg, *Ludzie Żydom zgotowali ten los*, w: tegoż, *Prawda nieartystyczna*, Warszawa 1994.

¹³³ Zob. H. Grynberg, *Janek i Maria*, Warszawa 2006.

wistości, funkcjonowaniu, które nawet nie powinno być traktowane jako usprawiedliwione jakimkolwiek sensem.

Ale nie tylko z tego powodu przywołałem literaturę Holocaustu. Zależało mi również na tym, by wpisać epepeję w globalną historię literatury, w napięcie między modernistyczne, arcydzielnie zapisane, ale jednak złudzenia dotyczące poznania prawdziwej natury człowieka i świata oraz postmodernistyczną wieloznaczność, która oznacza nie tylko zrozumiałą rezygnację z modernizacji, ale także liberalnie motywowaną, co prawda ideologicznie atrakcyjną, jednak w praktyce nierealizowaną równowartościowość kultur.

Epepeja na granicy między modernizmem i postmodernizmem, który zaczyna wracać do modernizowania innego niż powszechny projekt emancypacyjny, zachowuje swoją wiarygodność, czyli równowagę między literaturą i rzeczywistością. Równowaga ta ma wymiar historycznoliteracki, ponieważ potwierdza tę opowieść o pochodzeniu postmodernizmu, która zwraca uwagę na znaczenie niemożności zapisania Holocaustu. Ale jest coś jeszcze. Epepeja nie tylko rozpada się wraz z wojenno-powojenną rzeczywistością i bezradną wobec jej granicznych doświadczeń literaturą, ale także szuka nieznanych dotąd możliwości istnienia wśród nowych, emancypujących się w płynnej (po)nowoczesności światów.

Epepeja po 1989 roku

Rozdział drugi części pierwszej, *Epepeje polskiej literatury powojennej. Rekonesans*, miał swój pierwodruk w książce *Tradycja i przyszłość genologii*. Pierwotnie kończył go fragment zatytułowany *Epilog?*, ale nie został opublikowany. Był zbyt krytycznoliteracki i jako taki niezbyt pasował do poważniejszego nieco, historycznoliteracko-genologicznego charakteru całości. Teraz wracam do opatrzonego znakiem zapytania epilogu, by zapytać o to, jak wygląda relacja między poważną i wiekową epepeją oraz nie tylko nowymi i młodymi światami, o które upomniwała się literatura polska po roku 1989; światami, które po roku 1989 upomniały się o polską literaturę.

Przed wszystkim *Jadąc do Babadag* Andrzeja Stasiuka z 2004 roku. Jest w tym tekście coś, co może wyznaczać nowe perspektywy epepei, epepei XXI wieku.

Inne powojenne teksty epopeiczne zapisywały umierające w historii światy. Formułowały model ich wiecznej, przechowywanej w kulturze tożsamości. Dzisiaj światy raczej się stwarza, i nie chodzi wyłącznie o literaturę science fiction czy fantasy, które ewokują rzeczywistość nie tyle potencjalnie, ile genetycznie kompletną, skończoną i jako takie skazane są na epopeiczny, wymagający osobnego omówienia kontekst. Pomijając w tym miejscu Lema, Dukaja czy Sapkowskiego, chciałbym raczej przypomnieć wielki sukces *Wojny polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną* Doroty Masłowskiej, książkę stwarzającą świat (niech będzie, że dresiarzski) poprzez powołanie do istnienia jego języka¹³⁴. A *Lubiewo* Michała Witkowskiego? Masłowska dała istnienie temu, co socjologicznie nowe, czym literatura do tej pory się nie zajmowała. Witkowski opisał społeczność odwieczną i trwale obecną w literaturze. W części pierwszej swojej powieści zmitologizował ją i spartykularyzował, zamykając w latach PRL-u. Gejowska, peerelowska epopeja? Jeszcze nie. Świat dresiarzski też musi jeszcze poczekać na swój epos. Jeśli takie próby powstaną, nie powinny się obyć ani bez Masłowskiej, ani bez Witkowskiego.

Literackiemu stwarzaniu światów towarzyszy nieustanna rekonstrukcja przeszłości, budowanie swojego losu i swojej tożsamości, swego personalnego uniwersum, zwłaszcza we wszelkich prozach dokumentu osobistego. Wśród nich szczególne znaczenie posiadają teksty odwołujące się do tego, co wciąż niezapisane albo niemożliwe do zapisania. Najbardziej adekwatnym przykładem Holocaust — trauma (nie)przedstawiona¹³⁵: rzeczywistość, wobec której epopeja wydaje się bezradna, ponieważ nie można wyjąć z historii i przenieść w wieczną przestrzeń kultury świata, który wymaga naszej nieustannej pamięci, żywej, wolnej od syntetyzującego, uogólniającego i uniwersalizującego modelowania.

Literatura science fiction czy fantasy jest skazana na kontekst epopeiczny, powołując do istnienia światy, przynajmniej zewnętrznie, inne

¹³⁴ Także nagrodzony Nike *Paw królowej* wydaje się dobrym materiałem na epicką opowieść o popkulturalnej warszawce z jej niewydarzonymi gwiazdkami i showmanami, marzącymi o celebryckich splendorach. Problem w tym, że im bardziej miałki materiał, tym trudniej konfrontować z nim perspektywę epopeiczną. Mimo to, jeśli perspektywa ta będzie chciała przetrwać, musi zostać zmodyfikowana, ponieważ nie da się ograniczyć zakresu zainteresowań literatury.

¹³⁵ Zob. „Teksty Drugie” 2004, nr 5.

niż nasz. Ta przyrodzona cecha obu konwencji jest czym innym niż pytanie o to, które z należących do nich utworów są epopejami. Masłowska i Witkowski też odkrywają to, czego w literaturze dotąd nie było. Przedstawiają bardzo wiarygodny w swej kompletności wizerunek dresiarzy i gejów, przede wszystkim peerelowskich. Tak wygląda zbieranie materiału, z którego epopeja może dopiero powstać¹³⁶. Nie wierzę w epopeje dotyczące przeszłości, z którą nie powinniśmy się nigdy oswoić. Uznając bardziej indywidualizację niż personalizację polskiej literatury współczesnej¹³⁷, czyli tej po 1989 roku, liczę się z tym, że ewentualne epopeje raczej zrezygnują z obiektywizującej perspektywy (dostępnej także w wariacie personalnym) niż porzucą partykularny punkt widzenia „ja”, dominującego w całym tekście i każdego dnia tygodnia, nie tylko od poniedziałku do czwartku¹³⁸.

Nie wiem, co może się stać z epopeją w przyszłości. Czy gatunek ten ocaleje w tekstach science fiction i fantasy? Czy będzie szukał swojego miejsca w odkrywanych ćwierć albo pół-światach? A może będzie inaczej, tak jak w *Jadąc do Babadag* Andrzeja Stasiuka? Może epopeja stanie się prywatnym, subiektywnym obrazem świata, terapią osławiającą nasze w nim funkcjonowanie?

Jadąc do Babadag jest epopeją. Żeby to rozpoznać, trzeba iść śladem nie tyle genologii, ile autora zapisanego w tekście. Podróż to ucieczka w poszukiwaniu nieśmiertelności¹³⁹. Ucieczka przed przerażającą przyszłością¹⁴⁰ w zmaterializowaną wieczność¹⁴¹. I o tę wieczność właśnie chodzi. O świat, który umarł, ale trwa i dzięki temu można się w nim schronić. Najłatwiej widzieć w nim biedę, wegetację i wykluczenie.

¹³⁶ Nie traktuję książek Masłowskiej i Witkowskiego jako ułomnych, wprost przeciwnie, są to teksty skończone i ważne. Używam ich ze względu na potrzebę sprawdzenia, gdzie i jakie szanse może mieć epopeja w literaturze polskiej XXI wieku.

¹³⁷ Indywidualizacja to m.in. dominujący w kulturze masowej celebrytizm, wywierający coraz większy wpływ na publiczne funkcjonowanie pisarzy, niemający nic wspólnego z personalizmem. Mam jednak nadzieję, że przesadzam, demonizując zależność między tym, jak się literatem jest i tym, jak się pisze.

¹³⁸ Zob. W. Gombrowicz, *Dziennik 1953-1956*, wyd. 2, Kraków 1988, s. 9.

¹³⁹ Zob. A. Stasiuk, *Jadąc do Babadag*, Wołowiec 2004, s. 237.

¹⁴⁰ Zob. tamże, s. 210.

¹⁴¹ Zob. tamże, s. 277.

Trudniej o zwycięstwo nad czasem, nad pędzącą donikąd przyszłością. Stasiuk w Europie Środkowej, gdzieś między Słowacją, Rumunią, Mołdawią i Węgrami, znalazł światy umarłe z punktu widzenia historii, ale pozostające w niej, nieprzeniesione w przestrzeń kultury. Stasiuk znalazł żywe epopeje, spotkał kulturę, która nie jest epopeicznym tekstem, ale wyłączoną spod działania czasu enklawą, rezerwatem wieczności, schronieniem zwierząt i ludzi. Czy ten fenomen nie stanowi wyzwania dla epopei? Czy Stasiuk w *Jadąc do Babadag*, dostrzegając i opisując go, nie podejmuje dialogu z epopeją? Czy jej nie pisze?

Epopeja nie naprawia świata, ani go nie zmienia, ale kreuje wielkie narracje nadające mu sens. Literaturoznawstwo zajmujące się epopeją potrafi tego sensu szukać i rozpoznawać go w tekście. Sens epopei powinien być pełny: uniwersalny i kosmiczny. Wierzę, że warto go szukać w literaturze polskiej po roku 1989, i to zarówno tam, gdzie ona opisuje i kreuje nowe, niezapisane dotąd światy (Masłowska, Witkowski), jak i tam, gdzie sens, którego epopeja wymaga, który ją stwarza, wydaje się raczej źródłem, zaprojektowanym początkiem, przyczyną sprawczą tekstu niż rezultatem epopeicznego wizerunku rzeczywistości (Stasiuk).

Diagnoza/prognoza albo współczesność

Literaturoznawstwo polega na poznawaniu literatury, a nie na wskazywaniu pisarzom gatunków domniemanie najcenniejszych, które powinni oni uprawiać. Literaturoznawstwo nie zmienia świata, nie kreuje wielkich narracji nadających mu sens. Ale potrafi sensu szukać i rozpoznawać go w tekście. Ten sens nie musi być tak pełny: uniwersalny, kosmiczny, jak w klasycznej epopei, ale wierzę, że warto go szukać w najbardziej nawet szczątkowej postaci. Dotyczy to przede wszystkim tekstów, które w jakikolwiek — często najmniej spodziewany i zupełnie nieoczekiwany — sposób nawiązują dialog z epopeiczną tradycją, wciąż obecną w polskiej literaturze. Zwłaszcza, że nie chodzi tu wyłącznie o mocno problematyczne z epopeicznego punktu widzenia, wspomniane w poprzednim rozdziale książki Stasiuka, Masłowskiej czy nawet/zwłaszcza Witkowskiego. Jest przecież poezja Wojciecha Wencła. Kontestowana przez wielu z powodu takich tomików jak *De profundis* czy *Podziemne motyle*,

przekonująco epopeiczna w znakomitym tomie *Imago mundi*¹⁴². Jest wywołana jedynie w rozdziale pierwszym twórczość Przemysława Wojcieszka ze znakomitym dramatem *Made in Poland*, mówiącym więcej o młodych w III RP, o ich frustracjach, buntach i terapiach, niż większość socjologicznych analiz. Problem w tym, że Wojcieszek zdaje się być bardziej zainteresowany filmem niż teatrem, jednak z punktu widzenia epopeicznej transdyscyplinarności, która wymaga osobnego opisu, zmiana ta może wyjść na dobre: i autorowi *Made in Poland*, i współczesnej sztuce, konfrontującej się z rzeczywistością, pytającej o jej sens i całość.

¹⁴² Zob. W. Kudyba, *Współczesne gry z epopeją. O poematach Tomasza Różyckiego i Wojciecha Wencła*, „Literaturoznawstwo” 2010, nr 1. Autor, sam ceniony poeta, wśród twórców reaktywujących wierszowaną epopeję obok Wencła wskazuje Tomasz Różyckiego z jego *Dwunastoma stacjami*. Wśród uczniów czy naśladowców obu wymienionych umieszcza Jarosława Jakubowskiego (*Ojcostych*) i Szymona Babuchowskiego (poemat *Medjugorie. Wieniec z gwiazd dwunastu*).

ROZDZIAŁ TRZECI:
WIESŁAW MYŚLIWSKI

1. Więcej niż cykl. O twórczości Myśliwskiego po raz pierwszy

Twórczość Wiesława Myśliwskiego jest całością. Nie oznacza to jej zamknięcia czy zakończenia. Chcę jedynie powiedzieć, że wszystko, co do tej pory Myśliwski napisał jako prozaik i dramaturg, może a nawet powinno być traktowane jako jedno dzieło, jako jedna opowieść. Znaczenie jej treści skłoniło mnie do tego, by najpierw zmierzyć się z uporządkowaniem tekstów, w których została ona zapisana.

Cykl

Istotę cyklu, a może nawet cykliczności, da się chyba sprowadzić do trzech cech. Pierwszą — za Kazimierzem Bartoszyńskim i Bogumiłą Kaniewską — nazwałbym częstkowością czy parcjalnością¹, druga to powtarzalność, a trzecia wskazuje na całość. Parcjalność nie pozwala zapomnieć, że cykl składa się z osobnych tekstów, które jako „zależne lub niesamodzielne” potrzebują siebie nawzajem. Po prostu są spójne, nawet jeśli miałyby to być spójność drugiego stopnia, polegająca na „multiplikacji jednego wskaźnika (...), przy dopuszczalnej redukcji pozostałych”². Powtarzalność każe zwrócić uwagę na to, czy związki występujące między utworami tworzącymi cykl mają charakter incydentalny,

¹ Zob. K. Bartoszyński, *O fragmencie*, w: *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*. *Studia*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, W. Bolecki, Warszawa 1992. W pierwszym tomie cyklicznej serii prof. Krystyny Jakowskiej na ten sam tekst powołała się Bogumiła Kaniewska, cytując z niego m.in. takie zdanie: „Parcjalność fragmentu oznacza z natury rzeczy jego zależność lub niesamodzielność”. B. Kaniewska, *Między cyklem a powieścią*, w: *Cykl literacki w Polsce*, red. K. Jakowska, B. Olech i K. Sokołowska, Białystok 2001, s. 25.

² W. Wantuch, *Cykli liryczny — tomik — seria poetycka. Z dziejów „gatunku” literackiego i wydawniczego*, w: tamże, s. 577. Warto dodać, że rozważania Wiesławy Wantuch, odwołując się do ustaleń Marii Renaty Mayenowej, przekraczają je, przyznając rację Włodzimierzowi Boleckiemu, wskazującemu na zmienność tego, co zwykle się nazywać spójnością tekstu literackiego. Zob. tamże.

czy powtarzalny. Punktem docelowym analizowania i interpretowania cyklu jest rozpoznanie go jako całości. Początkiem może być w tym wypadku wskazanie i opisanie tak zwanej ramy modalnej, czyli tego, co Krystyna Jakowska — przy okazji cyklu opowiadań — określa w sposób następujący: „ramą będziemy nazywać najbardziej widoczny, zewnętrzny czynnik scalający cykl (...): jego wyrazisty początek i takiż koniec”³. Nie ulega jednak wątpliwości, że cykl jako całość to tekst literacki, którego treści nie da się sprowadzić do sumy znaczeń tworzących go utworów. Treść cyklu to wypadkowa trzech elementów: znaczeń poszczególnych tekstów, znaczeń generowanych przez powiązania występujące między tekstami (niezależnie od ich miejsca w cyklu jako całości) oraz znaczenia nadrzędnego, scalającego, modyfikującego wymowę fragmentów. Może być ono albo apriorycznie dane, czyli sugerowane, na przykład przez tytuł cyklu, albo ukryte, wymagające lekturowej konkretyzacji⁴.

Wszystkie wymienione tu cechy (cząstkowość lub parcjalność, powtarzalność oraz całościowość) uwzględniają obraz cyklu jako gatunku pochodnego, zwanego również sekundarnym, czyli takiego, który został „zbudowany na tekstach należących do różnych gatunków (...) pierwotnych”⁵.

Niezależnie jednak od tego, w jaki sposób cykl potraktujemy, łatwo zauważyć, że gatunek ten ma problem z genologiczną wyrazistością. Sekundarność sprowadza go do poziomu zjawiska kompozycyjnego⁶, a zaproponowany zestaw „cyklicznych” cech może niepokoić nadfunkcyjnością, czyli sytuacją, w której daje się je zastosować także wobec tego, co

³ K. Jakowska, *Cykl opowiadań — próba historii. Intuicje i sugestie*, w: tamże, s. 43.

⁴ Typowym przykładem cyklu, którego tytuł apriorycznie sugeruje nadrzędne znaczenie całości może być *Śmierć liberala* Artura Sandauera albo *Kamienny świat* Tadeusza Borowskiego. Ale już nadrzędne znaczenie cyklu Jerzego Szaniawskiego o profesorze Tutce (*Profesor Tutka, Opowiadania Profesora Tutki, Profesor Tutka. Nowe opowiadania, Profesor Tutka i inne opowiadania*) wymaga lekturowej konkretyzacji, która niewiele może skorzystać z apriorycznej sugestii zawartej w najbardziej wyeksponowanym miejscu tekstu, w tytule.

⁵ R. Fieguth, A. Martini, P. Sudan, *Fryburski projekt badawczy: Europejski cykl poetycki: poetyka i historia gatunku „pochodnego”*, w: *Cykl literacki w Polsce*, dz. cyt., s. 568. Rolf Fieguth pisał co prawda o cyklu poetyckim, ale jego uwagi mogą być traktowane jako dotyczące cyklu w ogóle.

⁶ Zob. B. Kaniewska, *Między cyklem a powieścią*, dz. cyt., s. 23.

niekoniecznie cykliczne. Nie musi to jednak oznaczać zmierzchu cyklu jako gatunku, ale wprost przeciwnie. Można chyba nawet mówić o jego ekspansywnej użyteczności tam, gdzie nie zwykło się go do tej pory dostrzegać. Przy czym nie chodzi o samą nazwę, nie chodzi o cykl jako taki (wciąż przecież genologicznie niedookreślony⁷). Chodzi przede wszystkim o to wszystko, co w literaturze ma związek z parcjalnością, powtarzalnością i całościowością.

Fragmentaryczność i całościowość

Niech wystarczą dwa przykłady. Pierwszy związany jest ze stanem literatury dzisiaj, stanem nie tylko postmodernistycznym. Drugi dotyczy takiego badania literatury, które nastawione jest na integralność dorobku poszczególnych pisarzy, na odkrywanie ich dzieła (sumy ich dzieł) jako osobnej, wyjątkowej, partykularnej, ale niemożliwej do pominięcia całości.

Wśród wielu postmodernistycznych bon motów jest i ten, który mówi o końcu, o rozpadzie wielkich narracji. Jean-François Lyotard — jego twórca — może być nazwany patronem estetyki fragmentu. Nie jest trudno skojarzyć to postmodernistyczne przewartościowanie z kryzysem fabuły, jaki miał miejsce w polskiej prozie w połowie lat 70. ubiegłego wieku. I sylwiczność, tak jak opisywał ją Ryszard Nycz⁸, i proza po roku 1975 komentowana między innymi przez Przemysława Czaplińskiego⁹, i proza dokumentu osobistego, która nazwę zawdzięcza Romanowi Zimandowi¹⁰, i sam dokument, którego znaczenie w literatu-

⁷ Cykl „jak dotąd, nie zyskał statusu przedmiotu systematycznych badań polskich teoretyków literatury (jeśli nie liczyć (...) serii prac Krystyny Jakowskiej) i w związku z tym pozostaje ciągle obiektem opisywalnym, lecz nie opisanym”. Tamże.

⁸ Zob. R. Nycz, *Sylwy współczesne*, wyd. 2, Kraków 1996.

⁹ Zob. [m.in.] P. Czapliński, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996*, Kraków 1997.

¹⁰ „W latach osiemdziesiątych, w związku z ogromną karierą gatunków paradzenikarskich, krytyk zaczyna stawiać tezę o wyczerpywaniu się zainteresowania fikcją i zwróceniu się czytelników ku **literaturze dokumentu osobistego** (termin spopularyzowany przez Romana Zimanda obejmuje także listy, wspomnienia, dzienniki)”. A. Nasilowska, *Literatura okresu przejściowego 1975-1996*, Warszawa 2006, s. 67. Spośród książek R. Zimanda ważnych z punktu widzenia literatury dokumentu osobi-

rze polskiej XX wieku akcentował na przykład Zygmunt Ziątek¹¹, i autobiograficzny trójkąt Małgorzaty Czermińskiej¹², wszystko to wskazuje zmianę standardów organizujących tworzenie prozy w czasach — przyjmijmy — nazywanych postmodernizmem. Odejście od modelu pisania identyfikowanego chociażby z *Czarodziejską górą* Tomasza Manna zdaje się potwierdzać Lyotardowski koniec wielkich narracji. Ale czy musi to oznaczać dominację fragmentu, czyli takiej formy, która pojawiając się jako część większej całości, mogłaby budować tę całość, korzystając z cechy cyklu nazwanej powtarzalnością? To nie jest pytanie, na które potrafiłbym teraz odpowiedzieć, ale wydaje mi się, że nawet biografia (autobiografia) nie musi być wielką narracją (nie musi być wolna od fragmentaryczności), jeśli odnajdziemy w niej brak punktu odniesienia, czyli opisaną postmodernistycznie przez Jeana Baudrillarda śmierć Boga, ikoniczną katastrofę, skazującą również biografię (autobiografię) na pozbawione hierarchii funkcjonowanie wśród innych tekstów podobnego rodzaju, na bycie fragmentem¹³.

Bardziej niż ewentualna wyprawa cyklu w postmodernistyczne okolice interesuje mnie w tym tekście całościowe traktowanie sumy dzieł poszczególnych twórców. Całościowe, czyli takie, które doprowadza do czytania konkretnych utworów nie tylko jako dzieł samych w sobie, ale także ze względu na to, że są one częścią całości zwanej dorobkiem pisarza i zajmują w niej miejsce istotne dla odczytania tej całości oraz każdej z tworzących ją, tekstowych części.

stego wymienię tylko dwie: „*W nocy od 12 do 5 rano nie spałem*”. *Dziennik Adama Czerniakowa — próba lektury* (Paryż 1979) oraz *Diarysta Stefan Ż.* (Wrocław 1990).

¹¹ Zob. Z. Ziątek, *Wiek dokumentu. Inspiracje dokumentarne w polskiej prozie współczesnej*, Warszawa 1999.

¹² Zob. M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.

¹³ Zob. M. P. Markowski, *Baudrillard: słownik*, w: J. Baudrillard, *Ameryka*, przeł. R. Lis, Warszawa 1998, s. 172. Wydaje się, że największym problemem przy czytaniu „postmodernistycznych fragmentów” przy użyciu cech cyklu może być stosowanie reguł, które dotyczyły cyklicznego zbioru tekstów wobec jednego utworu — sfragmentaryzowanego po rozpadzie wielkich narracji. Z drugiej jednak strony warto pamiętać o licznych regułach nadorganizujących teksty postmodernistyczne nie tylko na poziomie kompozycyjnym.

Niczym wyjątkowym nie jest dzisiaj całościowe opisywanie poezji Zbigniewa Herberta, prozy Teodora Parnickiego czy dramaturgii Jerzego Szaniawskiego. Ale czy tego rodzaju opis korzysta z cech cyklu? Czy parcjalność, powtarzalność i całościowość mogą w takiej sytuacji okazać się użyteczne? Wydaje się, że tak. Chciałbym to potwierdzić, proponując kilka uwag dotyczących zarówno prozatorskiej, jak i dramaturgicznej twórczości Wiesława Myśliwskiego.

Wstępne porządki według dat i gatunków

Prozatorski debiut dwukrotnego laureata literackiej Nike to *Nagi sad*¹⁴ z 1967 roku. Powieść kolejna — *Pałac*¹⁵ — została opublikowana trzy lata później (1970). Na następną prozę — *Kamień na kamieniu*¹⁶ — musieliśmy czekać czternaście lat, do roku 1984, ale między *Pałacem* i *Kamieniem*... Myśliwski opublikował dwa dramaty. Pierwszy to *Złodziej*¹⁷ z roku 1973. Drugi to *Klucznik*¹⁸ z roku 1978. Dramat kolejny: *Drzewo*¹⁹, ukazał się w 1989 roku. W roku 1996 opublikowano następną prozę, *Widnokrag*²⁰. W 2000 roku ukazał się ostatni tekst dramaturgiczny Myśliwskiego: *Requiem dla gospodyni*²¹. Przedostatnia powieść Wiesława Myśliwskiego to *Traktat o huskaniu fasoli* z roku 2006²².

¹⁴ Zob. W. Myśliwski, *Nagi sad*, Warszawa 1967.

¹⁵ Zob. W. Myśliwski, *Pałac*, Warszawa 1970.

¹⁶ Zob. W. Myśliwski, *Kamień na kamieniu*, Warszawa 1984. W tym rozdziale, jak w całej książce, cytuję *Kamień*... na podstawie wydania trzeciego: Szczecin 1986.

¹⁷ Zob. W. Myśliwski, *Złodziej*, „Dialog” 1973, nr 7.

¹⁸ Zob. W. Myśliwski, *Klucznik*, „Dialog” 1978, nr 6.

¹⁹ Zob. W. Myśliwski, *Drzewo*, „Twórczość” 1988, nr 7. W tym rozdziale cytuję *Drzewo* według pierwszego wydania książkowego: Szczecin 1989.

²⁰ Zob. W. Myśliwski, *Widnokrag*, Warszawa 1996.

²¹ Zob. W. Myśliwski, *Requiem dla gospodyni*, Warszawa 2000.

²² Zob. W. Myśliwski, *Traktat o huskaniu fasoli*, Kraków 2006. Niezbędne uzupełnienie: ostatnia znana powieść Myśliwskiego wydana została w roku 2013. Dwa powody zdecydowały o tym, że zrezygnowałem z wprowadzenia jej do tego fragmentu książki. Powód pierwszy: *Ostatnie rozdanie* pojawia się w rozdziale czwartym części drugiej. Powód drugi (mniej istotny, by nie powiedzieć mniej poważny): umieszczenie *Ostatniego rozdania* w tym rozdziale naruszyłoby nieco misternie układaną konstrukcję, jaką

Najpierw dwie powieści (*Nagi sad, Pałac*), potem dwa dramaty (*Złodziej, Klucznik*). Trzy pozostałe powieści (*Kamień..., Widnokrąg, Traktat...*) rozdzielone są kolejnymi dwoma dramatami (*Drzewo, Requiem...*). Między *Pałacem* i *Kamieniem na kamieniu* minęło czternaście lat. Między *Kamieniem...* i *Widnokręgiem* dwanaście. Między *Widnokręgiem* i *Traktatem o łuskaniu fasoli* dziesięć. *Drzewo* ukazało się cztery lata po *Kamieniu...*, a *Requiem...* cztery lata po *Widnokręgu*. W sumie Wiesław Myśliwski opublikował do tej pory pięć powieści i cztery dramaty²³. Informacje te mają wyłącznie wartość porządkującą.

Parcjalności dwa przykłady

Parcjalność to cecha w oczywisty sposób znajdująca zastosowanie w całościowym pisaniu o czymś dorobku. Jedyne problem, ale poważny, polega na tym, że — przynajmniej wtedy, gdy traktujemy ją tak jak Kazimierz Bartoszyński — zakłada ona zależność lub niesamodzielność fragmentów, w tym wypadku po prostu tekstów, tworzących całość, czyli interesujący nas tutaj czyjś dorobek. Wymówki w rodzaju: każdy utwór będący częścią czyjejś twórczości jest od niej zależny i w ten sposób niesamodzielny, niezbyt mnie przekonują. Warto szukać zależności i niesamodzielności innego rodzaju. Dwa przykłady, które zdają się same narzucać w związku z pisarstwem Wiesława Myśliwskiego.

twórczość Wiesława Myśliwskiego niezależnie od ostatecznego kształtu tego rozdziału po prostu jest.

²³ Zestawienie, pomijając *Ostatnie rozdanie*, obejmuje twórczość beletrystyczną Myśliwskiego. Dlatego nie uwzględnia szkiców zatytułowanych *Kres kultury chłopskiej* (Warszawa — Bochnia 2003) czy posłowania do tomu opowiadań Wincentego Burka *Droga przez wieś* (Warszawa 1968). Na marginesie dodam, że W. Burek, podobnie jak W. Myśliwski, pochodzi (właściwie pochodził, bo zmarł w 1988 roku) z okolic Sandomierza, a tom *Droga przez wieś* był jego debiutem opublikowanym w roku 1935, a wznowionym — dzięki staraniom Myśliwskiego, pracownika Ludowej Spółdzielni Wydawniczej — w 1968 roku. By obraz publikacji Myśliwskiego był w miarę kompletny, wypada dodać trzy przygotowane przez niego wybory. Najważniejszy z nich to czterotomowe, opatrzone wstępem Andrzeja Garlickiego *Wschodnie losy Polaków* (Łomża 1991), poza tym: *Poezje wybrane* Józefa Ozgi-Michalskiego (Warszawa 1968) oraz *Wiejskie pejzaże. Reportaże i opowiadania* (Poznań 1975), wybór przygotowany przez Myśliwskiego razem z Zofią Szmaj.

Przykład pierwszy, czyli trzy pierwsze powieści. Zarówno *Nagi sad*, jak i *Palac* to powieści odwołujące się do międzywojennej i powojennej prozy podejmującej tematykę chłopską. Zwraca na to uwagę Zygmunt Ziątek, pisząc:

Nagi sad jest monologiem wiejskiego nauczyciela, który ze swą „uczonością”, „inteligencnością”, życiem wśród książek, opowiada się wobec tradycyjnej chłopskości niepiśmiennego ojca. (...) Otóż ta wypowiedź „uczzonego” syna o komplikacjach związku z niepiśmiennym ojcem każe od razu myśleć nie tylko o utworach podejmujących zbliżoną problematykę w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych (*Żyłasta ręka ojca* i *Romansoid* Zygmunta Trziszki, *Majdan Mariana Pilota*, *Kochany* Zygmunta Wójcika, *Listy z Rabarbaru* Edwarda Redlińskiego), ale i o obszarach znacznie rozleglejszych. Każe przypomnieć sobie, że rozmowami z ojcem były przedwojenne (...) debiuty prozatorskie Józefa Mortona (*Spowiedź*) i Stanisława Piętaka (*Młodość Jasia Kunefala*) — powieści składające się (...), wraz z kilkunastoma innymi, na początek całego zjawiska współczesnej prozy wiejskiej. (...)

Za *Palacem* (...) stoi (nie wiadomo, jak długa) historia pokonywania wiejskiego kompleksu „pańskości” kultury (...). Przedwojenni działacze tzw. ruchu młodochłopskiego (...) uważali książkę Jakuba Bojki *Dwie dusze* za elementarz walki z tym kompleksem. (...) Fatalną literacko, ale bardzo interesującą myślowo, próbą uporania się z kompleksem pańskości kultury był (...) prozatorski debiut Stanisława Czernika *Gorycz*. (...) wątek ten (...) zdominował twórczość wielu pisarzy, m.in. Wilhelma Macha i Juliana Kawalca”²⁴.

Nagi sad i *Palac* nie tylko należą do współczesnej, polskiej prozy wiejskiej, ale także podsumowują jej główne wątki, zwłaszcza dotyczące tego, co między innymi Zygmunt Ziątek nazywa procesem chłopskich przemian²⁵. Świadczy to o znaczeniu obu powieści i jako tekstów samych w sobie, i jako części tego, co po wojnie — głównie za sprawą Henryka Berezy — zwykło się nazywać nurtem chłopskim²⁶. Jak w takim razie ocenić *Kamień na kamieniu* — jedyną spełnioną epopeję polskiej powojennej literatury? Przecież ta powieść zamknęła nurt chłopski, skończyła go nie tylko dlatego, że literatura nic więcej nie jest w stanie zrobić z rzeczywistością niż zapisać ją w postaci epopei. *Kamień...* zamknął nurt chłopski, bo dotyczące wsi książki, które pojawiły się po nim, przedsta-

²⁴ Z. Ziątek, *Wiesław Myśliwski*, w: tegoż, *Wiek dokumentu*, dz. cyt., s. 33, 35.

²⁵ Zob. tamże, s. 37.

²⁶ Zob. H. Bereza, *Związki naturalne. Szkice literackie*, Warszawa 1972.

wiają rzeczywistość po-wiejską, po-chłopską, znaną z *Opowieści galicyjskich* Andrzeja Stasiuka²⁷ czy *Tartaku* Daniela Odiji²⁸.

Skoro *Nagi sad* oraz *Pałac* do nurtu chłopskiego należą, a nawet istotne jego wątki podsumowują, natomiast *Kamień na kamieniu* nurt ten zamyka, czy nie można, czy nie należy nawet mówić o zależności dwóch pierwszych powieści Myśliwskiego od jego powieści trzeciej? Czy nie warto byłoby konfrontować wymienione prozy ze sobą, już choćby dlatego, by uniknąć sytuacji, w której albo ceni się *Nagi sad* i *Pałac*, albo *Kamień...* Czy dokonując wartościującego wyboru tam, gdzie przydałaby się raczej synteza, nie rezygnujemy pochopnie z szukania wielkiej, literackiej sumy, całości, nawet jeśli byłaby ona naznaczona zależnością lub niesamodzielnością, bo przecież suwerennej wartości każdej z trzech wymienionych książek Myśliwskiego już nawet nie wypada odmówić.

Przykład drugi, czyli *Pałac* i *Klucznik* oraz *Kamień...* i *Drzewo*. W tym wypadku zależność lub/i niesamodzielność wydają się ważniejsze (ciekawsze?, bardziej skomplikowane?) o tyle, o ile dotyczą relacji zachodzących między tekstami prozatorskimi (*Pałac*, *Drzewo...*) i dramatycznymi (*Klucznik*, *Drzewo*).

W jednym z wywiadów Wiesław Myśliwski na pytanie „Co pana skłoniło do pisania dla teatru?”, odpowiedział:

Przypadek. Po napisaniu *Palacu* znowu myślałem o opowiadaniu. Miał to być właśnie *Złodziej*. Szybko się jednak zorientowałem, że nie ma w nim miejsca na narrację odautorską, że opowieść całkowicie się wyczerpuje w strukturze dialogu²⁹.

Istota różnicy między tym, co w dorobku Myśliwskiego prozatorskie i dramaturgiczne to punkt docelowy komentowania relacji między powieściami i sztukami teatralnymi dwukrotnego laureata Nike. Przygotowaniem do zmierzenia się z tym zagadnieniem niech będą spostrzeżenia najprostsze, na przykład takie, które lekturę *Klucznika* skazują na kon-

²⁷ Zob. A. Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*, Kraków 1995.

²⁸ Zob. D. Odija, *Tartak*, Wołowiec 2003.

²⁹ *Miałem nad sobą niebo*, z Wiesławem Myśliwskim rozmawia Krzysztof Masłoń, „Rzeczpospolita” z 24-26.12.2007, s. A19.

frontację z *Palacem* nie tylko dlatego, że oba teksty pałacu, nazywanego też dworem, dotyczą³⁰.

W powieści pasterz o niepewnym imieniu Jakub zajmuje miejsce swojego pana. W dramacie Hrabia do Klucznika zdającego mu codziennie relację z tego, co dzieje się we dworze, mówi tak: „Na moim miejscu wszystko by cię obchodziło”³¹. Kwestia ta pojawia się w kontekście informacji Klucznika o tym, że „Bugajowi przy młóceniu rękę wciągnęło w tryby”³². Rozmowa ma dalszy ciąg:

KLUCZNIK To na drugi raz niech uważa. A ty znowu żartujesz sobie, jaśnie panie. Gdzie ja mógłbym być na twoim miejscu.

HRABIA O, czemu nie. Nigdy nie wiadomo. Na tym dziwnym świecie, mój Kazimierzu, wszystko jest możliwe. Jeśli nawet syn zwykłego cieśli Bogiem został, czemuż ty nie mógłbyś być na moim miejscu.

KLUCZNIK To prawda, jaśnie panie, że ten świat jest dziwny. Ale może ta jego dziwność, to tylko mądrość, której nie pojmujemy.

HRABIA No, powiedzmy, że przyszedłby mi taki kaprys do głowy i zostałbym ci wszystkim. Cały ten majątek, ten pałac. Czy to znowu takie niemożliwe? (...)

KLUCZNIK Widzę, jaśnie panie, że ci zdrowie biegiem wraca, a humor w podskokach³³.

³⁰ To nie jest przedmiot tego tekstu, ale niech wolno mi będzie przynajmniej zasugerować, że granica między powieściami i dramatami Myśliwskiego przebiega zgodnie z genologicznymi standardami. Wyobraźniowa (*Nagi sad, Pałac*) bądź epicka (*Kamień...*, *Widnokrąg, Traktat...*) narracyjność powieści wchłania tragiczne konflikty, sprowadza je do uniwersalizującej, wielowątkowej, personalnej relacji. Dramaty konflikty kondensują i eksponują, wprowadzają na scenę ich uczestników. Przekraczają w ten sposób homogeniczność prozy Myśliwskiego, dotyczącą nie tylko funkcjonowania narratora, ale także statusu świata przedstawionego. Jedne z najważniejszych i najoczywistszych konsekwencji różnego traktowania rzeczywistości w powieściach i dramatach dotyczą funkcjonowania czasu. Proza pozwala na uchylenie jego linearności, ponieważ o porządku opowieści decyduje nie czas, ale pamięć i sposób mówienia narratora. Dramat skupiony na prezentacji konfliktów niemal uniemożliwia wyłączenie czasu linearnego. Staje się to przede wszystkim wtedy, gdy na scenie — tak jak w *Requiem...* czy w *Drzewie* — pojawiają się zmarli. Ale nawet ich wizyty raczej linearny czas dopełniają, niż naruszają reguły jego funkcjonowania, chociaż nie chciałbym tego teraz rozstrzygać.

³¹ W. Myśliwski, *Klucznik*, dz. cyt., s. 58.

³² Tamże.

³³ Tamże.

W finale sztuki Hrabia umiera. Przed śmiercią jego Lokaj, na rozkaz swojego pana, przypasuje Klucznikowi karabelę. Ta rytualna zamiana miejsc zostaje potwierdzona, gdy Hrabia, wyznaczając Klucznika na swoje miejsce, znajduje mu powiernika, kogoś, kim był dla niego Klucznik — Lokaja. Ostatnie słowa dramatu wypowiada wyniesiony do roli pana sługa: „Hej, jaśnie panie! Umarłeś? (...) Ty! Oszukałeś mnie, jaśnie panie! Oszukałeś mnie! Zawszeście nas oszukiwali”³⁴.

I powieść, i dramat dzieją się w czasie przejściowym. Front drugiej wojny światowej albo właśnie się przetacza (powieść), albo przetoczył się na tyle niedawno, że parcelacja gruntów (tak zwana reforma rolna) jeszcze się nie zaczęła (dramat). Nie podobieństwo czasu jest tu jednak najważniejsze, ale finalna katastrofa. Już w *Nagim sadzie* wiedza, której szuka się poza wsią, okazuje się niewiedzą i źródłem zwątpienia³⁵. Finał *Palacu* tak samo nie jest niczym innym, jak tylko demitologizacją zysków płynących z tego, co nazywano w powojennej Polsce awansem społecznym. Cóż bowiem z tego, że Jakub może stać się panem, skoro kultura szlachecka, kultura wysoka, kultura chrześcijańska nie dają chłopu niczego poza tragedią obcości. I tu pojawia się to, co najważniejsze we wszystkich dramatach Myśliwskiego i w trzech jego pierwszych powieściach, czyli chłopskie pytanie o to, kim jestem?

W przejmujący sposób pisze o tym Andrzej Zawada, zwracając uwagę na to, że godności nie nadaje chłopu ani wiedza (*Nagi sad*), ani kultura zwana wysoką (*Pałac*), tylko jego tragiczny los, tylko jego tragiczna śmierć³⁶. Właśnie dlatego Myśliwski mógł napisać najważniejszą dla nurtu chłopskiego powieść, czyli *Kamień na kamieniu*. Mógł, ponieważ miał świadomość zarówno odrębności, jak i osobnej, immanentnej wartości tego, co wiejskie.

A *Klucznik*? Wyjątkowość tego dramatu polega między innymi na tym, że jego tragiczny finał nie bierze się z chłopskich prób przekraczania „przyrodzonego” losu (*Pałac*). Tym razem źródłem katastrofy oka-

³⁴ Tamże, s. 60.

³⁵ Zob. A. Zawada, *Czym jest chłopskość?*, w: tegoż, *Gra w ludowe. Nurt chłopski w prozie współczesnej a kultura ludowa*, Warszawa 1983, s. 198.

³⁶ Zob. tamże, s. 222.

zuje się nie tyle chłopski wysiłek, ile pańskie obdarowanie. Kaprys pana, losu i historii³⁷.

Zależność między *Kamieniem na kamieniu* i *Drzewem* ma zasadniczy charakter, ponieważ *Kamień...* to spełnienie nurtu chłopskiego, to epopeja, która pojawiła się w dorobku Myśliwskiego po dwóch wiejskich powieściach. Czy *Drzewo* może być traktowane jako tekst o podobnym znaczeniu? Czy może być epopeją na miarę utworu dramaturgicznego? Czy *Drzewo* łączy z *Kamieniem...* tylko to, że jego publikację również poprzedziły dwa teksty genologicznie podobne, czyli *Złodziej* i *Klucznik*? Czy *Kamień na kamieniu* i *Drzewo* są od siebie zależne? Moim zdaniem, tak.

Łatwo jest zauważyć podobieństwo między *Nagim sadem* i *Pałacem* oraz między *Złodziejem* i *Klucznikiem*³⁸. Równie łatwo dostrzec, jak bardzo — zarówno trzecia powieść (*Kamień...*), jak i trzeci dramat (*Drzewo*) — różnią się od poprzedzających je utworów. Różnią się, zachowując „uzależniające” je od siebie podobieństwa.

Kamień... i *Drzewo* to literatura wielkich metafor. Ich wielkości nie powinno się mierzyć oryginalnością, ale rozległością, czyli funkcjonalnością, pozwalającą na opisywanie całego świata — wiejskiego uniwersum. Kluczową metaforą *Kamienia...* jest grób. Kluczową metaforę *Drzewa* wskazuje tytuł dramatu.

³⁷ Na marginesie dodam, że obdarowującym jest w dramacie bardziej Klucznik niż Hrabia. To on stara się wobec właściciela pałacu zachować iluzję „przedrewolucyjnego” stanu rzeczy.

³⁸ *Złodziej* i *Klucznik* to dramaty o konfrontacji wsi z historią, ze zmieniającym rzeczywistość, dramatycznym czasem. Pierwszy umieszcza tę konfrontację w kontekście etycznym. Drugi, nie jest od tej perspektywy wolny — Klucznik chroni Hrabiego przed powojennymi zmianami bardziej z powodów etycznej niż politycznej natury — chociaż nie ulega wątpliwości, że izba Kluczniaka jest dużo bardziej otwarta na historię i zmagających się z nią mieszkańców wsi niż dom, w którym rozstrzygały się losy Złodzieja. Etyczny wymiar dwóch pierwszych dramatów Myśliwskiego to próba trwałości wiejskiego uniwersum poddanego presji tego, co zewnętrzne i zmienne — czasu przyspieszającego w reakcji z wojenną i powojenną historią. Pisząc o tym, pamiętam, że autor *Kamienia na kamieniu* nie znosi moralistyki. Zob. *Myśliwski: Nie znoszę moralistyki*. „Dziennik” z 23.11.2007, s. 22-23. Pod wywiadem umieszczona została notatka: „Jest to skrócona i zredagowana wersja rozmowy przeprowadzonej [przez Wojciecha Bonowicza — uzup. D.K.] dla kanału telewizyjnego TVP Kultura”.

Powieść rozpoczyna się od budowania grobu, a kończy jego wybudowaniem. Tak, bo chociaż Szymonowi Pietruszce nie udało się na cmentarzu postawić domu na wieczne mieszkanie³⁹, domu, w którym chciał zebrać całą swoją rodzinę, udało mu się jednak coś ważniejszego. Powieść kończy monolog wypowiedziany wobec nic niemówiącego brata Michała, monolog o śmierci, życiu i o słowie. „Bo słowa śmierci nie znają. (...) Od słowa zaczyna się życie i na słowach kończy. Bo śmierć to tak samo tylko koniec słów”⁴⁰.

Słowa Szymka dają życie. To one — opowiadając wiejską rzeczywistość — zapewniły jej wieczne trwanie, czyli niebo kultury. Wieś odeszła. Pokonał ją czas i historia, ale zbudowany jej grób — kamień na kamieniu — to epopeja, to tekst przenoszący świat, który się skończył, dopełnił i wypełnił, z przestrzeni historii, gdzie czas jest miarą umierania, w przestrzeń kultury, gdzie czas został wyłączony, nie funkcjonuje, gdzie jego niszczącej siły po prostu nie ma.

Są tacy, którzy uważają *Drzewo* za mój najlepszy tekst. Powstał na zamówienie Kazimierza Dejmka, wówczas dyrektora Teatru Polskiego w Warszawie. Zaprosił mnie po napisaniu *Kamień na kamieniu* i spytał, czy bym czegoś dla niego nie napisał. Mówię: „Mam nawet pomysł na sztukę”. „Jaki?” „Stoi drzewo, na drzewie siedzi chłop, pod spodem dzieje się Polska”. Spojrzał na mnie: „Co to znaczy?” „Nie wiem jeszcze — odpowiedziałem. „A kiedy pan będzie wiedział?” „Kiedy napiszę”. „No to niech pan pisze”⁴¹.

Pod drzewem ze sztuki Myśliwskiego, pod drzewem życia, drzewem poznania dobra i zła⁴², „dzieje się Polska”. Polska, bo ani ten dramat, ani

³⁹ Powieść Myśliwskiego zaczyna się w sposób następujący: „Wybudować grób. To się tylko tak mówi. A kto nie budował, ten nie wie, co taki grób kosztuje. Prawie tyle co dom. Choć grób, mówią, też dom, tylko że na tamto życie. Bo wieczność nie wieczność, a swój kąt powinien człowiek mieć”. W. Myśliwski, *Kamień na kamieniu*, wyd. 3, Szczecin 1986, s. 5.

⁴⁰ Tamże, s. 364.

⁴¹ *Miałem nad sobą niebo*, dz. cyt.

⁴² Zob. Rdz 2, 9. Powołując się na *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, posługuję się piątym wydaniem tzw. *Biblii Tysiąclecia* (Poznań 2002). Nie ma tutaj miejsca, by pisać o tym, jak ważnym (uniwersalnym, kosmicznym, religijnym) symbolem pozostaje drzewo. Akcentuję kontekst judeo-chrześcijański jako ten, który wydaje się najbliższy światu opisywanemu przez Myśliwskiego. Dlatego jeszcze jedno, klasyczne źródło: D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekład i oprac.

Kamień na kamieniu nie dają się ograniczyć do nurtu chłopskiego naszej literatury. *Kamień...* będąc epopeją chłopską, wymaga lektury jako epopeja narodowa, ponieważ powojenna Polska nie jest już z Soplicowa, z *Pana Tadeusza* i z Adama Mickiewicza. Powojenna Polska jest ze wsi⁴³. *Drzewo* pozostając dramatem wiejskim, też skazane jest na tożsamość dramatu narodowego, dramatu, który nie dotyczy wyłącznie kwestii partykularnie polskich, ale także uniwersalnie cywilizacyjnych, związanych z przeobrażaniem się kultury agrarnej w kulturę miejską. Zresztą lepiej byłoby napisać o degeneracji, o śmierci kultury wiejskiej pod wpływem wszystkiego, co nią nie jest.

To droga rozbiła wieś Szymka Pietruszki. Podzieliła ją⁴⁴, zantagonizowała⁴⁵, a jego samego skazała na dwuletni pobyt w szpitalu⁴⁶. Droga w *Kamieniu na kamieniu* to wielka metafora tego, co najgorsze. Z fabularnego punktu widzenia Marcin DUDA dlatego ze „strykiem” na szyi uwiązany „u gałęzi nad głową”⁴⁷ siedzi na drzewie, bo robotnicy budujący drogę mają je ściąć. Marcin DUDA broniąc drzewa, nie pozwala na to, co za sprawą drogi stało się w *Kamieniu na kamieniu*. Drzewo jest niezwykle. To oczywiste. DUDA do PRZODOWNIKA ochotniczej straży pożarnej, który wspina się ku niemu po drabinie: „Nie wchodź, bo nie zdejmiesz mnie. Chyba że martwego. Ale wtedy i to drzewo będzie martwe i wy wszyscy”⁴⁸. Nieco dalej, zwracając się do swojej córki, Marcin DUDA mówi o drzewie życia więcej:

(...) jeszcze prapradziad go posadził, kiedy stary i bez ręki szczęśliwie z wojen wrócił. (...) To jakby od stworzenia, córkuś, na tym świecie już stało. Bez niego musiałyby inaczej świat wyglądać. I pewnie by to nie był ten sam świat. (...) Przypatrz mu się, cała ziemia się korzeni jego trzyma, to i dotąd w przepaść

W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990. Tu zwłaszcza: Rozdział VI *Rośliny* i jego część pierwsza *Drzewa*.

⁴³ Zob. A. Mencwel, *Na tym kamieniu jeszcze jeden kamień (Jak czytać Myśliwskiego)*, „Polityka” 1984, nr 40, s. 8. W tekście tym Andrzej Mencwel przypomina, że *Kamień na kamieniu* dotyczy kultury $\frac{3}{4}$ albo 0,9 naszego powojennego społeczeństwa.

⁴⁴ Zob. W. Myśliwski, *Kamień na kamieniu*, dz. cyt., s. 40.

⁴⁵ Tamże, s. 41.

⁴⁶ Tamże, s. 27.

⁴⁷ W. Myśliwski, *Drzewo*, Szczecin 1989, s. 5.

⁴⁸ Tamże, s. 56.

nie runęła. Całe niebo się na czubie jego wspiera, to i dotąd się nie zawaliło. I przez to jest, córuś, gdzie żyć. To niech go teraz wytną, będzie świat?⁴⁹

Niezwykłe jest drzewo. Niezwykły jest też Marcin DUDA. Nawet jeśli nie do końca serio zostanie potraktowany numer jego domu, zapomniany przez właściciela, wyjawiony albo wymyślony, albo nadany przez SZPICLA. Numer powszechnie znany i w sposób aż nazbyt oczywisty znaczący. Numer „Czterdzieści i cztery”⁵⁰.

Drzewo życia, jego romantyczny obrońca i niezwykle wydarzenia, które SZPICEL nazywa przymiarką do Sądu Ostatecznego⁵¹, bo drzewo życia jest także drzewem poznania dobra i zła.

Praktyczne zastosowanie cech cyklu wobec beletrystycznego dorobku Wiesława Myśliwskiego wskazuje, że najważniejsza jest parcjalność, czyli cząstkowość. Trudno zaczynać analizę inaczej, niż od szukania zależności lub niesamodzielności części tworzących dorobek pisarza, literacką całość. Powtarzalność to tylko (aż?) kolejny krok w tym samym kierunku. Polega on na sprawdzeniu, czy zależne od siebie teksty nie układają się w sekwencje, czy ich niesamodzielność nie powtarza się, czy ma zakres szerszy niż bilateralny. Mówiąc inaczej, pytanie o powtarzalność ma na celu ustalenie, czy związki występujące między utworami wchodzącymi w skład dorobku twórcy mają charakter incydentalny, czy powtarzalny, a w konsekwencji, czy wskazują na dające się rozpoznać reguły albo regułę nadającą możliwie wielu, a nawet wszystkim tekstom pisarza dodatkowy sens, a przynajmniej umieszczającą te teksty w istotnym dla odczytania ich kontekście, który wydaje się niedostępny z perspektywy lektury ograniczonej wyłącznie do poszczególnych utworów. Przy czym wtedy, gdy w grę wchodzi jedna reguła organizująca znaczenie wszystkich tekstów tworzących dorobek pisarza, nie ma już mowy o powtarzalności, ale o całościowości, czyli trzeciej cesze cyklu, ponieważ celem analizy i interpretacji dorobku jest najprawdopodobniej nieuchwytna, lecz — przynajmniej z mojego punktu widzenia — pożądana całość. Formuła, która nie tyle twórczość wyczerpuje, ile stanowi wyzwanie użyteczne przy poznawaniu jej i mnożeniu znaczeń, dających się w niej odnaleźć.

⁴⁹ Tamże, s. 58.

⁵⁰ Tamże, s. 31.

⁵¹ Zob. tamże, s. 104.

Po Kamieniu... i Drzewie

Wspominałem już o sekwencjach utworów, które pojawiły się na początku twórczości Wiesława Myśliwskiego. Sugerowałem podobieństwo między dramatami i powieściami, komponującymi się w porządku dwa plus jeden, gdzie dwa oznacza pierwsze utwory: *Nagi sad* i *Pałac* oraz *Złodzieja* i *Klucznika*, natomiast jeden to teksty podsumowujące, wieńczące zarówno nurt chłopski w prozie w ogóle (*Kamień na kamieniu*), jak i dramaturgiczne wypowiedzi Myśliwskiego — przyjmijmy — wsi dotyczący (*Drzewo*). Pozostaje pytanie, co zrobić z powieściami i dramatami opublikowanymi po wydaniu *Kamienia... i Drzewa*?

Czym jest *Widnokrąg*? Jak ocenić *Requiem dla gospodyni*? Drugie pytanie wydaje się prostsze, ponieważ trudno znaleźć opinie traktujące tekst wystawiony przez Kazimierza Dejmka w Teatrze Narodowym jako dramat szczególnie udany⁵². Można przyjąć, że sztuka ta nie udała się Myśliwskiemu, bo za dużo w niej świata, który jest mu obcy, czyli rzeczywistości wyjałowionej i zhomonizowanej przez kulturę popularną. Można również postawić tezę o niebezpiecznym sprzeniewierzeniu się Myśliwskiego samemu sobie poprzez podporządkowanie *Requiem...* Wypsiańskiemu i jego *Weselu*. Przyjmując wątpliwość pierwszą (obcy świat), wobec drugiej mam zastrzeżenia, ponieważ jeśli winne miałyby być *Wesele*, to co zrobić z pomysłem, że *Drzewo* daje się czytać (i oglądać) w kontekście Mickiewiczowskich *Dziadów*? W każdym razie *Requiem dla gospodyni* to tekst niezbyt udany, który niczego nowego w dramaturgii Myśliwskiego nie zapowiada. Wygląda na to, że miejsce tej sztuki w dorobku pisarza wyznacza głęboki cień wielkiego *Drzewa*.

Zupełnie inaczej wygląda sprawa z *Widnokregiem* i *Traktatem...*⁵³ Pierwsze wrażenie może być niepokojące. Czy *Widnokrąg* nie jest cieniem

⁵² Także prasowe recenzje inscenizacji *Requiem...* dalekie są od zachwytów. Zob. np. J. Sieradzki, *Za prosta historia?*, „Polityka” 2001, nr 1, s. 56-57.

⁵³ Ciekawą propozycją lektury obu tych powieści jest wydana niedawno książka Michała Siedleckiego *Myśliwski metafizyczny. Rozważania o „Widnokregu” i o „Traktacie o luskaniu fasoli”* (Białystok 2015). Ciekawą tym bardziej, że wbrew tytułowi autor pisze o całym prozatorskim dorobku Myśliwskiego, skrupulatnie rejestrując dotyczący go stan badań i poświęcając dużo miejsca konfrontowaniu pisarza z najwybitniejszymi twórcami literatury światowej.

Kamienia...? Przecież można czytać tę powieść, wskazując aż nadmiar zależności od wielkiej poprzedniczki. Dotyczą one przede wszystkim sposobu prowadzenia narracji⁵⁴, ale także tematyki. Ile ma wspólnego płacz matki z czwartego rozdziału *Widnokrzęgu* z szóstym rozdziałem *Kamienia...* zatytułowanym *Płacz*. A rozdział następny, piąty, *Kościół Świętego Jakuba*, czy nie jest podobny do rozdziału siódmego *Kamienia na kamieniu* zatytułowanego *Alleluja*? Przyznaję, więcej w moich wątpliwościach (pełnego nieukrywanego zachwytu) przywiązania do „kamiennej” epopei i nieuchronnego zawodu, którego musiałem doznać czytając następną książkę Myśliwskiego niż uzasadnionych zastrzeżeń. Dużo łatwiej zaakceptowałem *Traktat o huskaniu fasoli*. Jest w tym dziele coś z wielkiego finału, coś z wyrazistego końca, który pojawia się po równie wyrazistym początku, czyli *Nagim sadzie*⁵⁵ — powieści wyrastającej (i przerastającej, podsumowującej) inicjacyjne standardy typowe dla debiutów międzywojennej prozy wiejskiej⁵⁶. Wciąż jednak na odpowiedź czeka pytanie, jaki związek i *Traktat...*, i *Widnokrzęgu* mają z dorobkiem Myśliwskiego traktowanym jako całość?

Poza nurtem chłopskim, czyli gdzie?

Twórczości Wiesława Myśliwskiego nie da się zamknąć w nurcie chłopskim, który został przez niego doprowadzony do końca w *Kamieniu na kamieniu* i *Drzewie*. Był to jednak finał na tyle istotny, że opublikowany po jego spełnieniu dramat nie okazał się artystycznym sukcesem. Nie rozpoczął nowego rozdziału, zgasł uwikłany w publicystyczność i narodową tradycję rodem z *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego. Na szczęście z prozą sprawy mają się zupełnie inaczej. *Widnokrzęgu* to ciąg dalszy *Kamienia...*, to tuż powojenny etap naszej historii naznaczony wielką migracją ze wsi do miast. Myśliwski nie opowiada tej zmiany w panoramiczny sposób. Skupia się — jak zawsze w swojej prozie — na przedstawianiu

⁵⁴ Od *Kamienia na kamieniu* Myśliwski opowiada wciąż w ten sam, doskonały, niejednoznacznie personalny, ale powtarzalny sposób. Tego faktu nie zmienia ani (fragmentarycznie) dziecięca perspektywa narratora *Widnokrzęgu*, ani niejasny status rozmówcy byłego muzyka, najważniejszej postaci *Traktatu...*

⁵⁵ Zob. przypis trzeci i lokalizowany w nim tekst.

⁵⁶ Zob. przypis dwudziesty czwarty i lokalizowany w nim tekst.

człowieka, który będąc sam na sam ze swoim losem, nie może zmagać się z nim poza historią. *Kamień...* opowiedział wieś umierającą i pozwolił zobaczyć to, co Zygmunt Ziątek nazwał procesem powstawania chłopskiej literatury⁵⁷, *Widnokrąg* rozszerzył pole widzenia z tego, co wiejskie na to, co dzieje się u podnóża miasta, do którego z domu na Rybitwach trzeba się wspinać albo po stromym zboczach, albo po wielkich schodach.

Myśliwski, żeby opowiedzieć o Polsce, która z wiejskiej zmienia się w miejską, sięgnął nie tyle po historię, której siłę można w powieści mierzyć masą gnanych z Niemiec sztuk bydła czy rozmachem socrealistycznej akcji agitacyjnej, w której narrator bierze udział. Najistotniejszą miarą zmiany okazuje się zamiana ról między ojcem i matką. Opowiadane przez Myśliwskiego wiejskie uniwersum to świat patriarcalny. W wielopokoleniowej, wiejskiej rodzinie z *Widnokręgu* też najważniejszy był dziadek, ale w domu Piotra ojciec choruje, a utrzymaniem domu zajmuje się matka. Jest tak, jakby kończyła się rzeczywistość, której sakralne znaczenie nadawała ziemia i służący jej swoją pracą chłop. W podmiejskich, asakralnych Rybitwach chodzi już tylko o to, żeby przeżyć. Strażniczką przeżycia okazuje się matka. Ojciec umiera.

Jeden z absolwentów białostockiej polonistyki, zajmujący się twórczością Wiesława Myśliwskiego, otrzymał zadanie napisania tekstu na temat *Traktatu o huskaniu fasoli*. Praca okazała się zestawieniem cytatów, „złotych myśli”, „słów skrzydlatych”. Początkowo trochę mnie to zdziwiło, ale potem pomyślałem, czemu nie. Czy *Traktat...* nie jest czymś w rodzaju księgi mądrościowej, jednej z tych, jakie zna *Stary Testament*? Czy nie jest to powieść, w której podział na wiejskość i miejskość zostaje przekroczony za sprawą tego, co można by nazwać sumą polskich doświadczeń XX wieku? Nie chcę traktować ostatniej książki Myśliwskiego tak, jakby nic więcej nie warto było po niej pisać, ale czekając na powieść następną, chciałbym zamiast pytania sformułować może przedwczesny, lecz — przynajmniej z mojej perspektywy — nieuchronny, po prostu szkolny wniosek: twórczość Wiesława Myśliwskiego jako całość, opisywalna przy użyciu narzędzi stosowanych podczas badań nad cyklem literackim jako gatunkiem sekundarnym, to najdoskonalsza w naszej literaturze opowieść o XX wieku, widzianym z perspektywy tragicznego losu człowieka, którego socjologiczny status zmienia się pod presją niemożliwej do uniknięcia, bezwzględnej historii.

⁵⁷ Zob. Z. Ziątek, *Wiek dokumentu*, dz. cyt., s. 37.

2. Epopcja: jak to się robi? Św. Jan, Tolkien, Myśliwski

Słowo, które stało się ciałem i zamieszkało wśród nas (zob. J 1, 14), czyli Bóg, który powołuje wszystko do istnienia. Słowem. I dwóch pisarzy. Jeden z nich przyjmuje ten porządek, upodrzędniając się wobec niego, stając się twórcą pomniejszym, podkreotorem, przyjmującym z Nieba zasady tworzenia. Także literatury. Drugi zachowuje się inaczej. Zna moc słowa, ale posługując się nim w *Nagim sadzie*, *Kamieniu na kamieniu* czy *Traktacie o luskaniu fasoli*, nie ulega ani wierze św. Jana, ani sposobowi, w jaki praktykuje ją Tolkien. Myśliwski zamiast przyjąć reguły Nieba, zamiast się im podporządkować, powołuje do istnienia niebo na ludzką miarę: niepodległą czasowi kulturę. A wszystko za sprawą epopci. I słowa.

Św. Jan albo Słowo

Św. Jan napisał swoją *Ewangelię*, uzupełniając znane mu teksty synoptyków. „Chrystus z trzech pierwszych Ewangelii jest widziany raczej w swym człowieczeństwie, Chrystus czwartej Ewangelii — w swym bóstwie”⁵⁸. Dla cytowanego tu Daniel-Ropsa oczywista jest różnica, która dzieli „mistyczny geniusz [św. Jana — uzup. D.K.] (...) od prostych narratorów, jakimi są św. Marek, św. Łukasz i św. Mateusz”⁵⁹. Różnica ta jest tak oczywista jak to, że autor czwartej *Ewangelii* jest mistykiem oddanym metafizycznym rozmyślaniom⁶⁰.

Za sprawą ucznia, „którego Jezus miłował” (J 13, 23), dzięki jego mistycznemu geniuszowi i metafizycznym doświadczeniom, Słowo i cia-

⁵⁸ [H.] Daniel-Rops, *Dzieje Chrystusa*, przeł. Z. Starowieyska-Morstinowa, wyd. 6, Warszawa 1987, s. 41.

⁵⁹ Tamże, s. 40.

⁶⁰ Zob. tamże. Cytowana przeze mnie, klasyczna opinia na temat czwartej *Ewangelii* nabiera wartości m.in. wówczas, gdy Daniel-Rops określa grekę św. Jana jako przeciętną, bezbłędną, ale ubogą i monotonną, zupełnie niepodobną do pięknej prozy św. Łukasza. Zob. tamże, s. 41.

ło stały się częścią chrześcijańskiej mitologii, która w jawny sposób nawiązuje do klasycznej, greckiej tradycji filozoficznej.

Mówienie o mitologii chrześcijańskiej najczęściej napotyka na nieufność, albo bywa po prostu odrzucane⁶¹. Z chrześcijańskiego punktu widzenia istnieje przecież nieprzekraczalna granica między nieprawdą *Mitów greckich*⁶² i prawdą *Biblii*. Dlatego *Mity hebrajskie*⁶³, nawet separowane od mitów chrześcijan, nie są, zwłaszcza w naszym kraju, najpopularniejszą książką Roberta Graves'a.

Nie ulega jednak wątpliwości, że mit, myślenie mityczne, także w archaicznej, tradycyjnej postaci, nie jest chrześcijaństwu obce. A fakt ten nie ma nic wspólnego z wartościowaniem prawdziwości jakiegokolwiek mitologii. Chodzi raczej o pamiętanie cech wspólnych wszystkich

⁶¹ O chrześcijańskich problemach z mitami pisał m.in. M. Eliade w przetłumaczonych przez Piotra Mrówczyńskiego *Aspektach mitu* (Warszawa 1998). Zdaniem Eliadego pierwsi teologowie chrześcijańscy odrzucali słowo „mit” jako oznaczające „zmyślenie” niemożliwe do pogodzenia z historycznością Jezusa. „Druga trudność wiąże się z pierwszą: nie chodzi tu już jednak o problem związany z historycznością osoby Jezusa, lecz o wartość świadectw literackich mających tę historyczność potwierdzić. (...) Wreszcie trzecia trudność towarzysząca rozważaniu zagadnienia związków pomiędzy myśleniem mitycznym a chrześcijaństwem. Można ją sformułować w następujący sposób: jeśli chrześcijanie nie zgodzili się na to, aby widzieć w ich religii zeswiecczony *mythos* z okresu hellenistycznego, to jaki jest stosunek chrześcijaństwa do żywego mitu – takiego, jaki znały społeczności archaiczne i tradycyjne?” Zob. tamże, s. 161-163. Jeśli jednak chodzi o samą mitologię chrześcijańską, proponuję przynajmniej dwie pozycje: 1. Ph. Walter, *Mitologia chrześcijańska. Święta, rytuały i mity średniowiecza*, przeł. E. Burska, Warszawa 2006; 2. P. De Rosa, *Mitologia chrześcijaństwa. Kryzys wiary chrześcijańskiej*, przeł. J. Głogoczowski, Kraków 1994. Przy czym druga książka ma charakter rewizjonistyczny, chociaż jej autor, co nie jest ewenementem w tego typu publikacjach, określa sam siebie jako „chrześcijanina, oddanego jeśli nie szczególnie pobożnego”. P. De Rosa, *Wstęp: kim był Jezus?*, w: tegoż, *Mitologia chrześcijaństwa*, dz. cyt., s. 13.

⁶² Zob. [np.] R. Graves, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, wstępem opatrzył A. Krawczuk, nazewnictwo i red. naukowa Z. Kubiak, wyd. 5, Warszawa 1992; [oraz] J. Parandowski, *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*, wyd. 17, Warszawa 1979. [i] Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, wyd. 2, poprawione, Warszawa 1998.

⁶³ Zob. [np.] R. Graves, R. Patai, *Mity hebrajskie. Księga Rodzaju*, przeł. R. Gromacka, Warszawa 1993.

mitom. Niezależnie od tego, którym spośród nich będziemy chcieli wierzyć, a którym nie.

Czy rzeczywiście *Nowy Testament*, a zwłaszcza *Ewangelie*, nie mieszczą się w klasycznej definicji mitu proponowanej przez Eliadego? Skonfrontujmy opis rumuńskiego religioznawcy z Dobrą Nowiną synoptyków, a zwłaszcza św. Jana.

Moim zdaniem [pisze Eliade — uzup. D.K.] (...) mit opowiada historię świętą, opisuje wydarzenie, które miało miejsce w okresie wyjściowym, legendarnym czasie „początków”. Inaczej mówiąc: mit opowiada, w jaki sposób, za sprawą dokonań Istot Nadnaturalnych, zaistniała nasza rzeczywistość; bądź rzeczywistość globalna — Kosmos, bądź tylko pewien jej fragment: wyspa, gatunek rośliny, ludzkie zachowania, instytucja. Tak więc zawsze jest to opowieść o „stworzeniu”, relacja o tym, jak coś powstało, zaczęło być⁶⁴.

Prolog Ewangelii według świętego Jana zaczyna się tak:

Na początku było Słowo,
a Słowo było u Boga, (J 1, 1)

Oto historia święta („Słowo było **u Boga**” [podkr. D.K.]), rozgrywająca się „Na początku”⁶⁵. Natomiast Jezus, czyli Słowo, które stało się ciałem (zob. J 1, 14) nie może przecież być traktowany inaczej niż w kategoriach Istoty Nadnaturalnej. To On — jako Słowo — był „na początku u Boga”. (J 1, 2) I wszystko przez Niego się stało, „a bez Niego nic się nie stało,” (J 1, 3). Ani rzeczywistość globalna, o której pisał Eliade w cytowanej definicji mitu, ani żaden jej fragment nie zaistniał bez Słowa, które było na początku u Boga. „Bogiem było Słowo”. (J 1, 1)⁶⁶

⁶⁴ M. Eliade, *Aspekty mitu*, dz. cyt., s. 11.

⁶⁵ Początek z *Prologu Ewangelii według świętego Jana* nie musi oznaczać wyłącznie tego, co zwykle się określać mianem „początku świata” zapisanego w *Księdze Rodzaju*. Kościół katolicki wierzy w odwieczne współistnienie Trójcy Świętej: Boga Ojca, Ducha Świętego i Słowa, które stając się ciałem, rozpoczęło okres zwany „naszą erą” i — co ważniejsze — czasy ostateczne, w których Bóg objawił się światu poprzez Swego Syna, czyli Słowo.

⁶⁶ Nieco żenujące, ze względu na swoją oczywistość, wydaje mi się usprawiedliwianie stosowania terminu „mit” w odniesieniu do chrześcijaństwa. Żenujące tym bardziej, ponieważ związane z powoływaniem się na tekst święty, na *Ewangelię*. Mam nadzieję, że moja terminologiczna ostrożność jest przesadna, ale nie potrafiłem z niej zrezygnować.

Tolkien albo mit i epopeja

Na obszarze nauki definicja mitu Eliadego przekonująco uzasadnia mówienie o micie także w kontekście chrześcijaństwa. Na obszarze literatury, nie tylko XX wieku, najbardziej wiarygodnym argumentem łączącym mit z chrześcijaństwem jest twórczość J. R. R. Tolkiena. Od razu zaznaczam, że nie chodzi mi o takie odczytania, przede wszystkim *Władcy Pierścieni*, które traktują tę prozę jako niemal bezpośrednią apoteozę chrześcijaństwa⁶⁷. Dużo bardziej użyteczna wydaje mi się perspektywa badawcza stosowana przez Josepha Pearce'a, autora książki *Tolkien. Człowiek i mit*⁶⁸, w której nie tyle kategoryzowana eklezyjalnie wiara, ile wpisany w tytuł mit okazuje się narzędziem skutecznej lektury zarówno *Hobbita*, jak i mitologii Śródziemia zwanej *Silmarillion*.

Twórczość Tolkiena, niezmiernie konsekwentnego, a nawet surowego w swej wierze katolika, nie tylko potwierdza zasadność mitycznego myślenia i pisania o chrześcijaństwie, ale także zwraca uwagę na znaczenie mitu w teorii i praktyce tworzenia literatury. *Władca Pierścieni* nie jest przecież niczym innym jak tylko mitem, opowieścią pierwszą nowego świata, który po zwyciężeniu Mordoru i odpłynięciu ze Śródziemia elfów może powstać i przetrwać dzięki temu, co dało zwycięstwo Frodowi i Aragornowi, czyli dzięki lojalności, przyjaźni i bezgranicznemu poświęceniu pozwalającemu ważyć się na rzeczy niemożliwe. Przywołany tu dekalog nadziei na przetrwanie został jako konstytutywny wpisany w trylogię Tolkiena, a wydaje się tak prosty, tak trudny i tak skuteczny, jak przykazanie miłości, najważniejsze ze wszystkich (zob. Mt 22, 34-40)⁶⁹.

Literacka praktyka autora *Liścia, dzieła Niggle'a* była poprzedzona teorią zapisaną w poemacie *Mythopoeia*. Zdaniem Josepha Pearce'a „chyba żadna inna napisana (...) [przez Tolkiena – uzup. D.K.] rzecz nie jest równie wymownym i potężnym przedstawieniem jego filozofii”⁷⁰. Tekst

⁶⁷ Przykładem pozycji odczytującej Tolkiena w taki sposób jest książka Kurta Brunera i Jima Ware'a *Znaleźć Boga we Władcy Pierścieni*, przeł. J. Gorecka-Kalita, Kraków 2003.

⁶⁸ J. Pearce, *Tolkien. Człowiek i mit*, przeł. J. Kokot, Poznań 2001.

⁶⁹ Odwołując się do *Ewangelii* synoptycznych, lokalizując jedynie tekst występujący u św. Mateusza.

⁷⁰ J. Pearce, *Tolkien. Człowiek i mit*, dz. cyt., s. 70.

Mythopoei, będący wypowiedzią Filomitosa skierowaną do Mizomitosa, opatrzone został następującą dedykacją: „(...) tym, którzy twierdzą, że mity są kłamstwem i nie mają znaczenia, (...)”⁷¹. Miarą znaczenia mitów w tym poemacie niech będą dwa cytaty. Pierwszy można potraktować jako epistemologiczny. Drugi dotyczy istoty tworzenia. Cytat pierwszy:

Nie ujrzy gwiazd, kto nie widzi rozbłysku
stworzenia w płomieniach srebrzystych
czarodziejskiego kwiatu, z którego zrodziła się jak owoc
odwieczna pieśń i zabiła jej serce – Słowo⁷².

Nie ujrzy gwiazd, kto nie widzi rozbłysku stworzenia w Słowie. Poznanie poprzez Słowo? Cytowane wersy jeśli mówią o epistemologii, to raczej w znaczeniu sensualistycznym (ujrzy, widzi), jednak trudno w tym wypadku pominąć kategorię Logosu, czekającą na wskazanie od momentu, kiedy pierwszy raz w tym tekście zacytowałem *Prolog Ewangelii według świętego Jana*.

Logos Heraklita, Platona, stoików czy neoplatońskiego Plotyna, niezależnie od dzielących go różnic, w klasycznej filozofii greckiej zawsze oznaczał porządek i ład, po prostu rozum. Więcej niż rozsądną, u Plotyna zupełnie transcendentną, absolutną miarę rzeczy. Św. Jan całą mądrość znanego i nieznanego sobie świata greckich filozofów zebrał w Słowie, którego Mądrość jest tylko jednym z atrybutów Boga. Nieosiągalnym dla człowieka. Także tego, który tworzy.

W ten sposób docieramy do drugiego cytatu:

Człowiek, stwórca pomniejszy,
stwarza świat w każdym ze swych wierszy,
zapatrzony w boski akt stworzenia⁷³

Mądrość człowieczego słowa jest niewspółmierna z Mądrością Słowa Bożego, ze Słowem — Bogiem. Bóg wie i stwarza. Człowiek potrafi być tylko stwórcą pomniejszym, Tolkienowskim podkreatorem.

⁷¹ J. R. R. Tolkien, *Mythopoeia*, przeł. M. Obarski, w: tegoż, *Drzewo i liść oraz Mythopoeia*, wstęp Ch. Tolkien, przeł. J. Kokot, M. Obarski, K. Sokołowski, Poznań 1994, s. 104.

⁷² Tamże, s. 106.

⁷³ Tamże, s. 107.

Chrześcijański mit Słowa, które staje się ciałem, nie daje się odczytać ani przez grecką filozofię, ani przez podkreślenie człowieka powołującego do istnienia literackie światy. Ten mit, jak każdy inny, wymaga przede wszystkim interpretacji świętej, uwzględniającej jego nadnaturalne pochodzenie i znaczenie. Dopiero taka interpretacja pozwala na stosowanie mitu przez nas, ludzi: istoty nienaturalne, na wykorzystywanie go w filozofii i literaturze, czyli tam, gdzie próbujemy wiedzieć i rozumieć.

W *Katechizmie Kościoła Katolickiego*, w tej jego części, która dotyczy *Wyznania wiary chrześcijańskiej*, znajduje się paragraf rozpoczynający się od pytania: „Dlaczego Słowo stało się ciałem?”⁷⁴ *Credo* Nicejsko-Konstantynopolitańskie odpowiada: „Dla nas ludzi i dla naszego zbawienia”⁷⁵. Odpowiedź tę można rozbudowywać, ale jej sens sprawdza się do tego, że Bóg uniżając samego siebie, ratuje człowieka, by przekonać nas o Swojej miłości, by dać nam święty wzór bycia wobec siebie i innych, wreszcie po to, byśmy stali się do niego podobni⁷⁶.

A Słowo stało się ciałem
i zamieszkało wśród nas. (J 1, 14)

Prolog Ewangelii według świętego Jana to fragment biblijnego mitu prawdziwego, to chrześcijański wzór mitu Słowa i ciała. Literatura potrafi ten wzór realizować. Literatura bywa świecką *Biblią* korzystającą ze świętego wzoru i prawa do kreowania fikcji. Tolkien wierzył w prawdziwość jednej, chrześcijańskiej mitologii i rekonstruował ją w swojej twórczości jako lojalny podkreator. Inni twórcy, pozostający jako on w kręgu kultury biblijnej, ale niepodzielający ani jego chrześcijańskiej wiary, ani lojalności podkreatora, mogą traktować chrześcijański mit Słowa i ciała wyłącznie jako model tworzenia, jako szansę już nie na świecką *Biblię*, ale na epopeję, bo właśnie ten gatunek zdaje się mieć najwięcej wspólnego z chrześcijańskim mitem zapisanym w *Prologu* św. Jana.

Słowo i ciało to transcendencja i egzystencja, to przedwieczne trwanie Boga i cielesna kruchość losu człowieka. Epopeja zna podobne napięcie, bo można mówić o niej wówczas, gdy świat naznaczony ludzką kruchością zo-

⁷⁴ *Katechizm Kościoła Katolickiego*, Poznań 1994, s. 113.

⁷⁵ Tamże.

⁷⁶ Zob. tamże, s. 114.

staje przeniesiony poza czas i przestrzeń, w obszar kultury, gdzie trwają dzieła wieczne, gdzie człowiek znalazł szansę na niebo, które nie wymaga Boga. Różnica między chrześcijańskim mitem i epopeją polega przede wszystkim na tym, że w pierwszym wypadku niebo nachyla się ku człowiekowi, Bóg pochyla się w naszą stronę, natomiast epopeja oznacza wysiłek człowieka skierowany ku niebu, jest sięganiem wzwyż, ku wieczności, jaką sami jesteśmy w stanie zdobyć⁷⁷. Nie oznacza to jednak, że pisanie epopei musi być przeciwstawione podkreśleniu realizującej chrześcijański mit Słowa i ciała. Wystarczy czytać Tolkiena, śledząc jego wysiłek polegający na szukaniu i zachowywaniu równowagi między biblijnym, mitycznym pierwowzorem i podkreśleniem powołującym do istnienia *never never land* – świat, którego nigdy nie było. *Władca Pierścieni* to epopeja napisana przez prawdziwego chrześcijanina i wielkiego pisarza. To arcydziełna suma niewoli wiary i wolności tworzenia. Niewoli polegającej na podporządkowaniu się chrześcijańskiemu paradygmatowi wartości i postaw. Wolności równoznacznej z zapisywaniem tego paradygmatu tak swobodnie (i skrupulatnie), tak fikcyjnie, jak nie udało się chyba nikomu ani przed Tolkienem, ani po nim.

Tolkien swoją epopeję Śródziemia spisał niejako z nieba. Sięgnął tam po Słowo, które przede wszystkim we *Władcy Pierścieni* stało się arcydzielny ciałem literatury. Wiesław Myśliwski, autor najważniejszej epopei polskiej powojennej literatury, czyli *Kamienia na kamieniu*, postąpił odwrotnie. Wydzwignął zapisane przez siebie wiejskie uniwersum z ziemi, gdzie umierało, ku niebu kultury, ku Słowu, w którym dzięki opowiadaniu Szymona Pietruszki będzie trwać.

Myśliwski albo słowo i epopeja

U św. Jana i Tolkiena Słowo jest święte i ciało jest święte. U Myśliwskiego Słowo posiada wielką wartość, bo „słowa śmierci nie znają”⁷⁸, ale

⁷⁷ Różnica między chrześcijańskim mitem i epopeją odwzorowuje to, co różni wiarę od religii. Na ten ostatni temat (wiara — religia) pisałem w książce *Tragedia ukrzyżowana. Dramaty chrześcijańskie Romana Brandstaettera i Jerzego Zawieyskiego*, Białyłystok 1999. Zob. tamże, s. 29.

⁷⁸ W. Myśliwski, *Kamień na kamieniu*, wyd. 3, Szczecin 1986, s. 364. Lokalizacja następujących cytatów, według tego wydania, w tekście.

miarą ważności, cenneści, skuteczności czy nawet świętości słów nie jest Bóg, tylko człowiek. Człowiek, który mówi. Człowiek, który opowiada. Bóg *Kamienia na kamieniu* bywa bliski ludziom, ale przede wszystkim jako cierpiący Jezus, czyli Janowe Słowo, chociaż Szymon Pietruszka, narrator epopei Myśliwskiego, nie widzi w Synu Bożym przedwiecznej Mądrości Logosu, tylko domowe ciepło gnoju i stworzeń, miłość matki (zob. s. 325). Dziadek Szymka mawiał: „— Nie był Pan Jezus człowiekiem? To dopiero po śmierci Bogiem został”. (s. 295) Bóg *Kamienia na kamieniu* nie jest najważniejszy, bo człowiek może w niego nie wierzyć⁷⁹. Ważniejsza od Boga jest ziemia⁸⁰.

U św. Jana Słowo jest Bogiem, które stało się ciałem. Bogiem, który wszystko stworzył i podtrzymuje przy życiu. Tolkien Słowo Boga może jedynie naśladować, przyjmując rolę podkreatora. Słowo okazuje się jedynym narzędziem, które pozwala narratorowi *Kamienia na kamieniu*, Szymonowi Pietruszce, ratować umierający, wiejski świat, swoją rodzinę i samego siebie. Szczególnie ważne jest to, że ocalające mówienie Szymka odbywa się wobec jego brata, Michała i do niego przede wszystkim jest skierowane. Szymek mówi, by przywrócić bratu życie, by Michał przemówił, bo jego milczenie oznacza śmierć.

Chcesz tak żyć bez jednego słowa, to sobie żyj. Tylko co by było, gdyby tak wszyscy ludzie we wsi pomilkli? (...) A z ludźmi gdyby psy, koty pomilkły i wszelkie stworzenie, ani ptaki by nie świergotały, żaby nie kumkały. Byłby świat? Nawet drzewa mówią, jak im dobrze się przysłuchać. (...) Mówią rzeki, zboża. Cały świat jest jedną mową. (...) Bo słowa śmierci nie znają. (s. 364)

⁷⁹ Szymek: „od ziemi tylko Bóg jest ważniejszy, jak kto w niego wierzy. A kto nie wierzy, to ziemia najważniejsza jest nad wszystkim”. (s. 230)

⁸⁰ Gdy walczy się o ziemię, mawiał ojciec Szymka, „Wtedy tylko siekiery złapać i zabić. Choćbyś miał szczenąć w kryminale. (...) Pan Bóg Ci odpuści, bo kiedy o ziemię chodzi, Pan Bóg zawsze odpuszcza. Na tej ziemi się urodził, na niej żył, na niej umarł, to wie, co to ziemia”. (s. 143) Można oczywiście złagodzić tę wypowiedź. Można zakwestionować autorytet ojca, cytując następne zdanie: „I Bóg ojciec jego też nie pan był, tylko zwykły cieśla”. (s. 143) Ale nawet wówczas nie sposób pominąć finału ojcowskiej tyrady: „A gdyby ci Pan Bóg nie odpuścił, to ziemia ci odpuści. Bo Pan Bóg nieraz wszystkiego nie widzi z tych swoich wysokości, a ziemię wszystko boli”. (s. 143)

Słowo u Myśliwskiego nie jest wcielonym Bogiem udzielającym się ludziom z miłością po to, byśmy mogli być do Niego podobni. Nie jest, ale cel użycia słowa przez Szymka wydaje się identyczny z tym, jaki wpisano w chrześcijański pierwowzór. Szymon Pietruszka mówi po to, żeby ratować, żeby ocalić, żeby uchronić przed śmiercią. Jego monolog to świecka wersja mitu Słowa i ciała z *Prologu Ewangelii według świętego Jana*. To epopeja, czyli przeniesienie — w tym wypadku — wiejskiego świata z przestrzeni historii, gdzie czas jest miarą umierania, w przestrzeń kultury, gdzie czas został wyłączony.

Żeby stworzyć epopeję, czyli uratować umierający świat, trzeba go opowiedzieć jako całość. A opowiadacz powinien nie tylko dysponować dystansem pozwalającym tę całość ogarnąć, ale także wiarygodnością. W wypadku narratora *Kamienia na kamieniu* wynika ona z tego, że Szymek do opowiadanego świata należał. Znał go. Był jego częścią.

Wieś Szymka umiera. Zabiła ją droga — śmiertelny znak trującej nowoczesności wdzierającej się do wiejskiego uniwersum. To droga spowodowała wycięcie akacji, o które poróżnili się chłopcy (zob. s. 41). Zabiła psy, kury, cielęta i ludzi (zob. s. 46). Nie pozwala wysłać dziecka na drugą stronę, do sklepu (zob. s. 40). Sprowadziła świat, w którym sny zastępuje telewizja (zob. s. 247), a słomianą strzechę — blaszany dach. Jaskółki nie budują pod nim gniazd, a latem nie ma pod nim chłodu (zob. s. 25-26). Droga nie może być traktowana wyłącznie jako metafora nowoczesności niszczącej wiejskie uniwersum. Droga to osobisty wróg Szymka, z którym narrator *Kamienia na kamieniu* walczył jak Don Kichote, ruszając przeciwko niej wozem pełnym snopków (zob. s. 74-75). Swoje szaleństwo Szymon Pietruszka przypłacił dwuletnim pobytem w szpitalu (zob. s. 27).

Dystans Szymka wobec opowiadanego, ginącego świata to przede wszystkim nieustanne ucieczki ze wsi. Szymon uciekał, idąc na wojnę i do partyzantki (zob. s. 324), podejmując pracę jako fryzjer (zob. s. 43, 102-105), gminny urzędnik (zob. np. s. 185) czy milicjant (zob. s. 84, 168). Uciekając, Pietruszka za każdym razem szukał sposobu na to, żeby uniknąć pracy na roli, żeby uwolnić się od ziemi, żeby uciec od siebie takiego, jakim na wsi musiał być.

Wiarygodność narratora wiejskiej epopei Myśliwskiego to dużo więcej niż związek nomen omen Pietruszki z ziemią. Szymek nie jest literackim ideologiem. Nie ma pojęcia o nadzwyczajnym znaczeniu swojego mó-

wienia. Nie zdaje sobie sprawy ani z tego, w jak ważnej misji uczestniczy, ani z tego, jak kluczową rolę w niej odgrywa. Unieśmiertelnianie wsi, która umiera to dla niego taka sama abstrakcja jak bycie narratorem epopei. Szymon mówi, żeby uratować brata, żeby wyrwać go ze śmiertelnego milczenia, żeby przywrócić go życiu. W tym miejscu epopeja się zaczyna.

Ratowaniu brata towarzyszy scalanie rodziny. Scalanie rodziny to budowanie grobu. Budowanie grobu to metafora tworzenia epopei. W ten sposób koło się zamyka, bo początkiem epopei, czyli mówienia, jest ratowanie brata.

Szymon grób buduje po to, żeby dać rodzinie dom na wieczność, żeby znów wszyscy, już na zawsze, byli razem (zob. s. 5). Jeśli Michał przemówi, a grób zostanie zbudowany, rodzinna misja Szymka będzie spełniona. Misja epicka spełniana jest niejako mimochodem. O czym Szymek ma mówić Michałowi, jeśli nie o wsi? Przecież Michał stracił mowę, czyli życie, w mieście, w otchłani rozpoczynającej się poza granicami wiejskiego uniwersum. Skłonić go do mówienia, ożywić, to sprawić, by mógł wrócić tam, gdzie mówił i żył, czyli na wieś. Matka, dom, ziemia, zwłaszcza ziemia (zob. s. 364) — właśnie te słowa jako pierwsze Szymek poddaje Michałowi. Od tych słów chce, żeby rozpoczęło się mówienie brata.

Rodzinny grób jest u Myśliwskiego metaforą epopei, bo grób to dom na wieczność (zob. s. 5), to ocalenie (zob. s. 19-23), a cmentarz to przestrzeń życia (zob. s. 38). Motto książki stanowi fragment ulubionej piosenki Szymka o budowaniu, o kamieniach, które rosną jeden na drugim⁸¹. W tytule epopei oprócz budowania pojawia się widmo zagłady, bo kamień na kamieniu to nie tylko pierwszy wers motta, to także echo słów Jezusa skierowanych ku Jerozolimie: „nie zostawię w tobie kamienia na kamieniu” (Mt 24, 2 oraz Łk 19, 44⁸²). Budowanie i zagłada. Tytuł epopei Myśliwskiego zawiera w sobie jedno i drugie, bo Szymek opowiadając wieś, ocalając ją, przenosząc z przestrzeni historii w prze-

⁸¹ „Kamień na kamieniu/ Na kamieniu kamień/ A na tym kamieniu/ Jeszcze jeden kamień”.

⁸² Parametry cytatu z *Ewangelii według świętego Mateusza* odsyłają do analogicznych fragmentów *Ewangelii synoptycznych*. Cytat z *Ewangelii według świętego Łukasza* nie ma odpowiedników tekstowych ani u synoptyków, ani u św. Jana.

strzeń kultury, buduje grób, czyli dom na wieczne mieszkanie wiejskiego, umierającego uniwersum.

Wiarygodność Szymka Pietruszki jako narratora, jako operatora słowa, nie polega wyłącznie na tym, że swoją epicką misję wykonuje on ze względu na najbliższych. Próbuje ratować braci i rodziców, Szymon skutecznie pomaga sobie. Rekonstruuje w opowieści wiejskie uniwersum, wraca do świata, od którego do tej pory uciekał. Rozpoznaje siebie jako nie tylko tego, który zawsze chciał być poza zasięgiem ziemi, ale także coraz spokojniej godzi się na to, że do niej należy. Powrót Szymka na wieś nie jest wyłącznie konsekwencją zbliżającej się starości, ani braku schronienia po wyjściu ze szpitala. To także rezultat narastającej zgody na kwestionowaną dotąd tożsamość. Trudno rozstrzygnąć jakie znaczenie miał w tym procesie dwuletni pobyt w szpitalu, ale nie ulega wątpliwości, że decydujące było budowanie grobu i mówienie do Michała, czyli rekonstrukcja rozbitego, wiejskiego świata i rozbitej, okaleczonej rodziny. Po prostu Szymek budował grób — schronienie także dla siebie, a słowa skierowane do brata również jemu przywracały świat, z którego do tej pory uciekał.

Św. Jan, Tolkien, Myśliwski

Chrześcijański mit Słowa i ciała jest mitem Wcielenia, mitem Bożego Narodzenia. Opowieścią łączącą to, co absolutne i transcendentne z tym, co egzystencjalne. Urzeczywistnieniem ideału na miarę ludzkiej, cielesnej niedoskonałości. Bóg udziela się w tym micie Swojemu stworzeniu. Wychodzi w jego stronę, jednoczy się z nim po to, by stworzenie to ku sobie pociągnąć, by uwolnić je od ułomności i obdarzyć Swoją, boską tożsamością⁸³.

Idealną, literacką odpowiedzią na chrześcijański mit Słowa i ciała jest twórczość autora *Hobbita*. Tolkien tworząc *Silmarillion* i *Władcę Pierścieni*, zachował się jak ktoś, kto przyjął wszystkie dobrodziejstwa Wcielenia. Okazał się pisarzem obdarowanym boskością, ale fakt ten

⁸³ Św. Tomasz z Akwinu: „Jednorodzony Syn Boży, chcąc uczynić nas uczestnikami swego Bóstwa, przyjął naszą naturę, aby stawszy się człowiekiem, uczynić ludzi bogami”. Cyt. za: *Katechizm Kościoła Katolickiego*, dz. cyt., s. 114.

nie ma nic wspólnego z idolatrią, bo został spełniony przez trud podkreacji, która nie uzurpuje sobie sięgania po stwarzanie zastrzeżone wyłącznie Bogu. Tolkien zrobił w literaturze tyle, ile mógł w niej osiągnąć chrześcijanin.

Wiesław Myśliwski fascynuje się Kafką, Dostojewskim, Faulknerem. Wciąż inspirują go Albert Camus, Gabriel Garcia Márquez, Tomasz Mann czy Herman Broch⁸⁴. Dla Tolkiena nie ma w tym towarzystwie miejsca. Ważniejsze jednak jest coś innego: model eposu XX wieku, wyprowadzany już nie z Homera, ale z *Biblii*, realizowany zarówno w porządku wiary, jak i w porządku kultury. Model skazujący Tolkiena i Myśliwskiego na spotkanie, w którym uczestniczą nie jako obcy sobie rywale, ale jako literaccy partnerzy, dopełniający w swych działach eposyczną całość, ufundowaną na komplementarnych żywiołach wiary i kultury.

Autor *Kamienia na kamieniu* jako pisarz nie postępuje w porządku wiary oznaczającym przyjmowanie tego, co daje, czym obdarza Bóg. Myśliwski jako pisarz postępuje w porządku religii, a zatem robi tyle, ile może zrobić człowiek, by przekroczyć determinujące go ograniczenia. Pisarstwo Tolkiena żyje tym, co przyjęło z Nieba. Pisarstwo Myśliwskiego ku niebu sięga. Niebem Tolkiena jest Bóg. Niebem Myśliwskiego — kultura, ocalające miejsce poza czasem i przestrzenią.

Tolkien będąc „tylko” podkreatorem, tworzy, powołuje do istnienia. Myśliwski nie ma takich możliwości. On ocala wijskie uniwersum, które umiera. Jego pisarska rola zaczyna się wtedy, gdy istnienie odchodzi do przeszłości.

Tolkienowskie światy powstały z mitu o Słowie, które stało się ciałem. W praktyce oznacza to, że początkiem Śródziemia był język powołany przez Tolkiena do istnienia. Wijska eposęja Myśliwskiego powstała w odwrotnym porządku. Spełniła się w słowie, ale jej źródłem nie było słowo, tylko ciało. Obolałe, okaleczone, starzejące się ciało Szymona Pietruszki, którego opowieść czerpie wiarygodność nie tylko z jego

⁸⁴ Zob. M. Siedlecki, *Fascynacje literackie pisarza a zagadnienia metafizyki*, w: tegoż, *Myśliwski metafizyczny. Rozważania o „Widnokregu” i „Traktacie o łuskaniu fasoli*, dz. cyt.

losu, ale także z niemej tragedii Michała, rozpadu rodziny i wsi zabijanej przez drogę, przez nowoczesność.

Władca Pierścieni to opowieść o końcu, który daje nadzieję na kolejny początek. To wpisane w Śródziemie chrześcijańskie Słowo, dekalog nadziei na przetrwanie. *Kamień na kamieniu* to cielesna, bolesna, umierająca, wiejska rzeczywistość, która dzięki słowu może trwać na wieki.

3. Epopeja, sacrum, sens. *Kamień na kamieniu* Wiesława Myśliwskiego

We *Wstępie do Dramatu i teatru religijnego w Polsce* z 1991 roku Irena Sławińska napisała:

W pracach naszych bardzo do niedawna modny teatr sakralny zastępujemy terminem: religijny lub jeszcze właściwszym w naszym obszarze kulturowym: chrześcijański. Ale i ten termin wzywa jeszcze do uważnej egzegezy⁸⁵.

Rzeczywiście. Wydaje się, że wciąż jeszcze to, co sakralne naznaczone jest w literaturze polskiej nieuchronnym kontekstem chrześcijańskim. Sytuacja ta nie musi mieć nic wspólnego z apriorycznymi wyborami ideologicznymi. Wystarczy zgodzić się na śródziemnomorskie, grecko-rzymskie, judeo-chrześcijańskie źródła naszej kulturalnej tożsamości, wystarczy przypomnieć trzy wzgórza przywoływane tak często przez Tadeusza Nowakowskiego: Akropol w Atenach, Kapitol w Rzymie i Golgotę w Jerozolimie⁸⁶.

Tym, którzy bagatelizują chrześcijański punkt odniesienia, zajmując się każdą inną tradycją (religijną, kulturalną, cywilizacyjną), Jan Józef Szczepański, orientalista z wykształcenia, napisał niewielki tekst *Maskarada na Oxford Street*⁸⁷. Pada tam pytanie o to, dlaczego w zasadniczych sprawach szukamy tak daleko, dlaczego w obcości pokładamy nadzieję? Szczepański odpowiada: odwracamy się „od swojej własnej tradycji (...), ponieważ nie o rozumienie (...) [nam – D.K.] chodzi, ale o niewyczerpane zdziwienie”⁸⁸. Wybieramy sakralną obcość wolną od win naszej histo-

⁸⁵ I. Sławińska, *Wstęp*, w: *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin 1991, s. 6. Zob. *Dramat i teatr religijny: wyróżniki i paradygmaty. W stulecie urodzin profesor Ireny Sławińskiej*, red. W. Kaczmarek i J. Michalczuk, Lublin 2014.

⁸⁶ Zob. T. Nowakowski, „...Aż po daleki wyгнаńczy grób”, w: tegoż, *Aleja dobrych znajomych*, Londyn 1968, s. 161.

⁸⁷ Zob. J. J. Szczepański, *Maskarada na Oxford Street*, w: tegoż, *Przed nieznanym trybunałem*, wyd. 2, Warszawa 1980.

⁸⁸ Tamże, s. 105.

rii, bo jest łatwiejsza niż Bóg chrześcijan, uwikłany w popełniane przez nas świństwa, przestępstwa i zbrodnie.

Niezależnie od nieuchronności chrześcijańskiego kontekstu tam, gdzie w literaturze polskiej pojawia się sacrum, trudno zakwestionować opinię mówiącą o tym, że ostatnim, rodzimym dziełem literackim, w którym kontekst ten decydował o czasoprzestrzeni wiejskiego świata, byli *Chłopi* Władysława Reymonta opublikowani po raz pierwszy na początku XX wieku⁸⁹. O czasowości *Chłopów* traktuje klasyczny tekst Kazimierza Wyki⁹⁰. Właśnie tam przekonująco udokumentowana została następująca teza: niezależnie od braku wielu świąt liturgicznych w kalendarzu epopei Reymonta, czas tetralogii podporządkowany został, między innymi, rytmowi kościelnego świętowania.

Trudno przeceniać ten eklezjalny argument w ewentualnej dyskusji o chrześcijańskiej sakralności *Chłopów*, ale równie nieuzasadnione wydaje się kwestionowanie tego, że dzieło Reymonta zapisuje wieś religijną i katolicką, nawet jeśli religijność ta ma charakter obrzędowo-zabobonny, a praktykujący ją ludzie w większym stopniu kierują się naturalistycznie motywowanymi instynktami i kultem ziemi niż dziesięciorgiem przykazań.

Zbigniew Jarosiński, autor przede wszystkim *Nadwiślańskiego socrealizmu*, ale także *Literatury lat 1945-1975* czy *Postaci poezji*, może jeszcze jako studentowi, powiedział mi o *Jaworowym domu* Wilhelma Macha – powieści z 1954 roku, która zapowiadała nurt chłopski w polskiej prozie po 1956 roku. Niczego nadzwyczajnego w tej książce o rzeszowskiej wsi nie ma, ale wystarczająco wiele różni ją od socrealistycznych powieści wiejskich Romana Bratnego, czyli produkcji w rodzaju *Traktory zdobędą wiosnę* Witolda Zalewskiego, by można było traktować ją jako zapowiedź popaździernikowej, chłopskiej twórczości Juliana Kawalca, Tadeusza Nowaka, Edwarda Redlińskiego czy Wiesława Myśliwskiego.

Zygmunt Ziątek należy do tych, którzy korzystając z ustaleń Henryka Berezy, przypominają, że zapowiedź nurtu chłopskiego po roku 1956 należy przesunąć na dwudziestolecie międzywojenne, na teksty Józefa

⁸⁹ Pierwodruk *Chłopów* miał miejsce w „Tygodniku Ilustrowanym” między rokiem 1902 i 1908.

⁹⁰ Zob. K. Wyka, *Problemy czasowości w „Chłopach” Reymonta*, w: tegoż, *O potrzebie historii literatury. Szkice polonistyczne z lat 1944-1967*, Warszawa 1969.

Mortona i Stanisława Piętaka⁹¹. Umożliwił w ten sposób przynajmniej częściowe wypełnienie luki między *Chłopami* Reymonta i niewspółmiernym wobec noblowskiej tetralogii *Jaworowym domem* Wilhelma Macha. Stworzył szansę na ciągłość w opowiadaniu o wiejskim uniwersum od początku XX wieku po *Kamień na kamieniu* opublikowany po raz pierwszy w 1984 roku. Zresztą nie o samą ciągłość chodzi, ale przede wszystkim o to, co w nurcie chłopskim stało się ze skazanym na chrześcijański kontekst sacrum.

Desakralizacja czy dechrystianizacja?

Chłopska proza po 1956 roku wydaje się nie tyle wolna od sacrum, ile od jego chrześcijańskiej tożsamości. Trudno mówić o niej tak, jak proponowała Irena Sławińska, czyli w kategoriach literatury chrześcijańskiej. Równie trudno odnajdywać w niej konstytutywny charakter religijno-katolickich znaków rozpoznanych w *Chłopach* przez Kazimierza Wykę. Z drugiej jednak strony rezygnacja z czytania chłopskiej prozy przez pryzmat sakralności wydaje się niestosowną redukcją.

Desakralizacja w *A jak królem, a jak katem będziesz* Tadeusza Nowaka, w przypowieści o winie i karze pełnej archetypicznych znaków, może być brana pod uwagę wyłącznie z perspektywy dramatu, jaki wywołuje naruszenie sakralnych reguł bycia wśród ludzi. Równie dramatycznie, ale z socjologicznego punktu widzenia, dramat wykorzenia z wiejskiego, sakralnego porządku pokazują powieści Juliana Kawalca. Nawet obdarzone nie tylko historyczno-socjologiczną wnikliwością, ale przede wszystkim wielkim poczuciem humoru, chłopskie książki Edwarda Redlińskiego w większym stopniu wyśmiewają społeczny awans powojennej, polskiej wsi niż sakralną zabobonność bohaterów *Konopielki*.

Niekonwencjonalność sacrum chłopskiej prozy po roku 1956 zdaje się polegać nie tyle na desakralizacji, ile na dechrystianizacji. Przy czym dechrystianizacja sacrum wiejskiej prozy (jej chrześcijańska nieortodoksyjność) jest nie tyle zasadniczo antychrześcijańska i skierowana przeciw cierpiącemu, człowieczemu Jezusowi, ile antyklezjalna i antypańska, a pojawiła się, między innymi, z potrzeby chłopskiego samookreślenia,

⁹¹ Zob. Z. Ziątek, *Wiesław Myśliwski*, w: tegoż, *Wiek dokumentu*, Warszawa 1999, s. 33.

które szukało różnic między własnym, uświadamianym uniwersum i antytetycznym wobec niego uniwersum pańskim, opresyjnym, wrogim, ale także najbliższym⁹². Warto zweryfikować tę tezę, czytając książkę, która jako epopeja zamknęła nurt wiejski, spełniła i wyczerpała go. Warto tym bardziej, ponieważ już w *Nagim sadzie*, swoim powieściowym debiucie, Wiesław Myśliwski umieścił taki dialog między wracającym ze szkół na wieś synem i oczekującym go ojcem:

— Trzeba ci będzie ławkę w kościele wyszykować. Jesion już dorósł.

— Jaki jesion? – spytał nieśmiało.

— A bo jest inny jesion? Tylko jeden jest. Ileż to już lat, jak go posadziłem — westchnął. — Jeszcze ciebie na świecie nie było. I nikt nie wierzył już, że będziesz. Ale ja wierzyłem, że będziesz, i wierzyłem, że to ty będziesz. I posadziłem wtedy to drzewko, żebym nie był taki sam w swojej wierze. (...)

Zrobiło mi się jakoś nieswojo, jakby ojciec skazywał na zagładę nie to drzewo, ale coś niewzruszonego w moim dotychczasowym, niedługim jeszcze życiu. Nie śmiałybym jednakże odwozić go od zamiaru, chciałem tylko odwagi sobie dodać, bo poczułem, że dziwny lęk przyłaził się do mnie, a może żal tak się we mnie przebrał, że powiedziałem, cicho zresztą, ciszej od skrzyknięcia wozu:

— Nie wierzę już w Boga.

Chociaż wtedy nie byłem jeszcze tak bardzo tego pewny⁹³.

Kamień na kamieniu, czyli epopeja

Wyjątkowość dwóch niewspółmiernych dzieł, *Pana Tadeusza* i *Kamienia na kamieniu*, polega między innymi na tym, że właśnie one, jak żadna inna epopeja polskiej literatury⁹⁴, zapisały model polskości związany z konkretną, odchodzącą w historyczną przeszłość społecznością. Świadomość Polaków, przynajmniej do końca drugiej wojny światowej, ufundowana była na szlacheckim uniwersum zapisanym przez Mickiewicza. Wszyscy wtedy wywodziliśmy się z Soplicowa. Natomiast powojenna Polska, za sprawą ofiar, których charakterystycznymi znakami pozostają Katyń oraz Powstanie Warszawskie, za sprawą emigracji i – określając

⁹² O napięciu między tym, co chłopskie i tym, co pańskie znakomicie opowiada *Pałac* Wiesława Myśliwskiego.

⁹³ W. Myśliwski, *Nagi sad*, Warszawa 1967, s. 7-8.

⁹⁴ O epopejach, przede wszystkim polskiej literatury powojennej, piszę w rozdziale drugim części drugiej: *Epopeje polskiej literatury powojennej. Rekonesans*.

to eufemistycznie – społecznej polityki nowych władz, stała się chłopska⁹⁵. Dlatego książka Myśliwskiego nie należy wyłącznie do literatury wiejskiej, ale — jak *Panu Tadeuszowi* — należy się jej status epopei narodowej.

Epopeja jest punktem granicznym, czymś w rodzaju optimum w relacji literatura – rzeczywistość. Mówiąc inaczej, literatura nie może nic więcej zrobić z rzeczywistością (dla rzeczywistości) niż zapisać ją w formie epopei. Nic więcej, ponieważ świat zapisany w epopei z przestrzeni historii zostaje przeniesiony w przestrzeń kultury, gdzie – co w historii niemożliwe – wyłączony zostaje czas. Zatem epopeja unieśmiertelnia rzeczywistość. Daje jej wieczne trwanie. Na tym jednak nie koniec, bowiem nie o samą nieśmiertelność chodzi. Kultura, jako przestrzeń trwania, zainteresowana jest tymi elementami rzeczywistości, które są skończonymi, kompletnymi światami, ponieważ unieśmiertelniając rzeczywistość, chce nie tylko ją przechować, ale także, a nawet przede wszystkim, zrozumieć. Doskonale służy temu unieruchomienie, równoznaczne z wyłączeniem spod działania czasu. Równie ważna jest wspomniana już kompletność przenieszonego w przestrzeń kultury świata, kompletność, której trudno nie skojarzyć ze śmiercią, końcem, ostatnim szlacheckim zajazdem Mickiewicza i rozpadem wiejskiego uniwersum u Myśliwskiego, uniwersum, z którego nie zostanie kamień na kamieniu (zob. *Mt 24, 1-2*)⁹⁶.

Pisząc w ten sposób o epopei, zbliżam się do antyredukcjonistycznego⁹⁷ myślenia o sacrum, które nie zajmuje się ani wyjaśnianiem tego, co sakralne, ani na przykład, eklezjalną identyfikacją sacrum, ale odnajduje w nim transcendentnie umocowany sens, ład i porządek nie na ludzką miarę.

⁹⁵ Zmiany, jakie zaszły w naszym kraju po roku 1989, po przystąpieniu Polski do Unii Europejskiej (2004) i do układu z Schengen (2007), zmiany związane z postępującą globalizacją spowodowały, że chłopska tożsamość Polaków nie jest już aktualna, zwłaszcza dla osób urodzonych w III RP, a nawet wcześniej, po Sierpniu 1980 roku.

⁹⁶ Odwołując się do Ewangelii synoptycznych, lokalizując jedynie tekst występujący u św. Mateusza.

⁹⁷ Ireneusz Kania w *Posłowie do Zapowiedzi równonocy* pisze o Eliadowskim antyredukcjonizmie jako naturalnej dla humanisty, apriorycznej postawie filozoficznej, która autorowi *Historii wierzeń i idei religijnych* kazała przeciwstawiać się wszelkiemu spłaszczaniu tego, co duchowe. Spłaszczaniu, które jego zdaniem praktykowali Durkheim, Malinowski, Frazer, Lévi-Strauss, Freud i marksiści. Zob. I. Kania, *Posłowie*, w: M. Eliade, *Zapowiedź równonocy. Pamiętniki 1907-1937*, przekład, przypisy, posłowie I. Kania, Kraków 1989, s. 298.

Sacrum jako sens

W *Dzienniku emigranta* pod datą dwudziestego szóstego stycznia 1968 roku Eliade w związku ze swoimi studentami zanotował:

(...) antytradycjonalizm, niechęć do redukcjonizmu (opowiadają się za Jungiem przeciwko Freudowi), interesują się mistyką, ale nie „religią instytucjonalną”, kochają życie, są optymistami i uważają, że wszystko, co się im wydarza, ma jakiś sens i znaczenie⁹⁸.

Cytat ten nie pochodzi z powszechnie znanych i nad miarę cytowanych prac Eliadego w rodzaju *Traktat o historii religii* czy *Sacrum – mit – historia*, ale w prywatny sposób mówi o tym, co dla rumuńskiego religioznawcy z czasem stawało się coraz ważniejsze i coraz oczywistsze, o tym, że sacrum to przede wszystkim sens, sensowny porządek świata. Porządek sankcjonowany nie przez ludzkie widzimi się, ale przez mitycznych bohaterów, Istoty Nadnaturalne, za sprawą których „zaistniała nasza rzeczywistość; bądź rzeczywistość globalna — Kosmos, bądź tylko pewien jej fragment: wyspa, gatunek rośliny, ludzkie zachowania, instytucja”⁹⁹.

Właśnie takie sacrum wydaje się najodpowiedniejsze przy lekturze *Kamienia na kamieniu* — niepodporządkowane redukcjonistycznym wyjaśnieniom, niesprowadzalne do eklezyjalnych ograniczeń. Sacrum identyfikowane z poczuciem sensu, którego transcendentność paradoksalnie tkwi w tragicznym doświadczeniu egzystencjalnego ubóstwa, rozpoznającego siebie w cierpiącym Jezusie i w ziemi. Ale to ziemia, determinując chłopski los, okazuje się ważniejsza niż Jezus.

⁹⁸ M. Eliade, *Religia, literatura i komunizm. Dziennik emigranta*, przeł. A. Zagajewski, Londyn 1990, s. 383. Opowiadanie się przez studentów przeciwko Freudowi miało dla Eliadego specjalne znaczenie m.in. dlatego, ponieważ nie akceptował on Freudowskiej (według niego raczej prymitywnej, bardzo kontrowersyjnej) koncepcji „powstania” i funkcji religii. Zob. tamże, s. 208.

⁹⁹ M. Eliade, *Próba definicji mitu*, w: tegoż, *Aspekty mitu*, przeł. P. Mrówczyński, Warszawa 1998, s. 11.

Szymon Pietruszka

W postaci narratora książki Myśliwskiego spotyka się to, co partykularnie chłopskie z tym, co uniwersalizujące, czyli epickie¹⁰⁰. To on decyduje o wzajemnym oddziaływaniu między sacrum chłopskiego uniwersum i chłopską, czyli narodową epopeją.

„Ty jesteś Piotr [czyli Opoka] i na tej opoce zbuduję Kościół mój, a bramy piekielne go nie przemogą” (Mt 16, 18). Tak Jezus przemawiał do Szymona syna Jony, nadając mu nowe imię. Imię Szymka nie zostało zmienione, ale to on jest tym, który wobec rozpadu rodziny buduje grób mający połączyć najbliższych, a wobec kresu wiejskiego uniwersum tworzy epopeję — dom na wieczne mieszkanie tego, co wiejskie. Ulubiona piosenka Szymka — budowniczego grobu i epopei — piosenka będąca mottem książki, brzmi tak:

Kamień na kamieniu
Na kamieniu kamień
A na tym kamieniu
Jeszcze jeden kamień¹⁰¹

Szymon to nie tylko Piotr, który najpierw zdradził, a potem stał się opoką¹⁰², to także Szymon Cyrenejczyk pomagający nieść krzyż Jezusowi (Mt 27, 32) i Szymon Mag z Dziejów Apostolskich (Dz 8, 9-13; 8, 18-24), ten od symonii, prawdopodobnie pogański kapłan i czarownik. On uwierzył uczniom Jezusa, ale mimo to chciał kupić łaski, jakimi obdarzył ich Bóg.

Już na poziomie nowotestamentowych imion, które w związku z nim można przywołać, Szymon Pietruszka nie daje się wpisać w chrześcijań-

¹⁰⁰ Używając przymiotnika „epicki”, mam na myśli to, co dotyczy epopei jako gatunku, a nie rodzaju literackiego określanego dzisiaj częściej mianem prozy.

¹⁰¹ W. Myśliwski, *Kamień na kamieniu*, wyd. 3, Szczecin 1986, s. 4. Lokalizacja następnych cytatów, według tego wydania, w tekście.

¹⁰² „Zdradą” Szymka były nie tylko wątpliwości dotyczące wiary, wystarczy przywołać jego „nieortodoksyjny” stosunek do Świąt Bożego Narodzenia i Wielkanocy (zob. s. 227-230), ale przede wszystkim nieustanne ucieczki ze wsi. Szymek uciekał idąc na wojnę i do partyzantki (zob. s. 324), podejmując pracę jako fryzjer (zob. s. 43, 102-105), gminny urzędnik (zob. np. s. 185) czy milicjant (zob. s. 84, 168). W każdym wypadku szukał tego, co mogło uwolnić go od pracy na roli.

ską ortodoksję. Z drugiej jednak strony jego czynów nie można rozpatrywać inaczej niż w kontekście tego, co chrześcijańskie. Szymek nie jest Piotrem, ale okazuje się Opoką i to nie tylko dla rozbitej rodziny, ale także dla rozbitej wsi. Przecież to on buduje grób — dom, grób — ocalenie¹⁰³, bo cmentarz to przecież przestrzeń życia¹⁰⁴, grób, w którym znów mają być razem umarli dawno rodzice i bracia zagubieni w świecie — w otchłani, jaką okazuje się u Myśliwskiego rzeczywistość poza granicami wiejskiego uniwersum. To on, Szymek, opowiadając swoje wiejskie życie, swój wiejski świat, próbuje wskrzesić, czyli skłonić do mówienia swojego najbardziej dotkniętego przez otchłan brata, Michała (zob. s. 364). A to opowiadanie nie jest niczym innym, jak tylko budowaniem epopei, rekonstrukcją i reintegracją wsi podzielonej, rozbitej przez drogę, jedną z wielkich metafor Wiesława Myśliwskiego¹⁰⁵, omawianą przeze mnie zarówno w pierwszej, jak i w drugiej części tego rozdziału.

Szymon Pietruszka, jak Cyrenejczyk, został przymuszony do dźwignia krzyża chłopskiego losu, który nie tylko stanowi uniwersalny znak tragizmu naszej egzystencji¹⁰⁶, ale jest także symbolem jego własnego niedostatku, jego niezgody na bycie chłopem. W końcu nie bez znaczenia pozostaje fakt, że Szymek urodził się w Wielki Piątek (zob. s. 227).

Szymon Mag z *Dziejów Apostolskich* może być przywoływany w związku z mówieniem Szymka Pietruszki jako personalny ślad pewnej ambiwalencji, sytuującej autobiograficznego narratora *Kamienia na kamieniu* zarówno po stronie pogańskich kapłanów słowa, jak i po stronie robotników ostatniej godziny, którzy niedługo przed zmierzchem zdąży-

¹⁰³ Podczas wojny Szymek ocalał, chowając się w grobie. Towarzyszący mu kolega nie wytrzymał presji związanej z miejscem schronienia (zob. s. 19-23).

¹⁰⁴ Ostatnie zdanie pierwszego rozdziału *Kamienia...* brzmi: „I tak powoli życie wróciło na cmentarz”. (s. 38) Czy kultura nie jest żywym cmentarzem? W kontekście *Kamienia na kamieniu* to zdanie nie musi brzmieć ani banalnie, ani makabrycznie, bo u Myśliwskiego grób to dom na wieczność (zob. s. 5), to ocalenie (zob. s. 19-23), a cmentarz to przestrzeń życia (zob. s. 38).

¹⁰⁵ Tak jak grób, brama (tytuł rozdziału IX) czy płacz (tytuł rozdziału VI).

¹⁰⁶ Pisał o tym Czesław Dziekanowski już w artykule *Estetyka niedostatku* („Miesięcznik Literacki” 1984, nr 10) i w książce *Proza „życia w śmierci”. Psychoanaliza twórczości powieściowej Wiesława Myśliwskiego*, Białystok 1990. Inne publikacje książkowe tego autora dotyczące dorobku autora *Kamienia na kamieniu* umieściłem w *Bibliografii*.

li podjąć pracę w winnicy i otrzymali za to godziwą, całodzienną zapłatę (zob. Mt 20, 1-16). Zapłatą Szymka — tym, o co zabiegał i tym, co otrzymał, jest grób pozwalający odnaleźć się rodzinie i epopeja, epicka opowieść o nieistniejącym już, wiejskim świecie, opowieść wyłączająca ten świat spod działania czasu, przenosząca go jako uporządkowaną, kompletną, sensowną całość z przestrzeni historii w przestrzeń kultury.

Tak jak imię narratora *Kamienia na kamieniu* związane jest z *Nowym Testamentem*, tak jego nazwisko — Pietruszka — tkwi w ziemi, w centrum sakralnego ładu wiejskiego uniwersum.

Ziemia¹⁰⁷

Bóg na wsi nie jest ważniejszy od ziemi, bo On odpuści, a ziemia nie. Co prawda to opinia ojca Szymka (zob. s. 143). On sam wyrażał się bardziej wstrzeźliwie: „od ziemi tylko Bóg jest ważniejszy, jak kto w niego wierzy. A kto nie wierzy, to ziemia najważniejsza jest nad wszystkim”. (s. 230) Przy czym tak jak trudno wiarę Szymka kwestionować, tak niepodobna nie dostrzec tkwiących w niej wątpliwości¹⁰⁸. W konsekwencji opinie ojca i syna w istotny sposób upodobniają się do siebie.

Najbardziej dramatycznym momentem ustalania w książce Myśliwskiego relacji między ziemią i Bogiem jest epizod z kromką chleba¹⁰⁹. Nie wydaje się, by należało go interpretować z perspektywy pierwotnych kultów agrarnych. Wystarczy dostrzec ziemię jako źródło sensu chłopskiego świata i pogodzić się z tym, że Bóg w tym porządku skazany jest na rolę

¹⁰⁷ O ziemi mówią ostatnie słowa *Kamienia na kamieniu*, skierowane przez Szymka bezpośrednio do Michała: „W ziemi i kret ryje, i drzewa zapuszczają korzenie, i okopy się w wojnę kopie. (...) Mówi się, że gdzie człowiek się urodził, ziemia jego kołyską. I śmierć jakby cię z powrotem do niej tylko położyła. I buja cię, buja, aż stajesz się znów nie narodzony, nie poczęty”. (s. 365)

¹⁰⁸ Zob. przypis osiemnasty.

¹⁰⁹ „Kiedy z wiosną napocznano się pługiem ziemię, kładło się w pierwszą skibę kromkę chleba. Ma się rozumieć, nie była to zwykła kromka, jaką się ukraja, żeby z mlekiem zjeść czy z ogórkiem, czy tak samą, bez niczego. Musiała być w Wigilię ukrajana i z nowego bochenka”. (s. 285) Szymek jako dziecko zjadł taką kromkę (zob. s. 300-302). Ojciec chciał go za to powiesić. „Niech mi Bóg nie odpuści. Niech do piekła razem z tobą pójde. Ale cię powieszę”. (s. 303) Chłopca uratowała matka, zabierając go na pielgrzymkę mającą zadośćuczynić nie tyle Bogu, ile ziemi (zob. s. 305).

drugorzędną. To ziemia daje chłopom opowiadany przez Szymka Pietruszkę miejsce w czasie i przestrzeni, to ona temu miejscu nadaje sens, wypełniając chłopskie życie po brzegi, gwarantując mu wieczność poprzez służbę ziemi — realniejszej i trwalszej niż Bóg.

Czas i przestrzeń *Kamienia na kamieniu* naznaczone są ziemią. Poza tą czasoprzestrzenią jest wspomiana już otchłań, w której giną bracia Szymka¹¹⁰. Jest uobecnione poprzez drogę zło — źródło śmierci, kalectwa, podziału i rozpadu wsi. Ziemia została też wpisana w granice czasu wiejskiego uniwersum. Opowieść Szymka sięga powstania styczniowego, którego rząd — i tylko to w pamiętaniu powstaniu okazuje się ważne — miał nadać dziadkowi narratora ziemię. Problem w tym, że obdarowany akt nadania zakopał i nie potrafił go odnaleźć. Sprawa stała się i śmieszna, i straszna (zob. s. 13-18). Myśliwski opisując rozpaczliwe szukanie bezcennego dokumentu, wskazał nie tylko datę 1863 roku jako historyczną cezurę otwierającą czas *Kamienia na kamieniu*, ale także granicę zdrowego rozsądku przekraczaną w wiejskim świecie tam, gdzie ziemia wchodziła w grę¹¹¹.

Sposób pamiętania przez rodzinę Pietruszków roku 1863 to za mało, by wynieść ziemię nie tylko ponad Boga, ale także ponad Polskę, chociaż trzeba przyznać, że o ile Bóg swoje miejsce w wiejskim uniwersum ma, o tyle Polska raczej go nie posiada. Trudno w książce Myśliwskiego znaleźć takie ślady naszej powojennej historii, które wymusiłyby na narratorze jednoznaczne określenie się wobec Polski, polskości czy bycia Polakiem¹¹².

¹¹⁰ „— Miałem synów, ale w świat poszli. Bo co dobre, to albo umrze, albo świat zabierze, a zło zostaje”. (s. 233)

¹¹¹ Rok 1863 jest cezurą ważniejszą o tyle, o ile nie sposób podać żadnej daty zamykającej czas *Kamienia na kamieniu*. (Ostatnim, wyraźnym śladem historii jest w książce postalinowska odwilż — zob. 241-244, 246-252.) A w sprawie przekraczania tego, co w związku z ziemią można dzisiaj nazwać granicami zdrowego rozsądku, wystarczy do historii dziadka dodać walkę o ziemię (zob. s. 143) oraz epizod z niezwykle kromką chleba (zob. przypis dwudziesty piąty).

¹¹² Szymek co prawda „kolaborował” z ludową władzą jako milicjant i gminny urzędnik (zob. przypis osiemnasty), ale mam nadzieję, że ten fakt nie skłoni nikogo do dyskredytowania go ani jako Polaka, ani jako narratora. W końcu za święcenie wielkanocnych jaj dostał od przewodniczącego Maślanki wymówienie (zob. s. 238-239). Trudniej żartować, gdy pamięta się zarzuty czynione Wiesławowi Myśliwskiemu za pracę w Narodowej Radzie Kultury, powołanej po 13 grudnia 1981 roku. Zob. *Wielki*

Polska jako zobowiązanie, polskość jako problem, Polacy jako naród — żadna z tych kwestii w książce Myśliwskiego nie występuje, a sprawa wymaga osobnego omówienia. Nie zmienia to jednak faktu, że *Kamień na kamieniu* jest epopeją narodową przedstawiającą świat, którego wiejskość w poważnym stopniu zdecydowała o tożsamości powojennej Polski¹¹³.

Ziemia u Myśliwskiego jest ważniejsza od Boga, a Polska wobec niej pozostaje odległym kontekstem. Natomiast opowiadany przez Szymka Jezus okazuje się bardzo bliski chłopskiemu losowi naznaczonemu ziemią. Mówi o tym nawet przewodniczący Maślanka¹¹⁴, typowy oportunistą, który znalazł dla siebie wygodne miejsce w powojennej Polsce, a jego opinia zasługuje na uwagę także jako sąd kogoś, kto uciekł przed swoim chłopskim losem, czyli zrobił to, na co zawsze miał ochotę Szymek Pietruszka.

Skazana i skazująca się na cierpienie chłopska dusza łatwo przegląda się w cierpieniu Jezusa, ale kiedy Szymek mówi o tym, że wie, dlaczego Bóg urodził się w chlewie (zob. s. 325), więcej w tym ciepła gnoju, stworzeń, a przede wszystkim miłości matki niż wskazywania na braterstwo z cierpiącym Jezusem. Niezależnie od tego Syn Boży wydaje się bliższy chłopom opowiadanym przez Pietruszkę niż Bóg Ojciec. Tę bliskość dobrze oddają słowa Szymkowego dziadka: „ — Nie był Pan Jezus człowiekiem? To dopiero po śmierci Bogiem został”. (s. 295) Jezus bliski jako cierpiący człowiek. Bóg mniej ważny niż ziemia. U Myśliwskiego to, co ideologiczne, nawet jeśli jest religią, niezmiennie przegrywa z życiem.

Życie

Życ mi się zawsze chciało, nie umierać. Życ i żyć, aby dalej, aby więcej. Choćby i nie było po co. Zresztą czy to takie ważne, jest czy nie ma po co? Może to nawet wszystko jedno, a tylko człowiek lubi się na próżno dręczyć. Bo kto wie, czy żyć nie jest jedenastym przykazaniem, którego Bóg zapomniał obwieścić. (s. 28)

świat małej wsi, z W. Myśliwskim rozmawiają Z. Bauer, L. Bugajski, E. Chudziński, „Zdanie” 1986, nr 11, s. 2-13.

¹¹³ Zob. przypis jedenasty.

¹¹⁴ Maślanka: „chłopska dusza nie lubi rachować, lubi tylko cierpieć. Tylko po co cierpieć, kiedy lepiej się na rachowaniu wychodzi. Przyzwyczała się, że cierpieć to jej przeznaczenie. I **ziemia** [podkr. D.K.] też dla niej tylko cierpienie”. (s. 248)

To najważniejsze wyznaczenie wiary Szymona Pietruszki, narratora *Kamienia na kamieniu*. Określa ono jego samego, opowiedzianą przez niego epopeję i nadające jej sens sacrum. Dzięki temu, że Szymek chciał żyć, uciekał ze służącej ziemi wsi, chociaż na niej pozostał. Czy nie w ten sposób stał się epickim narratorem, który zna opowiadany świat, a jednocześnie zachowuje wobec niego dystans? To szacunek dla życia kazał Szymkowi budować grób – dom na wieczne mieszkanie, by rodzina mogła znowu być razem. A jego mówienie czy nie miało przywrócić życia i słów Michałowi? To mówienie stało się źródłem epopei – tekstu ogarniającego świat Szymka, Michała, ich braci, rodziców, dziadków i sąsiadów. Ten tekst wyłączył czas wobec wsi, która umarła, rozbita przez to, co nowe, przynoszone wraz z nieprzerwanym sznurem samochodów zabijającą ludzi i zwierzęta drogą.

Nie wiem, na ile wyłączenie czasu przez Myśliwskiego jest tym samym, co z czasem zrobił Proust. To osobne, zasadnicze pytanie. W tym tekście ważniejsze jest sacrum wiejskiego uniwersum z *Kamienia na kamieniu*, czyli sens scalający opowiadany świat, nadający tożsamość narratorowi, pozwalający trwać temu, co przeminęło – sens niebędący niczym innym, jak tylko życiem związanym z ziemią, bo to ziemia ma dla chłopów sakralne znaczenie. Oni, ceniąc ją bardziej niż Boga, pozostają w zasięgu chrześcijaństwa głównie dzięki człowieczeństwu cierpiącego Jezusa.

Historia wsi, którą znał Szymek, wsi, w której wyrósł, dobiegła końca. Tej wsi już nie ma. Na szczęście „słowa śmierci nie znają” (s. 364), zwłaszcza te słowa, które ogarniają związany z kimś, osobny świat. Słowa wolne od ideologii, podporządkowane życiu jak Szymek, jak jego pragnienie ocalenia brata i rodziny. Dopiero z tej prywatnej, osobistej i życiowej motywacji, niejako mimochodem, czyli naturalnie, zrodziła się epopeja — syntetyczna opowieść o wiejskim uniwersum, która to, co zakończone w przestrzeni historii przeniosła w przestrzeń kultury, gdzie czas został wstrzymany, a życie ujawniło swoją nieśmiertelność.

U Myśliwskiego sacrum wiejskiego uniwersum ma ciało i duszę. Ciałem jest ziemia. Duszą — życie.

4. Notes albo widok ze szczytu. O twórczości Myśliwskiego po raz drugi

Notes, ponieważ bez tego rekwizytu nie byłoby *Ostatniego rozdania*. Notes, bo interesuje mnie nie tylko składanie życia z kartek pełnych imion, nazwisk, numerów telefonów i adresów, czyli z osób, ale także (przede wszystkim) składanie całości z powieści i dramatów Wiesława Myśliwskiego.

Gry i zabawy

Całość nie istnieje, bo jest (była?) albo opresją albo faszyzmem (Foucault), co zresztą na jedno wychodzi. Całość nie istnieje, ponieważ została zdekonstruowana (Derrida) i zakwestionowana jako jedna z największych narracji (Lyotard). Ale nie tylko późna lewica (inaczej niż wymienieni w nawiasach przedstawiciele lewicy nowej) od dawna sądzi już inaczej. Skaza niewiary czy raczej negocjowania całości jednak pozostała. Może dlatego łatwiej mi zacząć ponowne „całościowe” pisanie o twórczości Myśliwskiego od gier i zabaw¹¹⁵. Polonistycznych.

Najpierw dwie powieści (*Nagi sad*, *Pałac*) odwołujące się do modeli prozy chłopskiej funkcjonujących z powodzeniem w XX-leciu międzywojennym. Potem dwa dramaty (*Złodziej*, *Klucznik*) konfrontujące wieś najpierw z wojenną, a potem z bezpośrednio powojenną historią Polski. W 1984 roku wielkie, epickie spełnienie, czyli *Kamień na kamieniu*, spełnienie powtórzone w dramacie *Drzewo*, przegapione tak samo jak poprzedzająca je powieść, chociaż pierwodruk *Drzewa* miał miejsce na progu/ tuż przed progiem nowej, właściwie wolnej już Polski, w 1988 roku. Potem kolejna powieść (*Widnokrąg*) i kolejny dramat (*Requiem dla gospodyni*), nieudany. I może dlatego następna wielka proza (*Traktat o huskaniu fasoli*) nie została oddzielona od — nomen omen — ostatniej wielkiej

¹¹⁵ Zob. rozdziału trzeciego część pierwszą: *Więcej niż cykl. O twórczości Myśliwskiego po raz pierwszy*.

prozy (*Ostatnie rozdanie*¹¹⁶) żadnym dramatem. Sześć powieści i cztery teksty dramaturgiczne. W sumie dziesięć pozycji.

Między zamykającym międzywojenny dyptyk *Palacem* i pierwszą z wielkich próz Myśliwskiego, czyli *Kamieniem...* minęło 14 lat, między *Kamieniem...* i *Widnokregiem* — 12, między *Widnokregiem...* i *Traktatem...* — 10, między *Traktatem...* i *Ostatnim rozdaniem* — 7. Może malejący szereg 14, 12, 10, 7 wyglądałby „lepiej”, gdyby *Ostatnie rozdanie* zostało opublikowane rok później, czyli 8 lat po *Traktacie...*, ale nie sądzę, by ktokolwiek z czytelników prozy Myśliwskiego zgodziłby się na tę motywowaną — proszę wybaczyć — „numerologicznie” zwłokę. A uwagi o tym, że na ostatnią prozę czekaliśmy rok krócej niż wynika to z „matematycznej prawidłowości”, ponieważ między *Traktatem...* i *Ostatnim rozdaniem* Myśliwski nie opublikował dramatu, wydają mi się co najmniej równie ryzykowne jak wręcz niestosowny pomysł sugerujący, że urodzony w 1932 roku, a więc wiekowy już pisarz coraz bardziej spieszy się (?) z publikacją kolejnych książek.

Po co więc te obliczenia? Powody mogą być co najmniej dwa. Pierwszy: to naturalna konsekwencja najbardziej elementarnych „porządków” przeprowadzanych wśród powieści i dramatów Wiesława Myśliwskiego. Trudno przecież zamykać oczy na — owszem — zewnętrzne, matematyczne i nieregularne, ale jednak prawidłowości, pojawiające się między *Nagim sadem* i *Ostatnim rozdaniem*. Powód drugi: ranga twórczości Myśliwskiego jest tak duża (największa?), że warto zbliżyć się do niej i oswajać się z nią stopniowo, powoli i bardzo ostrożnie, wykorzystując to, co najprostsze, by zachować szansę na rozpoznania rzeczywiście istotne.

Widok ze szczytu

W centrum twórczości Wiesława Myśliwskiego jest *Kamień na kamieniu* — jedyna spełniona epopeja polskiej literatury powojennej. Spełniona przede wszystkim dlatego, że narodowa, pierwsza po *Panu Tadeuszu*, opublikowana dokładnie 150 lat po arcydziele Mickiewicza. Patrząc ze szczytu tego utworu na dorobek Myśliwskiego, można zobaczyć wielką, literacką, epicką całość. Jakby *Kamień na kamieniu* pozwalał rozpo-

¹¹⁶ Zob. W. Myśliwski, *Ostatnie rozdanie*, Kraków 2013.

znawać konsekwencje swojej epopeicznej tożsamości (ją samą?) w tekstach od *Nagiego sadu* po *Ostatnie rozdanie*.

Sprawą oczywistą jest to, że naturalnym przygotowaniem do *Kamienia...* są opublikowane wcześniej powieści: *Nagi sad* i *Pałac*. Oba teksty przywołują kluczowe tematy prozy chłopskiej, podejmowane wielokrotnie przed 1939 rokiem: konfrontacja wracającego „ze szkół” syna z jego chłopskim ojcem (*Nagi sad*) oraz doświadczany przez wieś kompleks „pańskiej” kultury (*Pałac*).

Myśliwski zanim zamknął nurt chłopski swoją epopeją, wszedł w samo jego centrum, naznaczając je pierwszymi dwiema powieściami, uwiarygodniając w ten sposób swoje chłopsko-pisarskie kompetencje. *Nagi sad* i *Pałac* sprawiły, że finalizując nurt chłopski, kończył historię, którą współtworzył, do której należał. Trudno byłoby nazwać go „obcym” z wnętrza chłopskiej prozy wiernej zarówno przedwojennym tradycjom, jak i powojennym realiom. Myśliwski pozostawał wiarygodny nie tylko z punktu widzenia tekstów Mortona czy Piętaka, ale także Nowaka, Kawalca czy Redlińskiego. Tego, co Henryk Bereza nazywał nurtem chłopskim, nie kończył przychodząc z zewnątrz, posługując się wyrokiem obcego sądu i cudzych sędziów. Wyzначzył kres „swojej” literatury jako akuszer epopei, a nie jako „oświecony” rzecznik „postępu”, miejski urzędnik, likwidator anachronicznego pisania o zacofanej (w Taplarach Redlińskiego powiedziano by zacofanej), wiejskiej przeszłości.

Niewiele pisano dotąd o udziale dwóch pierwszych dramatów Myśliwskiego (*Złodziej*, *Klucznik*) w przygotowaniu do wielkiego epickiego finału, czyli do *Kamienia na kamieniu*. Czy obie sztuki pojawiły się wyłącznie dlatego, że podejmowane w nich tematy, a zwłaszcza decydujące o ich tożsamości konflikty, okazały się stosowniejsze do dialogowego przedstawienia na scenie niż do prezentacji za sprawą narratora? Tak deklarował sam Myśliwski¹¹⁷. Przyjmując jego opinię, chciałbym ją odrobinę uzupełnić.

¹¹⁷ O tym i o związkach dwóch pierwszych powieści Myśliwskiego z nurtem chłopskim, w tym drugim wypadku korzystając z ustaleń Z. Ziątka, pisałem we wspomina-nej już rozdziału trzeciego części pierwszej.

Złodziej i Klucznik

Nagi sad i *Pałac* to nawiązanie do historycznoliterackiej przeszłości nurtu chłopskiego i jego historycznego kontekstu wyznaczonego przez XX-lecie międzywojenne. *Złodziej* i *Klucznik* przesuwają obecną w historii naszej literatury opowieść o wsi w okolice drugiej wojny światowej oraz lat bezpośrednio powojennych. Dzięki tym dwóm dramatom nurt chłopski zapisany przez Myśliwskiego dopełnia się o lata wojenno-powojenne. Obecność tego czasu łatwo odnaleźć już w *Palacu*, ale czy nie równie oczywiste są związki między tą powieścią i dramatem *Klucznik*? Zresztą *Nagi sad*, jeśli komuś bardzo na tym zależy, też może być czytany jako powieść dotycząca rzeczywistości powojennej, chociaż moim zdaniem nie czas jest w niej najważniejszy, ale społeczno-egzystencjalna sytuacja, która mogła zdarzyć się zarówno przed, jak i po wojnie, sytuacja ojcowsko-synowskiej konfrontacji. Dotyczy ona mądrości życiowej oraz praktycznej wiedzy, determinowanych historycznie, bardziej egzystencjalnych niż społecznych kompetencji ojca i syna. Ojca, który wie, bo trwa i jest wierny temu, co otrzymał, zachował i chciałby synowi przekazać oraz syna, który dowiaduje się już bardziej w szkole niż od swoich antenatów i z taką wiedzą na wieś wraca, spotykając nie tylko ojcowską dumę, ale także ojcowski niepokój i nieufność wobec tego, z czym syn z miasta wrócił. Ale to tylko dygresja.

Najważniejsze w obu pierwszych dramatach Myśliwskiego wydaje mi się dopełnienie tego, co międzywojenne tym, co wojenno-powojenne. Wiarygodności temu uzupełnieniu dodaje klasyczna, genologiczna tożsamość *Złodzieja* i *Klucznika* nastawiona na konflikt, napięcie, zdenerwowanie. Rzecz przecież dotyczy wojny, która nie musi być przedstawiona w konwencji dramatycznej, czego najlepszym przykładem pozostaje o tyle wojenny, o ile poetycki, symboliczny, mityczny, a przede wszystkim (w sumie?) archetypiczny¹¹⁸ tekst Tadeusza Nowaka *A jak królem, a jak katem będziesz*.

Ta powieść to nie tylko prozatorskie doświadczenie poety, ale także świadectwo mówiące dużo o relacji kultura chłopska — historia. Wieś

¹¹⁸ Odwołujący się do archetypicznych sytuacji przy pomocy archetypicznych rekwizytów.

to domena trwania. U Nowaka przede wszystkim w wymiarze aksjologicznym. Decyduje o tym ziemia, wymagająca kalendarza cyklicznego i w tym sensie bagatelizująca czy marginalizująca kalendarz linearny, historyczny, a nawet „postępowy”. Więcej niż Nowak wie o tym Myśliwski, i to zarówno w swoich dramatach, jak i w powieściach, czego najbardziej chyba spektakularnym przykładem jest sytuacja z *Kamienia na kamieniu* dotycząca Powstania Styczniowego i związanego z nim nadania ziemi dziadkowi Szymona Pietruszki. Sytuacja, w której nie walka i niepodległość są najważniejsze czy nawet w ogóle ważne, ale ziemia pożądana do tego stopnia, że poszukiwanie aktu jej nadania staje się obsesją całej rodziny, obsesją podporządkowującą życie i determinującą śmierć.

Wróćmy jednak do dramatów, do *Złodzieja i Klucznika*, pamiętając nie tylko o wojennej prozie Nowaka (bardziej wojennej niż dotyczącej drugiej wojny światowej), ale także o znaczeniu dramatu dla pokolenia „Sztuki i Narodu”, najważniejszego z punktu widzenia wysiłków podejmowanych po to, by znaleźć adekwatną, egzystencjalnie-literacką odpowiedź na wojnę. Jeden z pierwszych manifestów tego środowiska mówił o tym, że nie potrzebujemy już liryki (ona umarła razem z Józefem Czechowiczem w pierwszych dniach września 1939 roku pod gruzami lubelskiej kamienicy), ale dramatu, odpowiadającego tragizmowi pochłaniającej nas historii.

Wojenno-okupacyjne dramaty Andrzeja Trzebińskiego, Tadeusza Gajcego czy nawet dramaturgiczna próba niezwiązanego ideologicznie z „SiN-em” Krzysztofa Baczyńskiego przede wszystkim mówią o tym, co twórca może/powinien zrobić wobec apokaliptycznej katastrofy. U Myśliwskiego jest zupełnie inaczej, chociaż...

Świat młodych, wojenno-okupacyjnych poetów to Polska, wojna, dywersja, podziemna polonistyka i literatura. To młodzieńczy, narodowy, artystowski idealizm konfrontowany z historią, szukający na nią odpowiedzi. Świat dramatów Myśliwskiego to wieś skazana na konfrontację z wojną. Można więc chyba przyjąć, że zarówno SiN-owcy, jak i Myśliwski „dramatyzują” na temat swojego świata poddanego granicznej, wojenno-okupacyjnej opresji. Z tym że poeci-żołnierze, to żaden zarzut, zajmując się okupowaną Ojczyzną, skupieni są na sobie, na swoim tworzeniu i znajdowaniu najodpowiedniejszej postawy (pozy) wobec wojny, natomiast Myśliwski o tyle w *Złodzieju* (zwłaszcza) i w *Kluczniku* zadaje pytania dotyczące sie-

bie, o ile należy (?) do chłopskiej społeczności. Przy czym w jego wypadku nie chodzi o tworzenie (także siebie) wobec historycznej opresji, ale o bycie w niej, bo jego dramaty nie podejmują kwestii pisarskiego posłannictwa w czasach apokalipsy. One ją po prostu realizują.

Złodziej ma wymiar przede wszystkim etyczny. Nie dlatego, że może być traktowany jak sąd, ale z powodu konfrontacji chłopskiego prawa dotyczącego ziemi z wojenno-okupacyjnym bezprawiem, kradzieżą. Problem polega na tym, że nie kradną okupanci, partyzanci czy bandyci. Kradnie złodziej będący ofiarą wojny. Jak na jego czyn zareagować? Czy można go skazać?

Jedna prośba. Nie ma sensu oceniać sprawy z miejskiego punktu widzenia, który nie uwzględnia świętości ziemi. Bez zrozumienia sacrum, jakim ziemia jest, bez uświadomienia sobie jej funkcji, organizującej wiejskie uniwersum, nie warto rozmawiać o *Złodzieju*. Czy to znaczy, że tekst jest partykularnie chłopski? Nie, ten dramat przedstawia konflikt marginalizującej czas linearny społeczności wiejskiej z światem poddanym linearnemu czasowi historycznemu. Przy czym konflikt ten rozgrywa się na polu etycznej oceny czynów i osób. Ale nie tylko tam. Może najważniejsze są konsekwencje tego konfliktu dla reorganizacji czasu, a w konsekwencji funkcjonowania wsi, ponieważ okazuje się, że zamknięty czas cykliczny nie jest w stanie uchronić tych, którzy według niego żyją przed czasem niszczącej, wojenno-okupacyjnej historii. A nie mogą schować wsi w oswojonej, przewidywalnej enklawie, czas cykliczny skazuje chłopów, a nie złodzieja, na zmaganie się i określanie wobec tego, co zewnętrzne, obce, opresyjne, wymagające niestosowanych dotąd norm i ocen. Zabójcze.

Etyka otwiera na historię. Konieczność osądzenia złodzieja wpuszcza ją do wiejskiej chaty i chłopskiej rodziny, a ona: historia, panoszy się w następnym dramacie, w *Kluczniku*. To nie jest tekst o reformie rolnej, o tym, czy brać dworską ziemię czy nie. Ta sztuka przedstawia dramat chłopów zmuszonych do przejęcia ról, jakie do tej pory odgrywali w Polsce panowie.

Genialną metaforą tej sytuacji jest tytułowy Klucznik. W związku z nim można mówić o zamykaniu tego, co było (szlacheckie, dworskie, polskie) i otwieraniu tego, co nieuchronnie nadchodzi jako chłopskie, wiejskie i... ludowe. Klucznik nie chce przyjąć nowej roli. Zgadza się

na nią bardziej ze względu na swojego pana, Hrabiego, niż pod wpływem jego przebiegłości. Chłopi przejmują władzę w Polsce, by ratować nie tyle przedwojenny, ile „odwieczny”, czyli szlachecki porządek? Bez przesady. Tego porządku już nie ma. Jest ziemia, która zmienia właściciela i jest coś jeszcze, czego do tej pory nie było, czego nie miał wspomniany przeze mnie w konkretnym, powstańczym, patriotycznym kontekście dziadek Szymona Pietruszki. Tym czymś jest Polska zdeterminowana przez szlachecką tożsamość, zdefiniowaną przez Adama Mickiewicza w *Panu Tadeuszu*.

Klucznik jest jak postać z filmu *Matrix*. Może nie potrafi otworzyć wszystkich drzwi, ale sprawuje nad nimi pieczę. Strzeże porządku i tego, co równie dobrze jak ciągłością można nazwać przeciągiem albo przepływem powietrza (świeżego) między starym, szlacheckim światem i nową, ludową, robotniczo-chłopską rzeczywistością, bo przecież polska powojenna klasa robotnicza wzięła się przede wszystkim ze wsi, o czym szczególnie drastycznie w *Poemacie dla dorosłych* pisał Adam Ważyk.

Klucznik wie, że nowe jest nieuchronne, ale dbając o dziedzica z powodów, które zwykło się nazywać ludzkimi (?), staje się strażnikiem nie tyle iluzji, ile tradycji. Oszukując Hrabiego, ukrywając przed nim zachodzące w powojennej Polsce zmiany, staje się rzecznikiem jego prawdy i jego pamięci. Dużo więcej niż indywidualnej. Szlacheckiej. Narodowej. Zachowując się „po ludzku”, uzyskuje status nadczłowieka, kogoś, kto odpowiada za kulturę powojennych Polaków: chłopską, z której się wywodzi i szlachecką, która została mu przekazana. Wyjątkowość tej misji polega na tym, że ta chłopsko-szlachecka czy raczej szlachecko-chłopska kultura wcale nie była w Polsce dominująca. Przynajmniej z punktu widzenia tak zwanych oficjalnych czynników. W kraju, który nieco później zyskał nazwę PRL, miała dominować kultura nowa, proletariacka, kultura (?) realnego socjalizmu, bo komunizmu bym do realiów powojennej Polski nie mieszał.

Konfrontacja rzeczywistości tekstu *Klucznika* z rzeczywistością społeczno-polityczną, przyjmijmy, PRL-u pozwala zaproponować alternatywę. Albo nie tylko Hrabia, ale także Myśliwski boleśnie żartuje sobie z Klucznika, skazując go na obronę tego, czego ocalić nie sposób, albo — ta wersja odpowiada mi dużo bardziej — Myśliwski jako autor swojego drugiego dramatu wierzy w przemijalność historii, w jej uległość wobec tego,

co trwałe i jako takie nazywane bywa kulturą: podlegającą zmianom, ale skutecznie przechowującą trwałe znaki tożsamości gatunku *homo sapiens*. Mówiąc inaczej: Klucznik Myśliwskiego jest postacią skazaną na niemożliwą, ale konieczną misję pamiętania o tym, kim jesteśmy niezależnie od zmian wprowadzanych przez historię w naszą tożsamość. I w tym sensie Klucznik to postać zawikłana w kulturotwórczy kontekst epopei, postać profetycznie i ocalającą epopeiczna.

Widnokrąg

Nagi sad i *Pałac* instalują Myśliwskiego w nurcie chłopskim polskiej prozy. *Złodziej* i *Klucznik* dodają do opowieści o wiejskim uniwersum zakorzenionej w tekstach XX-lecia międzywojennego¹¹⁹ dramatyczną historię drugiej wojny światowej i powojennych przeobrażeń. *Kamień na kamieniu* oraz *Drzewo* opowieść tę finalizują jako prozatorsko-dramaturgiczny duet, podwójna, spełniona już w prozatorskiej postaci, wiejska epopeja, po prostu szczyt, z którego staram się patrzeć na twórczość Wiesława Myśliwskiego, szczyt, będący punktem dojścia dla dwóch powieści i dwóch dramatów oraz punktem wyjścia dla trzech monumentalnych powieści i jednej nieudanej sztuki (cztery — dwa — cztery). A skoro nie sam szczyt jest tym razem najważniejszy, pozostaje zapytać o związek z nim tych tekstów Myśliwskiego, które powstały po opublikowaniu *Kamienia...* i *Drzewa*.

Widnokrąg musiał być rozczarowaniem (nagroda Nike nie ma na to wpływu), bo co można napisać po *Kamieniu na kamieniu*? Stąd pierwsza

¹¹⁹ Osobną sprawą jest tradycja chłopskiej, przedwojennej prozy, w naturalny sposób odnajdywana w tetralogii Reymonta i *Weselu* Wyspiańskiego, w literaturze staropolskiej: u Reja i u Kochanowskiego oraz w klasycyzujących tekstach Koźmiana, a nawet Trembeckiego. Ze względu na Myśliwskiego sięgam tylko do XX-lecia międzywojennego, z którym dialog nawiązały przede wszystkim *Nagi sad* i *Pałac*. Kiedyś chciałbym zająć się epopeicznymi związkami między *Kamieniem...* i *Chłopami*. Nieuchronne, i jako takie wymagające opisu, są dużo mniej ważne zależności *Requiem...* od *Wesela*. Poważnym wyzwaniem pozostaje kontekst staropolski. Najmniej użyteczne przy lekturze Myśliwskiego wydają się poematy Trembeckiego i Koźmiana, ale z Kochanowskim sprawy mają się inaczej. Zob. M. Siedlecki, *Jan Kochanowski*, w: tegoż, *Myśliwski metafizyczny. Rozważania o „Widnokregu” i „Traktacie o huskaniu fasoli”*, Białyostok 2015. Książkę tę przywoływałem w części pierwszej tego rozdziału.

lektura *Widnokregu* „musiała” mieć charakter zależnościowy. Po prostu nihil novi sub sole. Ten sam sposób opowiadania przeniesiony z wsi, której nie ma do miasta, które jest blisko jak Sandomierz od miejscowości Dwikozy. Jednak tego rodzaju czytelniczego malkontenctwa bronić nie warto. I nie o taką zależność między *Kamieniem...* i *Widnokregiem* chodzi.

Kiedyś, przyznaję, nieco pod wpływem sytuacji, starałem się opowiedzieć całość, jaką jest twórczość Wiesława Myśliwskiego z punktu widzenia genologicznej formy, z perspektywy cyklu. Efekt nie był zadowalający. Teraz szukam całości gdzie indziej, w okolicach bliższych epopei i żywiołowi opowiadania. Próbuję odnaleźć ciągłość począwszy od *Nagiego sadu* po *Ostatnie rozdanie*. Moim zdaniem warto jej szukać w jednorodności i ciągłości tego, co jest opowiadane. Jeden autor, jeden dorobek, jedna całość. Z podwójną epopeją w centrum. Na szczycie.

Dojście do epopei widać stosunkowo wyraźnie. Sytuacja przypomina zlewisko wielkiej rzeki. Wszystkie ciekі wodne dążą najkrótszą drogą do jednego ujścia. Myśliwski odnalazł nurt i odnalazł się w nurcie (*Nagi sad*, *Pałac*). Potem spiętrzył go nieco, czyli udratyzował wojenno-okupacyjną i powojenną kataraktą (*Złodziej*, *Klucznik*). Wreszcie z impetem dopłynął do morza epopei (*Kamień...*), którą powtórzył w mniej rozległej postaci dramatu (*Drzewo*). Dzięki temu mamy coś w rodzaju literackiej powtórki z relacji między wielkim Morzem Czarnym i znacznie mniejszym, ale należącym do niego Morzem Azowskim. Podwójne morze jak podwójna epopeja¹²⁰. Tylko co dalej? Do morza się wpływa dużo łatwiej niż z niego wypływa. Czy to jest w ogóle możliwe? *Widnokrag* może sugerować, że nie. To tylko ta sama morska woda, tyle że w innym miejscu. Na przykład w Bałtyku¹²¹. Bezpieczniej będzie jednak wrócić na

¹²⁰ Drobna uwaga dotycząca nie tyle czasu, ile dat. *Kamień...* to rok 1984, *Drzewo* — 1988. Niemożliwa do przeoczenia jest różnica między tymi datami. Obie dotyczą epopei, ale pierwsza, związana z książką ważniejszą, naznaczona jest stygmatem najczarniejszego okresu stanu (po)wojennego, śmiercią ks. Jerzego Popiełuszki. Natomiast data druga to niemal przeddzień czerwcowych wyborów, tzw. koniec komunizmu i początek III RP, która nie dla wszystkich oznacza zgniły kompromis lub jeszcze gorzej: zdradę Polski i „Solidarność”. Przypomnę: datę pierwszą „ratuje” to, że rok 1984 to 150. rocznica opublikowania *Pana Tadeusza*.

¹²¹ Dużo bliższe Morze Śródziemne w ogóle nie wchodzi w grę. Za duże i za ciepłe. Zbyt kulturalne. Po prostu nieproporcjonalnie dobre.

suchy ład literatury, chociaż warto pamiętać, że finał *Widnokregu* rozgrywa się nad morzem. Z poważnym udziałem.

Wiejskie uniwersum *Kamienia na kamieniu* jest skończone, pełne i zamknięte. Ma swoje granice. Ci, którzy je przekraczają, giną. Jak Stasiek i Antek. Albo wracają na wieś okaleczeni. Jak Michał. *Widnokrąg* zmienia parametry, a w konsekwencji i świat opowiadany przez Myśliwskiego.

Olga Tokarczuk w *Prawieku...* na granicach swojego uniwersum postawiła anioły. Jak stało się to w *Księdze Rodzaju* z jednym aniołem, który nie pozwalał wrócić do Edenu. Granicą Myśliwskiego jest czas. Cykliczny. Najważniejszy, bo za sprawą, przyjmijmy, tematycznego sposobu opowiadania zmarginalizowany został i czas historyczny, i czas będący miarą ludzkiego życia. Nie zmienia to faktu, że pierwszy z nich naznacza los Szymka, pozwalając mu ze wsi uciekać, a drugi określa perspektywę opowiadania i sprzyja budowaniu grobu, który ma być wiecznym mieszkaniem nie tylko rodziny Pietruszków, ale także wiejskiego, opowiadane przez Szymka świata. Tak działa epopeja. Tak wyłącza czas.

Dla zamkniętego w cyklicznym czasie *Kamienia na kamieniu* nie istnieje alternatywna rzeczywistość. Do momentu opublikowania *Widnokregu*. To, co do tej pory było w pisaniu Myśliwskiego niebezpieczną otchłanią, zaczyna istnieć jako przedmiot opowieści. Świat, który Myśliwski opowiada, zyskuje nowy horyzont, nawet jeśli widnokrąg i horyzont nie są synonimami, chociaż linia horyzontu i linia widnokregu to podobno to samo.

Nowa przestrzeń jest miejska. Uzyskana, tracona i odzyskiwana. Matka Piotra pochodzi ze wsi i za sprawą małżeństwa trafia do miasta, z którego wraca na wieś w czasie wojny. Wyzwolenie spod okupacji niemieckiej pozwala jej do miasta wrócić, a jeśli nie do miasta, to na jego przedmieście, z którego do centrum prowadzą strome i bardzo wysokie schody. Czy oznacza to, że zmiany przestrzeni w uniwersum Myśliwskiego mają nie tylko charakter horyzontalny, ale także wertykalny? A jeśli tak, to czy konsekwencje zapisania ich można określić jako aksjologiczne? No i na ile to przestrzenne zamieszanie ma związek z czasem? Jeśli ma.

Wieś umarła i spoczęła pod postacią epopei na cmentarzu, który zwykło się nazywać kulturą. Śmierć wsi związana jest z wyłączeniem chroniącego ją, „od wszelkiego złego”, czasu cyklicznego. Tam, gdzie czas ten przestaje działać, zaczyna panoszyć się czas linearny: historia. Sytu-

acja jest analogiczna z tą, która miała miejsce, gdy wiejskie uniwersum przecięła i zdewastowała, rozcinająca je na pół droga. Z tym, że droga zniszczyła wieś, będąc znakiem i pasem transmisyjnym tak zwanego postępu, kojarzonego nieuchronnie z miastem, a nawet, jak kto woli, z urbanizacją i modernizacją. Natomiast czas historyczny sprawił, że Myśliwski zaczął opowiadać nową rzeczywistość. Jaką? Miejską? Odpowiedź twierdząca wymaga zastrzeżenia. Czym innym było miasto przedwojenne, a czym innym jest to, z którym mamy do czynienia po wojnie. Miarą różnicy mogą być schody prowadzące z Rybitw do centrum.

W *Widnokregu* po raz pierwszy u Myśliwskiego mamy do czynienia z „historią w marszu”. I to dosłownie. Jednym z niezapomnianych obrazów tej powieści są stada zwierząt pędzone z okupowanych przez wojska radzieckie Niemiec do ZSRR. Stada będące źródłem mięsa dla Piotra i jego matki. Bo ojca w tym świecie już nie ma. Ojciec choruje i umiera. Tak jak przedwojenne miasto. W powojennej Polsce. Nowy świat, nowa Polska, nowa rodzina, nowa opowieść. W *Widnokregu* zmieniają się nie tylko przestrzenno-czasowe parametry rzeczywistości. Wraz z nimi zmienia się nieuchronnie opowiadana rzeczywistość. Na nowomiejską albo powiejską, ponieważ to, co Myśliwski opowiada, wzięło się ze wsi i na tyle zmodyfikowało przedwojenne miasto, że powołało do istnienia miasto nowe. Polskie, powojenne, w ciekawy sposób kobiece.

W związku z *Widnokregiem* można mówić o perspektywie genderowej, ale konfrontacja patriarchalnej, heteroseksualnej i chrześcijańskiej rodziny z jej genderową antytezą nie wydaje się najlepszym pomysłem. Ojciec u Myśliwskiego to strażnik ziemi, czyli sacrum wiejskiego uniwersum. Matka pełni w tym świecie rolę dużo mniej ideologiczną. Jest jak paleolityczna Magna Mater, stoi po stronie życia. Ujmując rzecz inaczej: koniec wsi to kres rzeczywistości ideologicznie zdefiniowanej i w tym znaczeniu skończonej, zamkniętej, pełnej, gwarantowanej przez ojca jako gospodarza uprawiającego ziemię: największą wartość i najskuteczniejszą gwarancję wiejskiego uniwersum. Kiedy zabrakło tradycyjnej wsi i jej agrarnej ideologii, pozostała wartość związana z matką i w szczególny sposób przez nią chroniona: życie.

Żyj! To było 11 przykazanie, o którym Bóg zapomniał, ale pamiętał o nim Szymek, stawiając je wyżej niż zabieganie o ziemię. W jednej z najbardziej spektakularnych scen *Kamienia...*, młody Pietruszka zjadł

kromkę chleba przeznaczoną na ofiarę składaną przy pierwszej orce ziemi. Ojciec chciał go za to powiesić. Zapewne doszłoby do tego, gdyby chłopca nie uratowała matka. Jako zadośćuczynienie — ziemi — matka i syn poszli na pielgrzymkę do Matki Boskiej Częstochowskiej.

Ojciec z *Widnokręgu* choruje i umiera. Matka pozwala przeżyć. A towarzyszą jej panny Ponckie. Chyba jeszcze ważniejsze wśród drugoplanowych postaci powieści niż Kaziuń. One są jak Piłat, chociaż powieść nie pozwala traktować ich równie poważnie jak jego. On umył ręce i pytał o prawdę, zamykając na Nią oczy. One, proszę wybaczyć, są kobietami i kwestie ideologiczne ich nie interesują. Róża i Ewelina próbują ocalić życie jako radość i zabawę. Nawet jeśli związane jest to z nieortodoksyjną moralnością. Z drugiej strony czy to nie one uratowały rodzinę Piotra, a właściwie jego matkę, gdy ta bezskutecznie szukała w mieście schronienia.

Tak jak ojciec z *Kamienia na kamieniu*, poprzez swój związek z ziemią, jest gwarantem równowagi nie tylko w rodzinie Pietruszków, ale także — modelowa synekdocha pars pro toto — w całym wiejskim uniwersum, tak matka z *Widnokręgu* zabiega o przetrwanie swojej rodziny w wiejsko-miejskiej przestrzeni powojennego miasta, korzystając z sił natury, nazywanych zazwyczaj witalnością oraz instynktem macierzyńskim albo po prostu instynktem życia. Ale dominująca rola obojga nie tyle eliminuje znaczenie innych, ile je wręcz umożliwia. Przecież rodzina Pietruszków byłaby, jak to się dzisiaj mówi, dysfunkcyjna, gdyby nie matka Szymka, która w patriarchalnym porządku *Kamienia...* zajmuje miejsce własne, osobne i bezcenne. Natomiast *Widnokrąg* tylko wtedy może być traktowany jako powieść matriarchalna¹²², gdy będzie się pamiętało o jej finale, w którym dochodzi do nadzwyczajnego pojednania ojca z synem. Nadzwyczajnego, ponieważ towarzyszy mu widok Kaziunia spacerującego po linii horyzontu, na granicy morza i ziemi.

Ta scena ma dla mnie znaczenie symboliczne. Myśliwski neutralizuje ją wakacyjnym kontekstem, ale i tak pozostaje ona rzadkim w jego

¹²² Genderowa lektura tekstów Myśliwskiego jest oczywiście możliwa, ale musiałaby być wolna od związanych z nią dzisiaj ideologicznych emocji, co nie wydaje mi się prawdopodobne. Dlatego ja używam określeń „patriarchalny” i „matriarchalny” wyłącznie w najbardziej podstawowym znaczeniu, wskazując na szczególną rolę ojca i matki, pomijając kontekst opresyjny i emancypacyjny.

twórczości obrazem szczęścia. W tym wypadku rodzinnego. Polega ono na potwierdzeniu tradycyjnej więzi między ojcem i synem, dotyczącej przekazywania nie tyle wiedzy, ile mądrości konstytuującej ład świata. Ojciec dopiero wtedy postanawia pomóc synowi w budowaniu — nomen omen — zamków z piasku, gdy za sprawą Kaziunia widzi, że wszystko jest możliwe, nawet dotarcie do granic świata, czyli ogarnięcie go jako całości. Tak, to mogło być wakacyjne, słoneczne złudzenie, będące w takim samym stopniu przykładem poczucia humoru Myśliwskiego, jak i sygnałem nieprawdopodobieństwa tego, co zostało zobaczone. Ale jakie to ma znaczenie wobec radości dziecka i radości ojca, który ocalony dzięki instynktowi życia matki, zdobywa się na nieprawdopodobną odwagę uczestniczenia w przekazywaniu synowi wiedzy: nie wiem, czy bardziej potrzebnej czy bardziej niemożliwej.

Przyjmując tę, przyznając, ryzykowną perspektywę interpretacyjną, warto pisać o *Widnokregu* jako protoepopei powojennej, wiejsko-miejskiej Polski. Protoepopei odnajdującej całość i sens tej rzeczywistości, ale nie za sprawą ideologicznej indoktrynacji i odbudowy realizowanej przez nową władzę, tylko dzięki instynktowi życia, ocalającemu zarówno w latach wojny, jak i po niej. Jeśli ten instynkt, przypisywany przez Myśliwskiego głównie kobietom, ocalił nas przed wojenno-okupacyjną apokalipsą, czy nie jest prawdopodobne, że pozwoli nie tylko przetrwać powojenny, PZPR-owski eksperyment, a nawet zachować szansę widzenia świata jako całości o tyle sensownej, o ile możliwej do osiągnięcia jak linia widnokregu.

Konkluzja może być też bardziej wyważona. Na przykład taka: *Widnokrąg* jest powieścią, która z pozawiejskiej otchłani nieistniejącej dotąd w tekstach Myśliwskiego czyni świat będący przedmiotem opowiadania. Wystarczyło wyłączyć czas cykliczny i pozwolić działać czasowi historycznemu. Wystarczyło przenieść się do miasta, które stawało się powojenne. Wystarczyło ojca zastąpić walczącą o przeżycie matką. Wystarczyło pozwolić Kaziunowi dojść do linii widnokregu, by mierzony nowym czasem nowy świat nowych ludzi, niewyobrażalnie rozległy i niemożliwy do ogarnięcia stał się osiągalną, posiadającą swoje granice całością. Możliwą do powiedzenia przy pomocy epopei. Tak jak wieś.

Requiem dla gospodyni

Chciałem pominąć ten tekst. Bo najslabszy. Ale jest w nim coś ważnego z punktu widzenia jednej opowieści, którą próbuję w twórczości Myśliwskiego tropić. O tym wspomnę. O pogrzebie gospodyni.

Umarła wieś. Umarło przedwojenne miasto. Powojenne staje się w jego miejsce i trudne jest do zniesienia. Nie tylko z powodu schodów, które do niego prowadzą. Umarł ojciec. Teraz umarła matka. Najważniejsze może wydawać się to, że nie umiemy jej pożegnać¹²³, ale dla mnie szczególnie ważny jest sam fakt jej śmierci. I pytanie, kto może zająć jej miejsce.

Zastrzeżenie: pisanie o śmierci w związku z twórczością Myśliwskiego nie ma nic wspólnego z jakąkolwiek literacką nekrofilią, ani nawet z tym, że śmierć pozwala zobaczyć to, czego dotyczy w całości, co z punktu widzenia epepei ma kolosalne znaczenie. Nie wiem, może rację miał Heidegger, pisząc o byciu ku śmierci. Może świat, jaki znamy, podobnie do wszystkich innych światów, rzeczywiście się kończy, bo czas jest miarą umierania nawet wówczas, gdy dopiero dojrzewamy. W każdym razie gospodyni z *Requiem...* nie żyje, a z punktu widzenia twórczości Myśliwskiego oznacza to, że pojawia się zasadniczy problem: kto będzie stał na straży życia, kto je zapewni, ochroni i zachowa w świecie racjonalnie rzecz biorąc niemożliwym do ogarnięcia jako całość. Bo przecież Kaziuń, któremu udało się dojść do linii widnokreśgu¹²⁴, czyli osiągnąć granicę świata, ogarnąć go, to przecież ktoś w rodzaju wiejskiego głupka.

Wiesław Myśliwski nie opowiada świata. Opowiada los, który dzieje się w świecie, czyli w historii i zawsze związany jest z konkretną osobą. Czas cykliczny został wyłączony wraz z końcem wsi. Dla czasu historycznego nie ma alternatywy. Innego kontekstu losu brak. Do momentu,

¹²³ To, co dzieje się wokół ciała gospodyni, ma rzadki w twórczości Myśliwskiego wymiar interwencyjny i publicystyczny. Staje się satyrą na współczesne czasy, w której bardziej martwi okazują się ci, którzy wydają się żywi niż ta, co spoczywa na marach.

¹²⁴ Jeśli poważnie będziemy traktować definicję widnokreśgu, jest on niemożliwy do osiągnięcia jak *Widmokreśg* z prozy Kuczoka, ponieważ nie można dojść tam, gdzie wzrok wyznacza granicę naszego widzenia.

gdy w prozie Myśliwskiego pojawia się sztuka i miłość. Pierwsza spełnia się w eposie, nadając rzeczywistości sens, a miłość jest ważniejsza zarówno od sztuki, jak i od eposu.

Traktat o łuskaniu fasoli

Los opowiedziany w *Traktacie*... już się skończył. Skończyła się też historia wokół niego. Pozostało pilnowanie domków zbudowanych nad zalewem, który kiedyś był wsią. Pozostało pilnowanie wsi, której nie ma. Pamięć to za słabe słowo w związku z tym, co robi bohater *Traktatu*... On dba o to, żeby nie wyblakły niszczące imiona, nazwiska i daty na płytach nagrobnych pobliskiego cmentarza. On je odmalowuje. Systematycznie i skrupulatnie. I mówi. Nie wiadomo do kogo.

Ta sytuacja przywołuje *Kamień na kamieniu*, bo przecież Szymek budował grób — dom na wieczne mieszkanie — zarówno rodzinie, jak i wsi. Budował grób i mówił do Michała, by przywrócić go do życia i do słowa. Bohater *Traktatu*... dba o to, żeby grób Szymka przetrwał i nie chodzi o jakieś tanie nawiązanie, ale o ciągłość opowiedanej przez Myśliwskiego historii. Ludzkiej. Powiejskiej. Miejskiej, coraz bardziej współczesnej. Naszej.

A mówienie do kogoś to kwestia wiarygodności tekstów Myśliwskiego. Z jednej strony mówi konkretna osoba, zazwyczaj jedna, wypowiadająca swój los, bo temu służy monolog, ale tej jednostkowej, konkretnej, personalnej perspektywie towarzyszy ktoś, wobec kogo monolog jest wypowiedzany. Wiarygodność tej sytuacji komunikacyjnej nie polega na sztuczności indywidualnych występów, ale bierze się z wpisanego w tę twórczość przeświadczenia, że nasz los dzieje się nie tylko wobec historii świata, ale także wobec innych osób. Nawet samotni jesteśmy wobec kogoś. Dlatego określając się poprzez wypowiedzane słowa, mówimy do innych. I to oni nas uwiarygodniają.

Coś jeszcze. Myśliwski często zwracał uwagę na oralny charakter kultury chłopskiej. Na wsi nie tyle się pisało, ile mówiło. Dlatego bohaterowie Myśliwskiego mówią. Dlatego mówienie jest w jego prozie sztuką, która z czasem pozwala zaistnieć obok siebie innym, bardziej oswojonym przez czytelników formom. W *Traktacie*... za sprawą saksofonu pojawia się muzyka. W *Ostatnim rozdaniu* — malarstwo. Ale czy sztuką

nie jest odnawianie grobów? W *Ostatnim rozdaniu* bycie rzemieślnikiem, zwłaszcza krawcem (ale także szewcem), ma wyjątkową, po prostu kulturotwórczą wartość.

Traktat o łuskaniu fasoli opowiada świat — niech mi Fukuyama wybaczy — po końcu historii. Zostały z niej groby i ludzie. Historia, która się skończyła, dotyczy świata wiejskiego i wyrosłej na nim wiejsko-miejskiej, powojennej Polski. Był to świat ziemi i instynktu życia. Świat ocalały jako sensowna, a w każdym razie możliwa do ogarnięcia i oswojenia całość w szczęśliwych, kochających się rodzinach. Tak samo wyjątkowych i rzadkich jak Kaziuń, który doszedł do linii widnokręgu. Tego świata już nie ma. Zostały po nim groby i ludzie tworzący nowe światy, a raczej przez nowe światy tworzeni.

Traktat... opowiada tę samą rzeczywistość, która pojawiła się w *Widnokręgu*. Tę samą, ale dużo szerzej. *Widnokrąg* był partykularny: wieś, miasto i echo historii pobrzmiwające rykiem pędzonych z zachodu krów. W *Traktacie...* pojawia się nawet zagranica. Świat jest obfitszy, bardziej rozlewny i zróżnicowany. Rozsypujący się. Nie zdołała scalić go muzyka, bo saksofon okazał się bardziej przewodnikiem, instrumentem umożliwiającym poruszanie się po rozlanym świecie niż tym, co mogłoby ten świat wyrazić.

W *Traktacie...* Myśliwski wraca do wielkiego, zindywidualizowanego i spersonalizowanego monologu. Praktykowanego w *Kamieniu...*, dużo bardziej polifonicznego w *Widnokręgu*. Wraca też do wiejskich sytuacji sprzyjających mówieniu. W końcu jest to traktat o łuskaniu fasoli, nawet jeśli można by nazwać tę powieść spowiedzią dziecięcia wieku. *Traktat...* jest powrotem na wieś, której nie ma. Wraca do niej i pilnuje jej bezimienny narrator. Chociaż jego opowieść dotyczy głównie tego, co powiejskie, czyli rozsypane, nieopisane, bezimienne, wymykające się epopei, ale dziejące się wobec niej, wobec grobów, wobec pieczołowicie, cieniutkim pędzelkiem i odpowiednimi farbami odnawianej przeszłości.

Świat po końcu historii. Sztuka po końcu sztuki, w każdym razie takiej, której spełnieniem jest nadająca światu sens epopeja. Może dlatego tak cenne staje się rzemiosło, umiejętność, ale widać to wyraźniej w *Ostatnim rozdaniu*. Póki co, bezimienny świat i bezimienny bohater.

Najważniejsze imiona w prozie Myśliwskiego to Jakub, Szymon, Piotr i Paweł. Wszystkie mają rodowód judeo-chrześcijański, decydują-

cy dla tożsamości kultury śródziemnomorskiej, naszej. Pierwsze imię jest problematyczne. Pasterz z *Palacu* mógł się tak nie nazywać. Ale powinien, bo Jakub to przecież biblijny Izrael, ojciec narodu wybranego, dwunastu jego pokoleń. Syn z *Nagiego sadu* po powrocie ze szkół określa się wobec swojego chłopskiego ojca. Ale Jakub chce się definiować wobec dziedzica, pana, wobec szlachty. Chce się stać, chce być i wydaje mu się, że jedynym sposobem będzie przejście tego sposobu istnienia, który jest, który mu imponuje, który poznaje we dworze. Okazuje się jednak, że nie tędy droga. Jak powiedziała by początkujący terapeuta: żeby być kimś, trzeba być sobą. Może Jakub nie wie, jak się stać, ale doświadczenie zapisane w *Palacu* uczy go, który ze sposobów samookreślenia nie nadaje się do użytku.

Profesor Sulikowski zwrócił mi kiedyś uwagę, że Pietruszka to ludowa (gwarowa) forma imienia Piotr. Szymon Pietruszka byłby zatem Szymonem Piotrem, który został powołany, by zbudować Kościół i być jego fundamentem: Skałą. Czy Pietruszka z *Kamienia na kamieniu* stał się Piotrem? Zbudował grób, który ma być nadzieją na wieczne mieszkanie -trwanie rodziny i wsi. Nawrócił się, przyjmując swój wiejski los i chłopską tożsamość. Pozostał jednak Szymkiem, bo więcej w nim praktycznego działania, budowania i mówienia, niż ideologicznej świadomości.

Piotr i Paweł z *Widnokregu* Myśliwskiego to ojciec i syn. Ich ideologiczna świadomość została zdeterminowana przez matkę Piotra i ufundowana na instynkcie życia realizowanym w rodzinie, która kocha. To naturalne, bezpieczne środowisko daje poczucie bezpieczeństwa do tego stopnia, że prawdopodobnie stają się w nim trwałość zamków z piasku i dotarcie do granic świata. Euforia rodzinnego szczęścia nie jest jednak wieczna. Mija jak wakacje nad morzem. Pozostaje jak zachowana „na zawsze” fotografia. Piotr i Paweł okazują się apostołami spełnienia: miłosego ładu, ideału niemożliwego do zachowania, ale realnego jak rodzina w więź między nimi.

Paweł z *Widnokregu* ma tylko kilka lat i dorośnie, ale i tak jego relację z Piotrem lubię traktować jako idealny (wyidealizowany) finał tak licznych w prozie chłopskiej konfrontacji między ojcem i synem.

Bohater *Traktatu...* nie ma imienia, ale ma los i co równie ważne (ważniejsze?) misję do spełnienia. Nie uporządkował swojego świata ani przy pomocy muzyki, ani przy pomocy miłości, która jest według niego

najtrudniejszym wyzwaniem. Może dlatego nie stał się, nie zaistniał tak, by imię mieć. Chociaż szczególnie ważne wydaje mi się to, że brak imienia jest w jego wypadku ceną za pamięć o imionach innych, tych, którzy nie żyją, których groby i imiona narrator *Traktatu...* odnawia, zapewniając trwałość epopei opowiedzianej i zbudowanej przez Szymka Pietruszkę. Tak, to jest polska, poepopeiczna wersja pewnego instytutu spod Jerozolimy, który anonimowym ofiarom zapewnia imię i miejsce pamięci.

Ostatnie rozdanie

Wśród notatek sporządzonych na temat *Ostatniego rozdania*, mam na przykład cztery stronice zapisane 25 sierpnia 2013 roku podczas audycji radiowej Trójki, będącej relacją ze spotkania Michała Gołasia z Wiesławem Myśliwskim. Zachowałem też kilka prasowych recenzji, z których jedna, zamieszczona w „Gościu Niedzielnym”, zawiera następujące słowa: „Wiesław Myśliwski jest autorem 6 powieści i 4 dramatów. To wystarczy, by uznać go za **najwybitniejszego żyjącego prozaika w Polsce** [podkr. D.K.]”¹²⁵. Nie jestem jednak gotowy do pisania o tej książce. Wolę się nią zachwycać. Z drugiej strony aż niepokojąco łatwo można zobaczyć ją w kontekście historii zapisanej przez teksty Myśliwskiego. Historii, którą wciąż próbuję wyartykułować, tym razem po to, by doprowadzić ją bezpośrednio do *Ostatniego rozdania*: finału tak spektakularnego, że aż zakwestionowanego w swojej strukturze¹²⁶.

Najpierw Myśliwski musiał wejść w opowieść, która trwa w naszej literaturze od pierwszego zapisanego po polsku zdania (Daj, ac ja pobruszę, a ty poczywaj), ponieważ skoro mowa w nim o żarnach, dotyczy ono pracy na roli. Ale nie ma potrzeby sięgać aż tak daleko. Wystarczy tradycja międzywojennej prozy chłopskiej, do której wielkich tematów

¹²⁵ P. Sacha, *Życie w notesie*, „Gość Niedzielnym” 2013, nr 36, s. 66. W 1. numerze „Newsweeka” z 2010 roku jest wywiad z W. Myśliwskim, którego tak określa redakcyjna notka: „najwybitniejszy współczesny polski prozaik, napisał pięć powieści i cztery dramaty teatralne”. „*Pan Tadeusz*” jest operą. O książce, którą właśnie zaczął pisać, o papierosach, a także o Mickiewiczu, Musiłu i Krasieńskim **Wiesław Myśliwski** opowiada Leszko-wi Bugajskiemu i Piotrowi Kępińskiemu, „Newsweek” 2010, nr 1, s. 75.

¹²⁶ Powieść kończy, cytując: „Rozdział jedenasty (niedokończony)”. W. Myśliwski, *Ostatnie rozdanie*, dz. cyt., s. 441.

nawiązują *Nagi sad* i *Palac*. Potem Myśliwski wszedł w wojenno-powojenną historię. Konfrontując z nią wieś przy pomocy tekstów dramatycznych. Tak przygotowany napisał *Kamień na kamieniu*, który wymaga lektury jako epepeja narodowa, następna po *Panu Tadeuszu*. Jej arcydzielną, powieściową wersję dopełnił wersją dramaturgiczną, dramatem *Drzewo*. Epepeiczne, podwójne spełnienie pozwoliło Myśliwskiemu napisać *Widnokrąg*, powieść, która wie, że wiejsko-miejska, powojenna Polska zwana ludową to świat nie do ogarnięcia. Jego horyzont jest nieosiągalny nie z powodów geograficzno-przestrzennych, ale dlatego, że ten świat nie ma wiarygodnej tożsamości, a maskuje to przemocą, która nie jest w stanie przesłonić absurdalnej, amorficznej pustki, widocznej wyraźnie z perspektywy pogrzebanego po wojnie wiejskiego uniwersum. Odpowiedzią na tę aberrację okazuje się matczyne instynkt życia, pojawiający się w miejsce ojcowskiego porządku determinowanego przez ziemię, instynkt urzeczywistniający to, co niemożliwe. Nawet szczęście i epepeję. Chociaż na krótko. Śmierć matki (*Requiem dla gospodyni*) pozostawia pustkę i dopełnia listę tych, którzy odchodząc, zabierali ze sobą nadający sens życiu modus egzystencji. Bo u Myśliwskiego nie ma historii świata bez historii osób, bez losu. Dlatego śmierć wsi to śmierć ojca, a śmierć matki to koniec skuteczności instynktu życia, ratującego przed absurdalnością powojennej, wiejsko-miejskiej Polski. Koniec historii, której można nadać sens to koniec losu pozwalającego określić swoją tożsamość, to początek istnienia bez właściwości, bez trwałego punktu odniesienia. Bohater *Traktatu o luskaniu fasoli* ratuje się, pielęgnując cmentarz osób i świata, spalonego, zatopionego, ale pamiętanego. Dzięki temu utracona, sensowna przeszłość wciąż dla niego istnieje. I pozwala mu przetrwać. Bohater *Ostatniego rozdania* jest w dużo gorszej sytuacji.

Brakuje mu punktu odniesienia, który pozwoliłby nadać sens jego życiu¹²⁷. Co prawda jest notes i jest Maria. Ale ani ten rekwizyt, ani ta osoba nie są ratunkiem bezwarunkowym. Notes to aktywność bezimiennego bohatera, to jego wysiłek zmierzający do uporządkowania życia. Bezskuteczny i symptomatyczny. Symptomatyczny, ponieważ notes „mówi” wystarczająco wyraźnie, że nasze życie „składa się” z ludzi. To oni je two-

¹²⁷ Tak często wymieniałem pojawiające się w tekstach Myśliwskiego punkty tego rodzaju, zaczynając od ziemi, a kończąc na sztuce, że tym razem rezygnuję z powtórzeń.

rzą i nadają mu sens. Ta hierarchia obowiązuje w tekstach Myśliwskiego od *Nagiego sadu*, ale w *Ostatnim rozdaniu* jej konstytutywny charakter został w szczególności, oczywiście personalny sposób (Maria), wyeksponowany. Nie ma świata, czasu ani historii bez człowieka, który powołuje je do istnienia i ich doświadcza. Natomiast ziemia, sztuka i miłość są, bo światu, czasowi i historii nadają sens. Ocalając w ten sposób człowieka.

Problem bohatera *Ostatniego rozdania* polega na tym, że ludzie zapisani w notesie po prostu dla niego nie istnieją. On ich nie pamięta. Konsekwencje tego faktu są tyleż bezwzględne, co nieuchronne. Jaką wartość może posiadać życie, w którym nie liczą się ci, którzy jako jedyni potrafią nadać mu sens. 11 przykazanie Szymka Pietruszki: Żyj!, nie obowiązuje samo w sobie i samo dla siebie. Ono — jak mówienie — jest relacyjne, spełnia się wobec nas, jeśli realizujemy je wobec innych. Czy nie dlatego Szymek nie mógł wybaczyć Małgorzacie aborcji?

Bohater *Ostatniego rozdania* nie może sam siebie ocalić. Powodem nie jest wyłącznie niepamięć. Mnogość osób w jego notesie to także znak wielkiego apetytu na życie, na bycie wśród ludzi. Poza tym mnóstwo jest tych, o których opowiada. Brakuje ojca, ale jest matka, echo tej z *Widnokregu*¹²⁸, chociaż tamta pochodziła ze wsi, a ta z miasta. Jest przedwojenny krawiec Radzikowski i bardzo powojenny szewc Mateja, ale przede wszystkim jest Maria. Problem polega jednak na tym, że zbawienie, a przynajmniej ocalenie musi przyjść z zewnątrz. Nie możemy się sami uratować, bo byłoby to nie do pogodzenia z regułą mówiącą o konstytutywnym znaczeniu innych w naszym życiu. Dlatego tak ważna, najważniejsza ze względu na ocalenie narratora *Ostatniego rozdania* jest Maria.

To imię jest co najmniej tak samo ważne, i posiada podobny rodowód, jak Szymon, Piotr, Paweł i Jakub. Maria ocala, bo kocha. Prostota i oczywistość tego rozwiązania wymaga dojrzałości i mądrości, która nie zależy od oryginalności, awangardowości czy kreatywności (?). Ale darujmy sobie oczywistości i konfrontacje z literackim rynkiem. Po prostu nie uchodzi.

Miłość Marii jest wyjątkowa, a ponieważ pisałem już w tym tekście dziwne rzeczy i tym razem zaproponuję wprost: Maria z *Ostatniego roz-*

¹²⁸ W *Ostatnim rozdaniu* Myśliwski często przywołuje swoje poprzednie teksty. Zanotowałem fragmenty dotyczące 4 powieści i 2 dramatów.

dania jest podobna do swojego ewangelicznego pierwowzoru, a jej relacja z bohaterem powieści więcej ma wspólnego z matczyną opieką niż płomiennym romanssem. Ona się nim opiekuje, a z czasem pozwala mu pójść własną drogą, traci go, utrzymując wyłącznie jednostronny kontakt listowny¹²⁹. Maria jest święta, zakładając rodzinę i zdradzając swojego męża. Maria nie jest z tego świata, co widać może najwyraźniej wtedy, gdy z taką łatwością odnajduje się po drugiej stronie życia, po śmierci. Bo nawet stamtąd opiekuje się tym, którego kocha. To dzięki jej miłości powieść nie kończy się, a katastrofa jej głównego bohatera nie zostaje dopełniona. Wprost przeciwnie. Maria nie jest jedynym cudem, którzy przydarza się temu, który opowiada siebie w *Ostatnim rozdaniu*.

Gdybym kiedykolwiek próbował napisać o metafizyce w tekstach Wiesława Myśliwskiego, chyba najwięcej materiału znalazłbym w *Ostatnim rozdaniu*. W postaci Marii, która nie ocala kochanego mężczyzny, bo nie może zrobić tego bez jego udziału, ale nawet po swojej śmierci z kochania nie rezygnuje, pozostawiając szansę nie tylko ukochanemu, ale także wszystkim postaciom Myśliwskiego, ponieważ ona, jakkolwiek niezręcznie to zabrzmiałoby, jest argumentem ostatnim, ratunkowym, dla tych, którzy już wszystko stracili. Bo do tej pory, do *Ostatniego rozdania*, Myśliwski dawał nam szansę na trwanie, na ocalenie i sens wyłącznie w porządku kultury. To ona i to nie tylko poprzez sztukę (oralną, muzyczną, malarską, byle w funkcji epeicznej), ale także poprzez rzemiosło traktowane jako kulturotwórcza aktywność człowieka, wyjmowała światy z przemijającej historii i przenosiła je w przestrzeń kultury, w swoją przestrzeń: do nieba, które ludzie sami powołują do istnienia. Maria jest pierwszą postacią w dramatach i powieściach Myśliwskiego, której śmierć nie oznacza końca i utraty szansy na ratunek. Dla niej i dla innych.

Do *Ostatniego rozdania* sens: ocalający i całościowy, nadający światu wartość i znaczenie odnajdywałem u Myśliwskiego w treści słowa epeja. To ono wyznaczało maksimum możliwości w relacji rzeczywistość — sztuka. I mówiło mi najczęściej o dramatach i powieściach „najwybitniejszego żyjącego prozaika w Polsce”. Był w nim sens pisania wszystkiego, począwszy od *Nagiego sadu*, a na *Traktacie o huskaniu fasoli* skoń-

¹²⁹ Dużo mnie kosztuje, by w związku z tą korespondencją nie mówić o listach apostołskich. I nie chodzi mi wyłącznie o ich „jednostronność”.

czywszy. *Ostatnie rozdanie* nie jest pierwszym tekstem, w którym miłość jest wartością najważniejszą. Łatwo rozpoznać ją już w tym, jak traktuje swojego syna ojciec z *Nagiego sadu*, jak traktują go oboje rodzice. I w tym, jak traktuje ją (najtrudniejsze wyzwanie) bohater *Traktatu*... Ale w *Ostatnim rozdaniu*, po raz pierwszy, miłość silniejsza jest niż śmierć. I po raz pierwszy ważniejsza jest niż sztuka, niż opowiadanie, niż epopeja. Bo to miłość nie pozwala skończyć rozdziału jedenastego. To ona nie pozwala domknąć się literaturze, by zachowana została szansa ocalenia człowieka. Bo miłość jest najważniejsza.

A chciałem pisać o Bogu. Zamierzałem zacząć od tych słów:

Upił trochę wina i niemal ojcowskimi oczyma popatrzył na mnie. (...)

— Ja niestety jestem ofiarą historii (...). Jak prawie całe moje pokolenie. (...) Ale pan jest za młody, żeby nie wierzyć w siebie. Niech pan nie przeoczy swojej młodości. Później będzie coraz trudniej w cokolwiek uwierzyć. Aż znajdzie się pan w pustce, samotny, że nie będzie pan miał nawet kogo spytać o drogę (...). Bo kogo? Boga? Tylko gdzie go szukać? Gdzie go szukać? Bóg opuścił wszystkie wiary. Spyta pan dlaczego? Zawiódł go człowiek. Straszliwie go zawiódł!¹³⁰

¹³⁰ W. Myśliwski, *Ostatnie rozdanie*, dz. cyt., s. 379.

ROZDZIAŁ CZWARTY:
HERBERT I MROŻEK

1. Epopeja według Herberta

*Rekonstrukcja poety*¹, proza *Antyepos*² umieszczona wśród niedokończonych lub zaniechanych *Utworów z kręgu „Króla mrówek”*, prozatorski, dedykowany Rodzicom *Początek powieści*³ z 1951 roku i wiersz *Epos*⁴ opublikowany w debiutanckim tomie *Struna światła*, nigdy potem przez Zbigniewa Herberta nieprzedrukowywany, kanonicznie zinterpretowany przez Ryszarda Przybylskiego⁵. Może jeszcze jeden czy dwa artykuły z *Węzła gordyjskiego*⁶, zwłaszcza te, w których pojawia się Homer.

Pytając o to, co na temat epopei miał do powiedzenia Herbert, myślę przede wszystkim o wymienionych tekstach. Syntetyzując ich lekturę, chciałbym zaproponować historię eposu⁷ według autora *Pana Cogito*.

Homer i poprzednicy albo *Rekonstrukcja poety*

HOMER krzyczy

(...) Dla moich poprzedników epopeja to była równina. Bębnili monotonnym głosem bitwy, pochody, zburzone miasta i ogień. Wszystko widoczne z da-

¹ Z. Herbert, *Rekonstrukcja poety*, w: tegoż, *Wybór poezji. Dramaty*, Warszawa 1973. Pierwodruk: „Więź” 1960, nr 11-12. Zob. M. Piwińska, *Zbigniew Herbert i jego dramaty*, w: *Poznawanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998. Pierwodruk tekstu M. Piwińskiej: „Dialog” 1963, nr 8.

² Z. Herbert, *Antyepos*, w: tegoż, *Król mrówek. Prywatna mitologia*, Kraków 2001.

³ Z. Herbert, *Początek powieści*, „Tygodnik Powszechny” 1951, nr 25, s. 4. Zob. A. Czajkowska, *Nienapisany epos. Twórczość Zbigniewa Herberta — niezrealizowany postulat powieści historycznej*, w: *Powieść historyczna dawniej i dziś*, pod red. R. Stachury, T. Budrewicza, B. Farena przy współpracy K. Gajdy, Kraków 2007.

⁴ Z. Herbert, *Epos*, w: tegoż, *Struna światła*, Warszawa 1956, s. 33-35. Lekturze tego tekstu poświęcona jest niniejszego rozdziału część trzecia.

⁵ Zob. R. Przybylski, *Między cierpieniem a formą*, w: tegoż, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978.

⁶ Zob. [np.] Z. Herbert, *Włócznia cień rzucająca długi*, w: tegoż, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948-1998*, zebrał, oprac. i notami opatrzył P. Kądziała, Warszawa 2001, s. 416-417; tegoż, *Odczytanie pisma kretańskiego*, w: tamże, s. 443-445; tegoż, *Rozmowa o pisaniu wierszy*, w: tamże, s. 47-54.

⁷ Herbert terminów epopeja i epos używa wymiennie.

leka i dlatego bardzo płaskie. Ja wszedłem w środek. Zrobiłem z eposu górę, ciężką materię, która się dźwiga z ziemi do nieba i sięga bogów.

Moi poprzednicy opanowywali uczucie opanowując głos. Śmieszny zabieg i kłamstwo wobec natury. Ja odkryłem ludzką potrzebę krzyku. Dopóki strach mieszka w człowieku, trzeba krzyczeć⁸.

Jedno zastrzeżenie: historia epopei według Herberta nie jest obiektywną rejestracją gatunkowych przemian w historycznoliterackim kontekście. Historia Herberta opowiada o tym, co on — twórca — zrobił z epopeją. Jakie miejsce znalazł dla niej w swoim pisaniu.

Herbert genolog pozostaje Herbertem poetą. Także w dramacie. Różnica między Homerem i tymi, którzy byli przed nim, wprowadzona została w *Rekonstrukcji poety* poprzez konfrontacyjne zestawienie góry i równiny. Tego, co płaskie (poprzednicy) z tym, co opozycyjnie wzniosłe (Homer). Wizualizacja różnic, które bez problemu wpisują się w najbardziej podstawową i jednoznacznie waloryzowaną symbolikę przestrzeni to mało. U Herberta różnice między Homerem i jego poprzednikami przede wszystkim brzmią, ponieważ Homer krzyczy, a jego poprzednicy „opanowywali uczucie opanowując głos”.

HOMER

Gdy się zbliża południe, cisza jest nie do wytrzymania. Słysząc, jak na strychu roją się osy. Skóra cierpnie. (...) Wtedy nie myślę o wierszach.

EPENOR

A o czym?

⁸ Z. Herbert, *Rekonstrukcja poety*, dz. cyt., s. 236. Ważnym kontekstem dla Herbertowego Homera dramaturgiczno-epopeicznego jest Homer spod znaku heksametru. Zob. M. Mikołajczak, „W cieniu heksametru”. *Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, Zielona Góra 2004. Tym bardziej, że autorka tej książki, będąc wybitną znawczynią twórczości Herberta (zob. np. M. Mikołajczak, *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, Toruń 2013), specjalizuje się w jej związkach nie tylko z Homerem, ale także z romantyzmem, co w wypadku epopei ma swoje znaczenie. Zob. M. Mikołajczak, *Światy z marzenia. Echa romantyczne w poezji Zbigniewa Herberta*, Zielona Góra — Kraków 2013; [oraz] *Bór nici. Wątki klasyczne i romantyczne w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. M. Mikołajczak, Kraków 2011. Trzeba przy tym zaznaczyć, że daremne jest szukanie w wymienionych pozycjach zależności między poezją Herberta i *Panem Tadeuszem*.

HOMER

O rynku. Jak o morzu; żeby wejść po szyję.

EPENOR

Tak bardzo lubisz rynek?

HOMER

Nic piękniejszego, synku. (...)

EPENOR

Co w tym ładnego?

HOMER

Wszystko, głuptasie. Kolor, zapach, hałas. Wszystkie głosy życia: mamrotanie żebraków, pisk dziewcząt przyciskanych w tłumie, bęben strażnika, krzyk warzywników i ryk zwierząt uwiązanych za rogi. Na to przychodzi poeta i rozpoczyna się walka. (...) Muszę ich przekrzyzczeć, zagłuszyć, odebrać im głos, połknąć go i potem wydobyć z siebie⁹.

Tak jak oczywiste w swej czytelności jest zestawienie równiny z górą, poprzedników Homera z nim samym, tak równie przezroczyście wydaje się przeciwstawienie ciszy, która przeraża i krzyku, który zachwyca. Cisza jest śmiertelna („Z bagien wstają mgły blade, nieznośnie ciche, jak zmarli”¹⁰), a jeśli stwierdzenie to budzi wątpliwości swoją jednoznacznością, to w dużej mierze usuwają je związki krzyku z życiem. Homer przedstawiający na rynku „opis siódmej bitwy pod Troją”¹¹, sprowadza życie do krzyku i okrzyków, hałasu rzeczy, głosów, syczenia, szumu i wrzawy¹². Homer krzyczy, bo właśnie w ten sposób naśladuje świat. Walczy z nim, pochłania jego głosy, by je wydobyć z siebie. Krzyk Homera to lustro, w którym odbija się życie, czyli hałas świata. Nie jest to jednak Herberta pean na część mimetyczności. Herbert mówi mimesis „nie”. Herbert mówi „nie” krzykowi.

⁹ Tamże, s. 237-238.

¹⁰ Tamże, s. 239.

¹¹ Tamże.

¹² Zob. tamże, s. 240.

Antyepos albo Homer jaskiniowy

W *Antyeposie* poeta sięga głębiej niż do poprzedników wspominanych przez Homera. *Antyepos* to tekst o początku, o Homerze jaskiniowym, którego opowieść była „krótka, prawdziwa i ostateczna”, a dotyczyła boga, rzeczy i natury człowieka¹³. Problem w tym, że zapomnieliśmy ją i nie umiemy jej powtórzyć.

I z tego kalektwa pamięci, z tego fatalnego zapomnienia powstała literatura.

Aby zagłuszyć złe sumienie, zaczęto tworzyć poematy, zrazu skromne, kilkusyłabowe, w których istotą rzeczy błąkało się jeszcze echo jaskiniowego Homera. Potem ucichło sumienie. Ktoś zadufany wymyślił zasadę mimesis. (...)

Lustro przechadzające się po gościńcu jest nędznym instrumentem poznania, a w dodatku – instrumentem pokracznym¹⁴.

Mimesis i krzyk to ten sam problem. Świat dla Homera to krzyk. Życie dla Homera to krzyk. A bycie poetą sprowadza się do przekrzywienia świata, do wchłonięcia jego hałasu i wydobycia go z siebie. Ale krzyk to nie tylko życie i świat. Krzyk to także strach.

ELPENOR

Pięknie śpiewałeś.

HOMER

To ze strachu. Od rana prześladował mnie strach. Chciałem go zabić krzykiem¹⁵.

Pytanie o strach jest więcej niż pytaniem o los¹⁶. I w *Rekonstrukcji poety*, i w *Antyeposie* Herbert pisał o tym, że Homer (zarówno jaskiniowy

¹³ Zob. Z. Herbert, *Antyepos*, dz. cyt., s. 103.

¹⁴ Tamże, s. 103-104.

¹⁵ Z. Herbert, *Rekonstrukcja poety*, dz. cyt., s. 243. W pierwszej spośród cytowanych przeze mnie kwestii Homera jest i takie zdanie: „Dopóki strach mieszka w człowieku, trzeba krzyczeć”.

¹⁶ M. Piwińska w przywołanym już artykule *Zbigniew Herbert i jego dramaty* cytuje fragment *Jaskini filozofów* istotny jej zdaniem dla genezy *Rekonstrukcji poety*. Uczniowie mówią tam do Sokratesa. Uczeń I: „Mnie się zdaje, Sokratesie, że nie tylko w nas bije ciemne źródło. Jest ono w środku wszystkich rzeczy: w drgającym powietrzu nocy, na dnie świetlistych wód, a nawet w żółtej pięści słońca. Dla ciebie świat jest wykuty z kamienia. Ale wiedz, serce kamieni drży czasem jak serce małych zwierząt”. Uczeń II:

wy, jak i ten z Miletu) opowiada o szepionych konwulsyjnie ludziach, żelastwie i bogach¹⁷. Ta opowieść, ten epos zawsze sięga wzwyż, ku bogom. I jest sposobem na przerażenie, wołaniem do nieba o ratunek. Słychać je już wtedy, gdy Homer *Rekonstrukcji...* przedstawia swoją teorię epopei, gdy krzyczy o zrobionej z eposu górze, „która sięga bogów”¹⁸, gdy odkrywa ludzką potrzebę krzyku i jej związek ze strachem. Krzyk i strach budują też przedstawiony przez Homera na rynku „opis siódmej bitwy pod Troją”, gdzie

(...) aby zmóc przerażenie, olbrzymią tarczę krzyku
 Podnoszą nad sobą Grecy. Bitwa jest wielka i piękna.
 Wrzawa tak miła bogom jak tłuste mięso ofiar,
 Rośnie w górę i w górę dochodzi do boskich uszu
 Różowych od snu i szczęścia, więc schodzą bogowie na ziemię¹⁹.

Epopeja i życie

Tyle teoria i praktyka Homerowej epopei zapisane w *Rekonstrukcji poety* przez Herberta. Na tym jednak ani krzyk skierowany do bogów, ani strach się nie kończą. Już poza teorią i praktyką epopei Homer z dramatu Zbigniewa Herberta krzyczy najgłośniejszym głosem ze wszystkich do Zeusa Cudotwórcy, prosząc go o utracony wzrok.

HOMER

(...) Trzy dni i cudu nie było. (...)

Wdrapałem się na ołtarz i dotknąłem twarzy boga. Usta miał zamknięte jak muszla. Był ślepy jak ja.

Zrobiło mi się żal i aby go pocieszyć, ułożyłem małą odę.

„Lęk łączy się z lękiem, wszystko, co żyje i przemija, pociesza się w lęku. My cząstki rozgrzanego powietrza, my kwiaty, my ludzie jednoczymy się przeciw nieodwracalnej katastrofie”. Z. Herbert, *Jaskinia filozofów*, w: tegoż, *Wybór poezji. Dramaty*, dz. cyt., s. 210. Pierwodruk: „Twórczość” 1956, nr 9. Zob. M. Piwińska, *Zbigniew Herbert i jego dramaty*, dz. cyt., s. 319. Jest w zacytowanym tekście *Jaskini...* wszechogarniający lęk. Jest byt wydany nieuchronnej katastrofie, która znaczy więcej niż bitwy i wojny, bo przywołuje powszechność śmierci. Lęk *Jaskini filozofów* to strach *Rekonstrukcji poety*.

¹⁷ Zob. tamże, s. 240 oraz tekst *Antyeposu* lokalizowany w przypisie trzynastym.

¹⁸ Zob. tekst lokalizowany w przypisie ósmym.

¹⁹ Z. Herbert, *Rekonstrukcja poety*, dz. cyt., s. 240.

Rzuciłem długo w górę
gruby sznur mego krzyku
aby cię ściągnąć na ziemię
wracała pusta pętla

(...)

tylko w wielkiej ciszy
można wyczuć
puls twego istnienia
(...)

pociągający
jak wszystko czego nie ma
(...)²⁰

Historia epopcji według Herberta, historia, której główną postacią jest Homer, kończy się właśnie w tym miejscu. „Czymże bowiem jest epos,/ Jeśli nie węzłem grubym ludzi, żelastwa i bogów”²¹. Czym jest ów gruby węzeł, jeśli nie strachem i rodzącym się z niego krzykiem. Czym krzyk, jeśli nie wołaniem do bogów o pomoc. Czym krzyk, jeśli nie górą i eposem.

Sofista Protagoras mawiał, że nie może stwierdzić, czy bogowie istnieją, czy nie istnieją, „ani jaka jest ich istota i jak się przejawiają; wiele bowiem okoliczności stoi na przeszkodzie ich poznania, a między innymi ich niewidzialność i krótkość życia ludzkiego”²². Czy Homer Herberta traktował bogów podobnie? Homer Herberta mówi: „Nie miałem wiele czasu, żeby zajmować się bogiem. Działy się rzeczy ważniejsze. W ciemności i milczeniu dojrzywało moje ciało”²³. Sąd Protagorasa jest jasny. Opinia Homera dwuznaczna. Z jednej strony określa ją brak czasu, by się bogiem zajmować, a z drugiej puls boskiego istnienia „pociągający/ jak wszystko czego nie ma”. Śmierć boga? W każdym razie koniec epopcji.

Najpierw byli poprzednicy Homera i ich epopcja podobna do równiny, bo monotonnym głosem opisująca z daleka „bitwy, pochody, zburzone

²⁰ Tamże, s. 248.

²¹ Tamże, s. 240.

²² Protagoras, *O bogach*, cyt. za: J. Gajda, *Sofiści*, Warszawa 1989, s. 229.

²³ Z. Herbert, *Rekonstrukcja poety*, dz. cyt., s. 249.

miasta i ogień”²⁴. Potem pojawił się Homer wraz ze swoją epopeją jak góra. Homer wszedł do środka sczepionego konwulsyjnie węzła ludzi i rzeczy. To, co ludzkie i rzeczowe, bitewne i wojenne, to, co przerażające wzniósł swoim krzykiem ku niebu. Bogowie przyjęli tę ofiarę i odpowiedzieli na nią. Zeszli na ziemię. W ten sposób stali się częścią węzła ludzi i rzeczy, ale ze względu na trudności w poznaniu ich istoty, a może ze względu na brak czasu, nie sposób ustalić, czy zostali w ten węzeł wczepieni przez krzyk poety, czy też stali się jego częścią z własnej woli. W każdym razie Homer Herberta przedstawił swoją epopeję i jako teorię konfrontowaną z poprzednikami, i jako praktykę, dając koncert na rynku w Milecie.

Problemy z epopeją Homera zaczęły się wówczas, gdy poeta podjął próbę przeniesienia rządzących nią reguł do swojego życia, gdy krzyczał do Zeusa Cudotwórcy, prosząc go o oczy. Cud się nie wydarzył. Zamiast epopei powstała oda, w dodatku nazwana „małą”²⁵. A Homer Herberta przestał zajmować się bogiem i zaczął zajmować się sobą, swoim ciałem, jedynym na świecie małym palcem swojej lewej ręki²⁶. W tym momencie historia epopei dobiegła końca.

Do tej pory bogowie dopełniali węzeł ludzi i rzeczy, odpowiadając na krzyk przerażenia poety. Do tej pory niebo było absolutnym punktem odniesienia, ustaloną przez epopeje miarą ludzkiego losu i ponadreistyczną miarą rzeczy. Może nawet sytuacja się nie zmieniła i pozostała aktualna tam, gdzie trwają bitwy, wojny i rzezie. Może wielka, batalistyczna historia w dalszym ciągu rozgrywa się z udziałem bogów, a nie tylko ludzi i rzeczy. Może Homer rezygnując z zajmowania się bogiem i zaczynając zajmować się sobą, podzielił egzystencjalne doświadczenie na to, które ma wymiar indywidualny i pozbawione jest udziału bogów oraz na to, które spełnia się w wymiarze obywatelskim i historycznym, naznaczonym nie tylko sankcją państwową, ale także boską. Ostateczne rozstrzygnięcie kolejny raz wydaje się niemożliwe, jednak już to, że Homer nie zdołał potwierdzić udziału bogów w swoim indywidualnym losie wystarczy, by zastąpić (uściślić, przeinterpretować) sugerowaną dotąd opozycję tego, co historyczne wobec tego, co indywidualne, opozycją kultura – egzystencja.

²⁴ Tamże, s. 236.

²⁵ Tamże, s. 248.

²⁶ Zob. tamże, s. 249.

Epopcja, kultura i egzystencja

Epopcja to kultura. Kultura, z punktu widzenia epopei Homera, to mitologiczna wiedza, mit. To niebo i bogowie, czyli absolutny punkt odniesienia określający wiedzę człowieka dotyczącą istoty bytu, zasad jego poznania i kondycji człowieka. Wiedza ta nie jest filozofią, ale na właściwy mitologiom sposób filozofię poprzedza. Bo przecież najpierw poznamy przez mit, który tworząc naszą wiedzę, tworzy też naszą kulturę.

Herbert poprzez epopeję Homera pokazuje żywy obieg kultury. W *Rekonstrukcji poety* jest nie tylko ciężka materia, która się „dźwiga z ziemi do nieba i sięga bogów”²⁷. W *Rekonstrukcji poety* są też bogowie, którzy schodzą na ziemię²⁸. Na tym polega żywy obieg kultury. Wymiana dokonuje się między ziemią i niebem, między ludźmi i bogami. Ludzie zobowiązani są do wysiłku, by ku niebu swój los wznieść, by tam szukać jego uzasadnienia, co w praktyce dramatu Herberta sprowadza się do krzyku o uśmierzenie przerażenia. Bogowie mogą łaskawie udzielić nam pomocy, ale — znów według dramatu Herberta — raczej ograniczają się do przyjęcia ofiary naszego strachu, naszej krwi, naszego cierpienia.

Nie wiem, ile to mówi o bogach, ale pozwala zauważyć, że Homer tworzący epopeje, czyli przypisany kulturze poeta, to zupełnie inna osoba niż Homer ślepiec domagający się „zwrotu oczu!”²⁹. A mówiąc dokładniej, kultura – naturalne środowisko Homera poety, różni się zasadniczo od egzystencji – naturalnego środowiska Homera, który pragnie odzyskać wzrok.

Szczególnie godne uwagi jest to, że Herbert zderzając ze sobą kulturę i egzystencję, potrafi zachować między tymi żywiołami z pozoru niemożliwą do osiągnięcia równowagę. Autor *Pana Cogito* nie mówi ani „tak” egzystencji kosztem kultury, ani „nie” kulturze ze względu na egzystencję. Herbert pisząc o Homerze i epopei, ujawnił wielkie, skierowane nie tylko do swoich czytelników wyzwanie. Dotyczy ono decydującej o losie ludzi i rzeczy zależności między egzystencją i kulturą. I tego, że każdy z nas za zależność tę odpowiada.

²⁷ Tamże, s. 236.

²⁸ Zob. tamże, s. 240.

²⁹ Tamże, s. 248.

Herbert ciężar odpowiedzialności za świat przenosi z bogów na ludzi, a decyzja ta wiąże się w istotny sposób z końcem epepei jako krzykiem, który bogów sprowadzał na ziemię. Historia bitew była historią bogów. Historia naszych indywidualnych nieszczęść, jak historia ślepoty Homera, rozgrywa się bez widocznego udziału nieba.

Homer Herberta składa bogu hołd, „dotykając ciała” jego nieobecności³⁰ i zaczyna nowe życie, nowe pisanie, nowe poznanie. Najpierw był „jedyny na świecie mały palec lewej ręki”³¹, Homerowej ręki. Potem kamyk znany z tomu *Studium przedmiotu*³². Nieco wcześniej pojawił się tamaryszek³³.

HOMER

(...) To jest dopiero początek. Początek zawsze jest śmieszny. Siedzę na najniższym stopniu świątyni Zeusa Cudotwórcy i zachwalam mały palec, tamaryszek, kamyki³⁴.

Przed tym początkiem, przed końcem epepei egzystencja i kultura tworzyły relację, w której po stronie egzystencji była historia bitew i krzyk przerażenia, a po stronie kultury byli bogowie, przyjmujący od walczących „olbrzymią tarczę krzyku”, wrzawę tak miłą niebu „jak tłuste mięso ofiar”³⁵. Epepeje Homera pełne były przerażonych ludzi i bogów, którzy przyjmowali ich krzyk i krew jak ofiarę, stając się uczestnikami wojen i właśnie w ten sposób nadając im właściwy sobie sens. Wraz z końcem epepei relacja egzystencja – kultura uległa zmianie. Ludzie już nie krzyczą, a bogowie nie schodzą na ziemię. Homer ma do opowiedzenia zupełnie inną historię, swoją własną, ale tak samo typową i modelową, jak typowe i modelowe były jego epepeje, które nie tylko przedstawiały znany mu świat ludzi, ale także wyznaczały temu światu boskie miary, kodyfikowały go na poziomie trwałych znaków kultury.

³⁰ Tamże, s. 249.

³¹ Tamże.

³² Zob. Z. Herbert, *Kamyk*, w: tegoż, *Wybór poezji. Dramaty*, dz. cyt., s. 142.

³³ Zob. Z. Herbert, *Tamaryszek*, w: tamże, s. 144-145. Wiersz ten, podobnie jak *Kamyk*, pochodzi z tomu *Studium przedmiotu*. Pierwodruk: 1961.

³⁴ Z. Herbert, *Rekonstrukcja poety*, dz. cyt., s. 251.

³⁵ Tamże, s. 240.

Literatura po epopei

Nowa opowieść Homera to literatura po epopei, to historia ludzi, którzy nie przywołują bogów krzykiem, ale sami – jak budowniczowie wieży Babel – próbują sięgnąć nieba, bo jak inaczej nazwać miejsce przechowywania świętej księgi kultury, wszelkich możliwych dekalogów regulujących naszą wiedzę o tym, co jest dobre i trwałe. *Rekonstrukcja poety* nie mówi nic pewnego o reakcji bogów na takie budowanie. Można jednak wziąć pod uwagę wersję zdarzeń opisaną w *Księdze Rodzaju* (Rdz 11, 1-9).

Jako wstęp do *Poezji wybranych* Zbigniew Herbert umieścił *Rozmowę o pisaniu wierszy*³⁶. Są tam zdania kluczowe dla całej twórczości Herberta, konstytutywne dla myślenia o niej ze względu na relację między egzystencją i kulturą.

B. (...) Wydaje mi się rzeczą absolutnie niezbędną dla każdego twórcy, aby starał się wypracować swój aktywny stosunek do tradycji, możliwie do całej tradycji, a nie tylko jednego pokolenia, co często czynią młodzi poeci, którzy z lubością pokazują język swoim poprzednikom, zapominając o Homerze, Ajschylosie, Horacym, Dancie i Szekspirze.

A. Czyli proponuje Pan ucieczkę w przeszłość?

B. Wcale tego nie proponuję. Powiedziałem, aktywny stosunek do tradycji, uznanie tego, że jesteśmy ogniwem w wielkim łańcuchu pokoleń, to nas zobowiązuje. Mówi się często potocznie „dziedzictwo kultury”. Ale kultury nie dziedziczy się mechanicznie, jak – powiedzmy – domku zapisanego przez rodziców. Trzeba ją natomiast w pocie czoła wypracować, zdobyć dla siebie, potwierdzić sobą³⁷.

W *Rozmowie o pisaniu wierszy* Herbert jest spadkobiercą dziedzictwa, które musi zdobyć. Homer w *Rekonstrukcji poety* okazuje się tym, kto dziedzictwo to powołuje do istnienia. Przy czym dziedzictwo Homera stanowią nie tylko epopeje, ale także zapisana w dramacie Herberta postawa poety ujawniona wówczas, gdy historia epopei dobiegła końca. Postawa ta oznacza początek nowej literatury i — co szczególnie ważne — początek nowego modelu kultury, nowego modelu tworzenia i korzystania z niej.

³⁶ Zob. Z. Herbert, *Rozmowa o pisaniu wierszy*, w: tegoż, *Poezje wybrane*, Warszawa 1973, s. 5-19. Przedruk: Z. Herbert, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948-1998*, dz. cyt., s. 47-54.

³⁷ Tamże, s. 53.

Wiarygodność

Jedną z najcenniejszych cech poezji Zbigniewa Herberta, poezji po epepei, wydaje się jej wiarygodność i nie chodzi tutaj wyłącznie o zgodność życia i literatury. Chodzi o samą literaturę, na przykład o wiersze takie jak *Głos z Hermesa, psa i gwiazdy*³⁸. Ani nad morzem, ani w lesie, ani na polu nie można usłyszeć głosu, pitagorejskiej muzyki sfer. Reakcją na to doświadczenie nie jest pretensja do świata (jesteś niemy), ale wiarygodna alternatywa: „albo świat jest niemy/ albo jestem głuchy”. Alternatywa ta przekracza abstrakcyjnie zimne reguły logiki i przyjmuje wiarygodną postać egzystencjalnego doświadczenia filozoficznego³⁹:

(...) być może
 obaj jesteśmy
 napiętnowani kalectwem

musimy zatem
 wziąć się pod rękę
 iść przed siebie
 ku nowym widnokręgom
 ku skurczonym gardłom
 z których wydobywa się
 niezrozumiałe bulgotanie

Wiarygodność to podstawowa cecha modelu kultury praktykowanego przez Homera z *Rekonstrukcji poety* po końcu epepei. Miarą tej wiarygodności jest sam poeta, a mówiąc dokładniej, stanowi o niej jego ciało. Nie ma w tym nic z idolatrii, bo nie chodzi o nowe bóstwo, chodzi o wiarygodność, dlatego mówiąc o ciele Homer Herberta przywołuje „jedyny na świecie mały palec [swojej – uzup. D.K.] lewej ręki”. Cieleśnej wiarygodności poety odpowiada materialna wiarygodność stworzenia. Na przykład kamyk „jest stworzeniem/ doskonałym”, ale

³⁸ Z. Herbert, *Głos, w: tegoż, Hermes, pies i gwiazda*, Warszawa 1957, s. 17-18.

³⁹ Filozoficznego, bo jest w nim ontologiczna prawda o bycie (jaki jest świat), epistemologiczna prawda o poznawaniu go (czego mogę się o nim dowiedzieć) i antropologiczna prawda o poznającym podmiocie napiętnowanym więcej niż epistemologicznym kalectwem.

— wiarygodności aspekt kolejny — „kamyki nie dają się oswoić”⁴⁰. Zupełnie tak jak bogowie.

W epopei ludzie, rzeczy i bogowie szepieni przerażonym krzykiem poety wyznaczali nie tylko miarę opowieści, ale także miarę wypełnionego nimi świata. Literatura, która jak trawa porasta osmalone ruiny eposu⁴¹, nie wie nic więcej o ludziach, rzeczach i bogach niż teksty, które ją poprzedzały. Literatura po epopei różni się tym, że nie krzyczy. Nie używa krzyku do ukrycia swojej bezradności czekającej na interwencję bogów. Literatura po epopei jest wiarygodnie bezradna. Bezradności tej doświadczył Homer, który krzyczał najpiękniej i najgłośniejszym, opisując siódmą bitwę pod Troją i prosząc boga o wzrok.

Egzystencja jest tragiczna, a kultura pozostaje wobec niej bezradna. Epopeja nie mogła się z tym pogodzić, bo opisywała zwycięzców i bohaterów, bo opiewała chwalebny śmierć herosów. Egzystencja i kultura uzyskały w epopei równowagę fałszywą, niemożliwą do egzystencjalnego potwierdzenia. Kiedy Homer Herberta zdał sobie z tego sprawę, przekrzykując bitewne przerażenie, kiedy doświadczył tego, wołając o wzrok, musiał zacząć pisać inaczej, czyli tak, by jego teksty dały się egzystencjalnie weryfikować, by były egzystencjalnie wiarygodne.

Decyzja Homera nie oznacza przekreślenia tego, co zapisały epopeje. Losów Achillesa, Odysa czy zdobywanej przez nich Troi nie da się przekreślić. Epopeja spłonęła i musiała ustąpić miejsca nowej literaturze, ale odchodząc do przeszłości stała się tym, co Herbert w *Rozmowie o pisaniu wierszy* nazwał dziedzictwem kultury. Twórca – Herbert raz jeszcze – zobowiązany jest do tego, by się wobec tego dziedzictwa określić, by je „wypracować, zdobyć dla siebie, potwierdzić sobą”⁴².

„Czymże bowiem jest epos/ Jeśli nie węzłem grubym ludzi, żelastwa i bogów”⁴³. Czym stała się literatura przychodząca po nim, jeśli nie zachwalaniem małego palca, tamaryszka i kamyków⁴⁴. Jedno przyszło po drugim, jak Homer po swoich poprzednikach, ale niezależnie od zmian

⁴⁰ Z. Herbert, *Rekonstrukcja poety*, dz. cyt., s. 250.

⁴¹ Zob. tamże, s. 251.

⁴² Zob. tekst lokalizowany w przypisie trzydziestym siódmym.

⁴³ Z. Herbert, *Rekonstrukcja poety*, dz. cyt., s. 240.

⁴⁴ Zob. tamże, s. 251.

nie należy bagatelizować ciągłości. Kamyk nie pojawił się przecież znikąd, tak jak przed Homerem pisane były epepeje, kamyk w *Rekonstrukcji poety* pojawił się przy sandale, przy jego sprzączce, a sandał przy Achillesie, może ze względu na Achillesową piętę. Sam zaś Achilles wymieniony został obok Troi⁴⁵. A tamaryszek czy mógłby zostać przypomniany, gdyby go wcześniej Homer nie zapomniał, opowiadając „bitwy/ baszty i okręty/ bohaterów zarzynanych/ i bohaterów zarzynających”⁴⁶?

Ciągłość w historii epepei według Herberta to nie tylko ewolucja Homera i epepeje tych, którzy go poprzedzali. To także wspomniany już *Antyepos* — Homer jaskiniowy i pomijany dotąd *Początek powieści* — Homer współczesny. Oba teksty łączy perspektywa początku. *Antyepos* zaczyna się od słów „Tak było na początku”⁴⁷. Proza Herberta opublikowana w „Tygodniku Powszechnym” już w drugim akapicie przywołuje stworzenie świata i nazwę, która była „naprzód”⁴⁸, tak jak na początku było słowo. Jednak więcej dzieli te teksty niż upodabnia je do siebie. Przede wszystkim inna jest ich rola w historii epepei według Herberta.

Jaskiniowy Homer *Antyeposu* wydaje się bliższym krewnym paleolitycznych malarzy z jaskiń Lascaux niż Homera z *Rekonstrukcji poety*. Homer *Antyeposu* to mityczny twórca opowieści pierwszej, artysta początku, dla którego odpowiednim kontekstem wydaje się raczej Platońska jaskinia niż jakikolwiek tekst⁴⁹. To wzorzec artysty, ojciec założyciel sztuki, ktoś, komu Homer udzielił tylko imienia. *Antyepos* o tyle mówi cokolwiek na temat prehistorii epepei, o ile przywołuje prehistorię sztuki w ogóle. Właśnie to decyduje o pokrewieństwie jaskiniowego Homera *Antyeposu* z twórcami paleolitycznych malowideł z jaskiń Lascaux, opisanych przez Herberta w *Barbarzyńcy w ogrodzie*⁵⁰.

⁴⁵ Zob. tamże, s. 250.

⁴⁶ Zob. tamże, s. 247.

⁴⁷ Z. Herbert, *Antyepos*, dz. cyt., s. 103.

⁴⁸ Z. Herbert, *Początek powieści*, dz. cyt.

⁴⁹ Zob. Platon, *Państwo*, przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył W. Witwicki, t. 2, Warszawa 1994, s. 57-59.

⁵⁰ Zob. Z. Herbert, *Lascaux*, w: tegoż, *Barbarzyńcy w ogrodzie*, wyd. 3, poprawione, Lublin 1991. Pierwodruk: 1962.

Początek nowej (o)powieści

Zupełnie inaczej ma się sprawa z *Początkiem powieści*. Ten tekst to jakby ciąg dalszy twórczości Homera, który w finale *Rekonstrukcji poety* siedzi na najniższym stopniu świątyni (...) i zachwala mały palec, tamaryszek, kamyki⁵¹. Narrator *Początku...* siedzi „na kamiennych schodkach wiodących do domu” i rozważa „z ciężkim mozołem pytanie: jaki był początek, najdawniejsza historia tego miejsca”⁵². Perspektywa początku przywołuje mit założycielski i epepeję, której już nie ma, bo zabrakło jej transcendentnej sankcji bogów. Narratorowi *Początku...* pozostaje sięgać do pamięci o niej, do mitu stworzenia świata, by ślad ludzkiej ręki, wiosenny dzień, a nawet kasjera i pasażera opowiadać jako to, co pierwsze i jedyne.

W domowej opowieści po epepei szczególnie ważny okazuje się biały kamyk, skamieniała kropla wapna – meteor, który „spadł kiedyś z murarskiej kielni”⁵³. Jego znaczenie bierze się stąd, że białe kamyki są „pierwszą sprawdzalną warstwą naszego domu”⁵⁴. Narrator *Początku powieści* postępuje więc zgodnie z zaleceniami Herbertowego Homera i buduje dom jak opowieść po epepei, czyli wyłącznie z tego, co wiarygodne i sprawdzalne. Z drugiej jednak strony kamyk to nie tylko kropla wapna, to także meteor, znak perspektywy przekraczającej domową sprawdzalność, otwierającej na niebo, wznoszącej ku niemu nasz wzrok.

Zatem cóż z tego, że pisanie epepei według reguł Homera z Miletu jest już niemożliwe. Cóż z tego, skoro epepeja wciąż jest jako część naszego dziedzictwa, jako tekst nadający sens przeszłości i wzywający nas od wysiłku, byśmy upominali się o sensowność terażniejszości, która nam została dana.

Homer Herberta nie pyta, ale stwierdza: „Czymże (...) jest epos,/ Jeśli nie węzłem grubym ludzi, żelastwa i bogów”⁵⁵. A epos bez bogów? No właśnie. Historia epepei według Herberta dobiega końca wówczas, gdy opuszczają ją bogowie, gdy przestajemy się nimi zajmować, gdy bez żadnych

⁵¹ Z Herbert, *Rekonstrukcja poety*, dz. cyt., s. 251.

⁵² Z. Herbert, *Początek powieści*, dz. cyt.

⁵³ Tamże.

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ Z. Herbert, *Rekonstrukcja poety*, dz. cyt., s. 240.

transcendentnych gwarancji musimy sami decydować o swoim życiu. Nie oznacza to, że po odejściu bogów literatura zmienia swój cel. Wciąż, tak jak epos, usiłuje uśmierzyć nasze egzystencjalne przerażenie, wskazać ratujący przed nim sens. Nie ma się jednak co łudzić. „Wszystkie próby oddalenia/ tak zwanego kielicha goryczy —/ (...)/ zawiodły”. Po epopei literaturze zostają tylko głupie sztuczki wywołujące „nikły/ uśmiech”⁵⁶. Może to niezbyt wiele, ale przynajmniej wiarygodnie, bo teksty Herberta nie pozostawiają nadziei⁵⁷. Teksty Herberta nie zostawiają też wyboru. Wciąż zobowiązują nas do tego, byśmy wypracowywali swoje kulturalne dziedzictwo, byśmy zdobywali je dla siebie ze świadomością, że najważniejszą funkcją kultury pozostaje „budowanie wartości”⁵⁸.

Narrator *Początku powieści* opowiada swoją historię na miarę epopei po epopei, bo nie tylko sięga do epickiego mitu początku, opisując wszystko jako pierwsze i jedyne. Narrator *Początku powieści* potwierdza sobą kulturalne dziedzictwo wobec chorego chłopca, którego twarz zobaczył kiedyś w studni.

Sam nie wiem, jak się to stało, że dla tej twarzy przenieśliśmy nasze zabawy w ten właśnie kąt ogrodu, koło studni. Nigdy o nim nie mówiliśmy, ale dla jego uśmiechu byliśmy zdolni uczynić wszystko. (...)

Jakoś z początkiem jesieni (...) [chłopiec — uzup. D.K.] umarł. (...)

[Wówczas – uzup. D.K.] przysięgliśmy sobie w duchu, że już nigdy nie będziemy się bawić. Bo po co? Dla kogo?⁵⁹

Z perspektywy literatury pisanej po epopei, ale z pamięcią o niej, nie ma sposobu na to, by rozdzielić kulturalne dziedzictwo na estetyczną kompetencję i etyczne działanie. W każdym razie twórczość Zbigniewa Herberta nie bierze takiej ewentualności pod uwagę.

⁵⁶ Z. Herbert, *Pan Cogito rozmyśla o cierpieniu*, w: tegoż, *Pan Cogito*, wyd. 2, poprawione, Wrocław 1994, s. 17-18. Pierwodruk: 1974.

⁵⁷ Ostatni akapit *Początku powieści* zaczyna się tak: „Nie mogę tylko mimo największych wysiłków przypomnieć sobie nadziei”.

⁵⁸ Z. Herbert, *Rozmowa o pisaniu wierszy*, dz. cyt., s. 54.

⁵⁹ Z. Herbert, *Początek powieści*, dz. cyt.

2. Pan Cogito i ślady epopei

Teza, którą proponuję, brzmi następująco: Pan Cogito to najistotniejszy, najbardziej typowy dla poezji Zbigniewa Herberta cykl, którego tożsamość determinują ślady epopei, obecne w całej twórczości autora *Napisu*. Niniejszy tekst jest próbą wskazania tych śladów i opisanie ich.

Ślady

Szukanie śladów epopei w poezji autora *Studium przedmiotu* chciałbym zacząć od kroków najbardziej podstawowych. Ich celem będzie przywołanie kilku faktów tekstowych, krytycznych i historycznoliterackich, które stanowią wprowadzenie do myślenia o Panu Cogito z perspektywy epopei.

Rok po publikacji pierwszych wierszy w prasie Zbigniew Herbert zadebiutował jako powieściopisarz⁶⁰, a ostatni jego tomik, *Epilog burzy*, zaraz po wierszu *Babcia*, otwierają cztery wiersze zatytułowane *Brewiarz*. Drugi z nich zaczyna się tak:

Panie,
 obdarz mnie zdolnością układania zdań długich, których
 linia jak zwykle od oddechu do oddechu wydaje
 się linią rozpiętą jak wiszące mosty jak tęcza alfa i omega
 oceanu⁶¹

Hermes, pies i gwiazda, drugi zbiór wierszy Herberta, ukazał się w roku 1957, jeszcze w klimacie Października, o czym świadczy między

⁶⁰ Zob. A. Czajkowska, *Nienapisany epos. Twórczość Zbigniewa Herberta — niezrealizowany postulat powieści historycznej*, w: *Powieść historyczna dawniej i dziś*, pod red. R. Stachury, T. Budrewicza, B. Farona przy współpracy K. Gajdy, Kraków 2007. Fragment prozy Herberta *Początek powieści* opublikował „Tygodnik Powszechny” w 25. numerze z roku 1951, natomiast wiersze przyszłego autora tomu *Pan Cogito* po raz pierwszy ukazały się drukiem rok wcześniej w „Dziś i jutro”.

⁶¹ Z. Herbert, *Brewiarz*, w: tegoż, *Epilog burzy*, Wrocław 1998, s. 8. Cytat ten tylko o tyle wskazuje ślady epopei w poezji Herberta, o ile może być rozpoznany jako znak poezji, która otwiera się na składnię prozy.

innymi ocenizowany, pozbawiony tytułu tekst, poświęcony wcześniej-
szemu o rok, węgierskiemu powstaniu⁶². Właśnie on zamyka pierwszą
część książki zawierającą *Wiersze*. Część druga, *Proza poetycka*, zajmuje
mniej miejsca, ale liczy dużo więcej utworów⁶³.

Kazimierz Wyka jest fundatorem, razem z Jerzym Kwiatkowskim,
najważniejszej wśród powojennych, wyobraźniowej szkoły czytania po-
ezji. To jego studium, *Składniki świetlnej struny*, otwiera drugą część an-
tologii *Poznanie Herberta*, gromadzącą „klasyczne, najważniejsze od-
czytania”⁶⁴ twórczości autora *Barbarzyńcy w ogrodzie*. Podsumowując
swoje rozważania, Wyka stwierdza:

Debiut Zbigniewa Herberta jest niewątpliwie bardzo interesujący. Więcej
on zapowiada, aniżeli już spełnia. Spełnia bowiem postawę ideową daleką od
zaciętego zmagania z problematyką prozy Marka Hłaski, poezji Bohdana Droz-
dowskiego. Spełnia wyobraźnię, która żadną miarą nie dorównuje dotąd Biało-
szewskiemu czy Harasymowiczowi⁶⁵.

Nie dorównuje, ponieważ Herbert wyobraźniowcem nie był⁶⁶. I dla-
tego nie pasował do standardów polskiej poezji po Październiku, poezji

⁶² Pierwsza i ostatnia (czwarta) kwartyna wiersza, który przed ocenizowaniem nosił
tytuł *Węgrom* i był datowany na rok 1956, brzmią tak: „Stoimy na granicy/ wyciąga-
my ręce/ i wielki sznur z powietrza/ wiążemy bracia dla was (...) stoimy na granicy/
nazwanej rozsądkiem/ w pożar się patrzymy/ i śmierć podziwiamy”. Z. Herbert, ***
(Stoimy na granicy...), w: tegoż, *Hermes, pies i gwiazda*, Warszawa 1957, s. 104. Zob.
S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, wyd. 2 (1 krajowe),
Wrocław 1994, s. 46-48.

⁶³ Na 175 stron tomu *Wiersze* zajmują 104, ale na ogólną ilość 109 utworów *Herme-
sa...* aż 66 to *Proza poetycka*.

⁶⁴ A. Franaszek, *Wstęp*, w: *Poznanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kra-
ków 1998, s. 16. W roku 2000 ukazał się tom drugi tej publikacji.

⁶⁵ K. Wyka, *Składniki świetlnej struny*, w: *Poznanie Herberta*, dz. cyt., s. 34.

⁶⁶ „Mnie się wydaje, że mam bardzo mało wyobraźni. To bardzo przykre... Poza tym
nie mam zaufania do tzw. wyobraźni wyzwolonej, jaką mają na przykład surrealiści.
Nie wiem, czym ona jest, na czym ona polega. Dla mnie wyostrzona świadomość jest
bardziej pociągająca od podświadomości”. *Za nami przepaść historii. Rozmowa ze
Zbigniewem Herbertem*, w: Z. Taranienko, *Rozmowy z pisarzami*, Warszawa 1986,
s. 429. Jeszcze jeden cytat: „Nie kwestionowałem dotychczas wyznania autora *Ko-
łatki*, iż to inni, nie on, mogą chlubić się bogatą wyobraźnią. (...) Ustalmy więc: nie
jest Herbert poetą wyobraźni wyzwolonej, apodyktycznej, zachłannej, wzgardliwej
wobec myśli, sycącej się mrokiem. Nie, na pewno nie. Ale polska poezja współcze-

zdominowanej przez wyobraźniowców wyzwolonych, przez rozwichrzone jednostkowości naznaczone pogardą dla przeszłości, fascynacją brzydotą i jadowitą groteską. Nie pasował do wyobraźniowych kryteriów, które wobec jego wierszy i wobec całej poezji stosował panujący wśród krytyków Kazimierz Wyka⁶⁷.

W 1962 roku opublikowany został pierwszy zbiór esejów Zbigniewa Herberta zatytułowany *Barbarzyńca w ogrodzie*. Już w roku 1956 na łamach „Twórczości” (nr 9) ukazał się dramat *Jaskinia filozofów* z umierającym Sokratesem w roli głównej. Dwa lata później pojawiła się następna sztuka, współczesny i interwencyjny *Drugi pokój* — reportażowy moralitet lub „niemal udramatyzowany reportaż”⁶⁸. Zbiór *Dramaty* wydano w 1970 roku. Rok przed śmiercią poety ogłoszono ich rozszerzony wybór, zawierający — tak jak i edycja wcześniejsza — tekst o ślepym Homerze — *Rekonstrukcja poety*⁶⁹.

sna — jako **rzecz wyobraźni** — bez Herberta o ileż byłaby uboższa”. E. Balcerzan, *Poeta wśród ideologii artystycznych współczesności (Zbigniew Herbert)*, w: tegoż, *Poezja polska w latach 1939-1965. Część druga: ideologie artystyczne*, Warszawa 1988, s. 254. Zbigniewowi Herbertowi nie brakowało poetyckiej wyobraźni. Przywołując jego antywyobraźniowość, chcę zwrócić uwagę na osobność wierszy Herberta, nieprzystającą do poetyckich standardów wyznaczanych przez poezję i krytykę październikowego przełomu. A skoro powołałem się m.in. na wywiad udzielony przez poetę Z. Taraniencę, zob. *Herbert nieznan. Rozmowy*, zebrał i oprac. do druku H. Citko, Warszawa 2008.

⁶⁷ Zob. J. Błoński, *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie*, w: *Poznanie Herberta*, dz. cyt., s. 49. Nie ulega wątpliwości, że opinia Błońskiego więcej mówi o wyjątkowości wierszy Herberta niż o istocie poezji październikowego przełomu. Nie ma też powodu, by kwestionować sądy zawarte w studium Wyki, ponieważ pisał on tylko o debiutanckiej *Strunie światła*, szukając jej historycznoliterackich kontekstów. Natomiast stosowanie wobec tej książki kryterium wyobraźniowego wynika nie tylko z konsekwencji badawczej autora *Rzeczy wyobraźni*, ale przede wszystkim z wyobraźniowości październikowej poezji.

⁶⁸ M. Piwińska, *Zbigniew Herbert i jego dramaty*, w: *Poznanie Herberta*, dz. cyt., s. 323.

⁶⁹ „*Rekonstrukcja jest (...) programem [Herberta – uzup. D.K.]. (...) to nie dramat, lecz poetycki dialog filozoficzny*”. Tamże, s. 319. Małgorzata Baranowska przypomina, że *Drugi pokój* (pierwodruk: „Dialog” 1958, nr 4), *Rekonstrukcja poety* (pierwodruk: „Więź” 1960, nr 11/12) oraz sięgający w okupacyjną przeszłość i jej powojenne konsekwencje *Lalek* (pierwodruk: „Dialog” 1961, nr 2) to dramaty zrealizowane w radiu. Sprawa o tyle warta jest przypomnienia, o ile wiąże się z genologiczną propo-

Klasyczny, śródziemnomorski *Barbarzyńca w ogrodzie*, holenderska, XVII-wieczna *Martwa natura z wężzidłem* (1993); grecki *Labirynt nad morzem* (2000), a także „prywatna mitologia” Zbigniewa Herberta, czyli *Król mrówek* (2001) — wszystkie te książki, razem z Herbertowskimi dramatami, wskazują na genologicznie klasyczny, przede wszystkim epicki, ale także dramatyczny kontekst, w którym Pan Cogito jako cykl nieuchronnie tkwi⁷⁰.

Początek powieści z 1951 roku to jedna z wielu wypowiedzi Herberta w sprawie eposu, to epopeja po epopei, która prywatny, zapamiętany z dzieciństwa, letniskowy świat opisuje, przywołując perspektywę kosmosu i mit stworzenia, ale przede wszystkim poprzez egzystencjalne wybory narratora, przez tak istotne dla Herberta, wolne od sentymentalizmu współczucie.

Ślady eposu to typowe dla autora *Epilogu burzy*, długie zdania *Brewiarza*⁷¹ czy obfitość prozy poetyckiej *Hermesa, psa i gwiazdy*⁷², to także antywyobraźniowość poezji publikowanej po raz pierwszy dzięki wyzwa-

zycją Herberta, z zaproponowanym przez niego określeniem „sztuka na głosy”. Zob. M. Baranowska, *Radio jako osoba dramatu*, w: *Poznanie Herberta*, dz. cyt.

⁷⁰ Trudno kontekst ten ograniczyć do esejów i dramatów. Można oczywiście pominąć *Początek powieści*, ale nie sposób zapomnieć o korespondencji (już nie epickiej, ale po prostu prozatorskiej), przede wszystkim tej z Henrykiem Elzenbergiem (Zob. *Korespondencja*, red. i posłowie B. Toruńczyk, przypisy B. Toruńczyk i P. Kądzioła, Warszawa 2002), ale także z Czesławem Miłoszem (2006), Jerzym Turowiczem (2005), Stanisławem Barańczakiem (2005), Jerzym Zawieyskim (2002) oraz z Magdaleną i Zbigniewem Czajkowskimi (2000). Pozostaje dodać do tego zestawienia *Korespondencję rodzinną* (2008) i *Listy do Muzy* (2000). Uzupełnienie tego kontekstu stanowi zbiór „pism rozproszonych” Zbigniewa Herberta, czyli *Węzeł gordyjski*, którego pierwsze wydanie ukazało się w 2001 roku. Pozostaje jeszcze wspomnieć „*Mistrza z Delft*” i *inne utwory odnalezione* z 2008 r., publikację przypisaną Herbertowi, a przygotowaną przez Barbarę Toruńczyk i Henryka Citko, związanych z „Zeszytami Literackimi”, niestrudzonych propagatorów twórczości autora *Pana Cogito*.

⁷¹ Wolę pisać o długich zdaniach niż przywoływać IV system wiersza polskiego z jego Różewiczowską emocyjnością (Zob. M. Dłuska, *Próba teorii wiersza polskiego*, wyd. 2, poszerzone, Kraków 1980; [oraz] Z. Siatkowski, *Wersyfikacja Tadeusza Różewicza wśród współczesnych metod kształtowania wiersza*, „Pamiętnik Literacki” 1958, z. 3), przeciwstawianą aemocyjnemu, składniowemu wierszowi Zbigniewa Herberta.

⁷² Najślynniejszy tomik Herberta, *Pan Cogito*, zawiera pięć próz poetyckich. Przedostatnie *Rovigo* i ostatni *Epilog burzy* po jednej, debiutancka *Struna światła*, *Raport*

lającemu wyobraźnię Październikowi. To eseje wyjaśniające Herbertowskie, artystyczne *credo*, czyli klasycyzm. Eseje nazywające owo *credo* wprost. Wystarczy przyjrzeć się freskom Piera della Francesca z kościoła św. Franciszka w Arezzo⁷³, obrazowi Ambrosiusa Bosschaerta starszego *Bukiet na tle sklepionego okna*⁷⁴ albo zapisanym w *Labiryncie nad morzem* śladom zagłady Kreteńczyków. Śladom, które uczą jedynej drogi do świata, drogi współczucia⁷⁵.

Herbert nie przenosił rzeczywistości w przestrzeń kultury, nie tworzył epepei. Jego teksty przenoszą kulturę w przestrzeń rzeczywistości. Nie o to jednak chodzi, by przewyciężyć jednokierunkowość relacji rzeczywistość — kultura. Rzecz w tym, by odkryć, że jest to relacja dwukierunkowa. Przecież nie tylko rzeczywistość potrzebuje epepei, by trwać w idealnej, symbolicznej postaci, ale także epepeja potrzebuje rzeczywistości, ponieważ żyje tak długo, jak długo pamiętane są opisane w niej światy, a utwalone na jej stronach symboliczne modele i wzorce stano-

z obłożonego miasta oraz *Elegia na odejście* żadnej, ale *Napis* 14, a *Studium przedmiotu* aż 21.

⁷³ Zob. Z. Herbert, *Piero della Francesca*, w: tegoż, *Barbarzyńca w ogrodzie*, wyd. 3, poprawione, Lublin 1991, s. 168-171. Dwa najistotniejsze moim zdaniem fragmenty z eseju opisującego prace malarza, którego Herbert wybrał wśród wszystkich innych. Fragment pierwszy, o „Torturze Hebrajczyka”: „Temat sugeruje studium okrucieństwa, a tymczasem Piero mówi o tym rzeczowym i obojętnym językiem. (...) Jeszcze raz geometria pochłonęła pasję”. Tamże, s. 170. Fragment drugi, syntetyzujący: „Szukając klucza do tajemnicy Piera zauważono, że był to jeden z najbardziej bezosobowych, ponadindywidualnych artystów wszystkich czasów”. Tamże, s. 171.

⁷⁴ Zob. Z. Herbert, *Tulipanów gorzki zapach*, w: tegoż, *Martwa natura z wędzidłem*, wyd. 2, Wrocław 1998. Opis obrazu: s. 48-50.

⁷⁵ Zob. Z. Herbert, *Labirynt nad morzem*, w: tegoż, *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000, s. 55. Zdanie Herberta, na które się powołuję („Nie ma innej drogi do świata, jak tylko droga współczucia”. Zob. tamże.), pojawia się w tekście jako odpowiedź na pytanie: „czy dla mnie jest Kreta, co poruszyło mnie tutaj najbardziej?”. Tamże. Herbert: „Interesują mnie cywilizacje, które umarły, to znaczący narody, którym się nie powiodło w historii. Nam się też przecież niespecjalnie udawało. Interesują mnie na przykład Kreteńczycy, Etruskowie”. *Za nami przepaść historii. Rozmowa ze Zbigniewem Herbertem*, dz. cyt., s. 432. Ostatni cytat: „Ze sprzecznych źródeł i relacji postaramy się zrekonstruować (...) historię [buntu wyspy Samos — uzup. D.K.], nie tając sympatii do pokonanych”. Z. Herbert, *Sprawa Samos*, w: tegoż, *Labirynt nad morzem*, dz. cyt., s. 136.

wią podstawę codziennych, egzystencjalnych wyborów. Współczucie jest drogą Herberta do świata. Wygląda na to, że prowadzi ona przez symbiotyczną zależność między rzeczywistością i kulturą, między egzystencją i nienapisaną epopeją. Wygląda na to, że droga współczucia prowadzi przez sztukę.

Piero Herberta uczy malować, czyli tworzyć w zdemuzykalizowanym świecie⁷⁶. Czytanie *Bukietu...* ujawnia, do czego sztuka Herbertowi służy. W 1971 roku autor *Napisu* mówił:

(...) jak bym już był bardzo stary i mądrzejszy, niż teraz jestem, chciałbym napisać historię życia, nie królów, wojen, a nawet nie o tym tylko, co ludzie jedli, ale co śnili, jakie mieli strachy. (...) Pasjonują mnie na przykład informacje, że nie używało się prześcieradeł, a tylko słało na łóżku zdjęty swój płaszcz; stosunek do pieniądza, do kobiet, do dzieci, do zwierząt... Poprzez wnikanie w dawne kultury zdobywa się poczucie bliskości z ludźmi, empatię do rzeczy, które nas niby nie obchodzą⁷⁷.

Można zatem opisać niepokojącą prostotę i lekką niesamowitość *Bukietu...* i przejść od tego do „socjologicznej i ekonomicznej analizy zjawiska zwanego holenderskim szaleństwem czy tulipanomanią”⁷⁸. Można znaleźć w sztuce klucz do świata, do życia, do ludzi. Można wreszcie wejść na drogę patrzenia, rozumienia i empatii. Można wiedzieć tyle, by współczuć⁷⁹.

⁷⁶ Określenie Leo Spitzera zastosowane przez Ryszarda Przybylskiego nie tylko wobec poezji autora *Napisu* w kanonicznej już dzisiaj książce *To jest klasycyzm*. Zob. R. Przybylski, *Klasycyzm a demuzykalizacja świata*, w: tegoż, *To jest klasycyzm*, wstęp M. Janion, Warszawa 1978.

⁷⁷ *Za nami przepaść historii. Rozmowa ze Zbigniewem Herbertem*, dz. cyt., s. 433.

⁷⁸ E. Konończuk, „Martwa natura z wędzidłem”: literackie rekonstrukcje przeszłości zdeponowanej w muzeum, w: *Herbert i znaki czasu. Colloquia Herbertiana (I)*, praca zbiorowa pod red. E. Feliksiak, M. Lesia i E. Sidoruk, t. 1, Białystok 2001, s. 109.

⁷⁹ To, co widać w esejach, jest nie do przecenienia także w *Królu mrówek* – „prywatnej mitologii” Zbigniewa Herberta. Organizuje ją współczucie posunięte do odnajdywania tego, co najlepsze u tych, którzy wydają się najbardziej odrażający (Zob. np. Z. Herbert, *Ten obrzydliwy Tersytyes*, w: tegoż, *Król mrówek. Prywatna mitologia*, Kraków 2001) oraz przekraczające ramy portretów przeświadczenie o zdrowym rozsądku tzw. zwykłych ludzi, których spokojne życie niszczą przekonani o swojej niezwykłości ideolodzy — zbawcy, czyli przekleństwo każdego normalnego człowieka. Zob. Z. Herbert, *Król mrówek*, w: tamże.

Epos

Na początku był epos, czyli tekst odwzorowujący kosmiczny porządek — muzykę sfer. Potem była powieść, czyli lustro, które nie odbijało już nieba, ale świat i człowieka. Michał Bachtin proponując trzy konstytutywne cechy eposu, dwie spośród nich związał z epicką przeszłością narodu i z narodową tradycją⁸⁰. Przyjmując perspektywę diachroniczną, nie sposób jednak przeoczyć tego, że *Pan Tadeusz* — nasza epopeja narodowa, pojawił się nie tylko po eposach Homera, ale także po angielskich, XVII-wiecznych powieściach i ani z eposem, ani z powieścią identyfikować go nie warto.

Nie warto przynajmniej z trzech powodów. Powód pierwszy, wprowadzający: cechy eposu podane przez Bachtina nie są absolutne, ale sformułowane ze względu na konkretny problem — metodologię badań nad powieścią jako gatunkiem wywiedzionym z eposu i konfrontowanym z nim. Powód drugi, sygnalizowany wcześniej: zastanawiając się nad relacją epos — polska epopeja narodowa trudno bagatelizować perspektywę diachroniczną, która w *Iliadzie* oraz *Odysei* (około VIII w. p.n.e.) odnajduje wzór eposu, a o powieści zaleca mówić z uwzględnieniem powszechnie znanego opracowania Iana Watta dotyczącego pisarstwa takich pisarzy XVIII wieku jak Daniel Defoe czy Henry Fielding⁸¹. Dopiero w tak naszkicowany kalendarz można wpisać XIX-wiecznego *Pana Tadeusza* — tekst nawet w swojej arcydzielności skazany na historię genologii liczącą sobie około dwudziestu siedmiu wieków. Powód trzeci, najważniejszy(?): dzisiaj może to wyglądać na sąd wartościujący, ale teza mówiąca o tym, że Homer jako autor *Iliady* i *Odysei* raczej odtwarzał i kompilował, a Mickiewicz odtwarzając, w większym stopniu tworzył, wartościująca nie jest.

(...) imię Homeros można wywieść za przykładem starożytnego etymologa z wyrazów *homou* czy *hama* (razem) i *aro*, *ara-risko* (spajam) na oznaczenie składacza wierszy czy pieśni. (...) Homer znaczył więc tyle, co późniejszy

⁸⁰ Zob. M. Bachtin, *Epos i powieść*, w: tegoż, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 548.

⁸¹ Zob. I. Watt, *Narodziny powieści. Studia o Defoe`em, Richardsonie i Fieldingu*, przeł. A. Kreczmar, Warszawa 1973.

rapsośd, a jeszcze późniejszy poeta. O jego imię indywidualne jeszcze w owych dawnych czasach nie dbano w Grecji⁸².

Opowiadając, dbano za to o wierność wobec pierwowzoru, która nie tyle dotyczyła fabularnego porządku zdarzeń czy sposobu opowiadania, ile muzyki sfer, kosmicznego ładu gwarantowanego u Homera przez olimpijskich bogów. Mickiewicz, jeśli odtwarzał, to swoją litewską przeszłość, powołując do istnienia szlacheckie uniwersum, źródło świadomości narodowej Polaków po lata drugiej wojny światowej. Owszem, w związku z Homerem też mówi się o tym, że jego eposy mają charakter narodowy, ponieważ z jońskiej perspektywy Homera opisują okres mykeński, rejestrując kolejne, zmieniające się fazy historii, decydujące o tożsamości Greków⁸³. Nie można jednak porównać znaczenia *Iliady* czy *Odysei* jako eposów narodowej z miejscem tych tekstów w kanonie śródziemnomorskiej cywilizacji.

Natomiast *Pan Tadeusz*, niezależnie od swojej złożonej tożsamości, o której przypomniałem w rozdziale pierwszym⁸⁴, pozostaje przede wszystkim eposem narodową, przykładem tekstu, który partykularyzuje na rzecz Polaków epos, czyli to, co Homer zuniwersalizował, korzystając z greckiej mitologii i historii, z czego uczynił dobro wspólne, więcej niż europejskie. Dla Mickiewicza świat szlacheckiego zaścianka musiał umrzeć, skończyć się w historii, by stać się przedmiotem literackiej idealizacji, by uzyskać

⁸² T. Sinko, *Wstęp*, w: Homer, *Odyseja*, przeł. L. Siemieński, Wrocław 1953, s. V-VI. Cytat ten może być okazją do przypomnienia sporu o autorstwo *Iliady* i *Odysei*, ale nie zamierzam przywoływać ani tej kwestii, ani różnic występujących między eposami, które zazwyczaj przywołuję łącznie. Zob. Z. Abramowiczówna, *Wstęp*, w: Homer, *Odyseja. Wybór*, przeł. L. Siemieński, wybór oprac. i objaśnieniami opatrzył J. Łanowski, wyd. 9, Wrocław 1981, s. LII-LVIII.

⁸³ Zarówno kultura mykeńska, jak i wcześniejsza od niej kultura minojska nie były rdzennie greckie. Dopiero Achajowie, przedstawiciele jednego z najważniejszych plemion helleńskich, najeżdżając Kretę i Mykeny, uczyli się od pokonanych tego, czego dotąd nie znali, np. budownictwa pałacowego. We wstępach do eposów Homera problematykę tę poruszają m.in. cytowany już Tadeusz Sinko (zob. przypis poprzedni), Zygmunt Kubiak (zob. Z. Kubiak, *Wstęp*, w: Homer, *Dziela. 1: Iliada*, przeł. F. K. Dmochowski, Warszawa 1990) i Jan Trzynałdowski (zob. J. Trzynałdowski, *Wstęp*, w: Homer, *Iliada. Wybór*, przeł. F. K. Dmochowski, wyd. 5, uzupełnione, Wrocław 1989).

⁸⁴ Zob. rozdziału pierwszego przypis pięćdziesiąty.

kształt uniwersum, które *Pan Tadeusz* przeniósł w przestrzeń kultury, gdzie trwa to, czego już nie ma. Dla Homera *Troja* też musiała zginąć, ale ważniejsza niż ten koniec pozostaje w jego tekście wiara w nadrzędny wobec ludzkiego, olimpijski porządek, który także o tej klęsce zdecydował. Niebo Homera jest blisko. Można je zobaczyć jak Olimp.

Homer zapisał mity, które były, nadając im skończoną, arcydzieloną postać. Mickiewicz stworzył mitologię Polaków i powołał *Panem Tadeuszem* do istnienia niebo naszej narodowej tożsamości, czyli wyłączone spod działania czasu miejsce, gdzie trwa to, co święte, decydujące o tym, kim jesteśmy, a raczej kim byliśmy do początków Polski zwanej ludową.

Spadkobiercą epopei narodowej Adama Mickiewicza okazał się Wiesław Myśliwski, autor *Kamienia na kamieniu* (1984), epopei chłopskiej, bo powojenna Polska, socjologicznie rzecz biorąc, wywodzi się ze wsi. Epopeja inteligencka nie powstała⁸⁵. Jerzy Andrzejewski napisał *Miazgę* (1979) po to, by tę niemożliwość pokazać⁸⁶. Zbigniew Herbert i z inteligencją, i z epopeją postąpił inaczej.

Zamierzchłe spory

Funkcjonują co najmniej cztery szkoły czytania Herberta. Pierwsza: klasycystyczna — Ryszarda Przybylskiego, druga: romantyczna — Sta-

⁸⁵ Profesor Wojciech Gutowski, którego pomocy ten tekst bardzo wiele zawdzięcza, zwrócił mi uwagę, że przykładem epopei inteligenckiej może być tetralogia powieściowa Janusza Krasińskiego: *Na stracenie* (1992), *Twarz do ściany* (1996), *Niemoc* (1999), *Przed agonią* (2005). Piszę o niej w części drugiej rozdziału drugiego.

⁸⁶ Po pierwsze: polskiej inteligencji według Andrzejewskiego brakuje lepszycza. Na rozpad uniemożliwiający opisanie jej inteligencja skazała się sama, godząc niezgodę na reżim z funkcjonowaniem według jego reguł. Po drugie: rok 1979 to data pierwszej pełnej edycji *Miazgi*. Po trzecie: wymieniając epopeję chłopską i epopeję inteligencji, wprowadziłem do opisu polskiej powojennej epopei narodowej kryterium socjologiczne, by nie powiedzieć klasowe. Można mi na tej podstawie postawić zarzut posługiwania się skompromitowaną metodą badawczą, ale czy nie lepiej byłoby skorzystać z uruchomionej perspektywy i niezupełnie żartem zapytać o epopeję robotniczą? Tym bardziej, że kiedyś do tego miana pretendowało *Stare i nowe* Lucjana Rudnickiego. Zob. L. Rudnicki, *Stare i nowe*, t. 1-3, Warszawa 1979. Pierwodruk: t. 1: 1948, t. 2: 1950, t. 3: 1960. O prozie Andrzejewskiego i Rudnickiego, tak jak o tetralogii Krasińskiego, piszę w części drugiej rozdziału drugiego.

niśława Barańczaka, trzecia: metafizyczna — Mariana Stali i Andrzeja Franaszka. Czwartą, zwracającą uwagę na to, że poezja autora *Ornamentatorów* jest najwierniejszym świadectwem doświadczeń pokolenia Armii Krajowej, ufundował Adam Michnik, ale jego konflikt ze Zbigniewem Herbertem doprowadził do marginalizacji takiego sposobu lektury. Mnogość publikacji dotyczących Herberta, które ukazały się po jego śmierci w 1998 roku, nie zmieniła tego, że wciąż najważniejsze pozostają ustalenia trzech pierwszych szkół.

Według Stanisława Barańczaka istnieje takie nieporozumienie związane z poezją autora *Struny światła*, którego źródłem jest niemal przecenianie jej⁸⁷. Nieporozumienie to zostało przypisane przede wszystkim dwóm autorom. Pierwszy z nich, Jarosław Marek Rymkiewicz, przywołany został jako autor książki *Czym jest klasycyzm?* (1967), drugi — Ryszard Przybylski, jako ten, kto napisał odpowiedź na publikację Rymkiewicza, czyli pracę zatytułowaną *To jest klasycyzm*. Barańczak nie kryje szacunku, zwłaszcza dla Przybylskiego, ale nie potrafi zgodzić się z proponowanym przez obu badaczy klasycystycznym czytaniem Herberta. Jego sprzeciw budzi

(...) zakwalifikowanie Herberta jak „klasyka” i „poety kultury”, nie zdradzającego rzekomo zainteresowania dla konkretnej empirii życia, [co – uzupełnia D.K.] prowadzi do wniosku, że jest on poetą – zależnie od stanowiska krytyka – bądź to patrzącym na świat z wszechogarniającą „miłością”, bądź wyniośle obojętnym wobec ludzkiego cierpienia⁸⁸.

Pozostawiając ten dawno przewyciężony spór⁸⁹, jeszcze raz zacytuje Stanisława Barańczaka, który przygotowując prezentację tak zwanego nieporozumienia klasycystycznego, napisał, że poezja Herberta widziana

⁸⁷ Zob. S. Barańczak, *Uciekinier z utopii*, dz. cyt., s. 22-31.

⁸⁸ Tamże, s. 29.

⁸⁹ Różnice między Barańczakiem, Rymkiewiczem i Przybylskim nie polegają, to oczywiste, na błędach w czytaniu Herberta, ale na stosowaniu wobec jego wierszy sprzecznych kryteriów. Jak pogodzić wywodzącą się z Nowej Fali, romantyczną gorączką Barańczaka i klasycystyczną wiarę Rymkiewicza albo Przybylskiego w kulturowe wzorce, zachowujące równowagę zdemuzykalizowanego czy zdekonstruowanego świata? Swój wstęp do książki *To jest klasycyzm* Maria Janion rozpoczęła tak: „Świadomość antynomicznego charakteru nowożytnej kultury europejskiej przybiera rozmaite postacie. Wśród najczęściej stosowanych dychotomii pojawia się przede

z tej perspektywy jest „najbardziej >>kulturowa<< (...), odbierająca rzeczywistość nie bezpośrednio lecz przez filtr faktów estetycznych”, gdy tymczasem — według autora *Uciekiniera z utopii* — „konfrontacja dokonuje się (...) pomiędzy dawną kulturą a dzisiejszym doświadczeniem”⁹⁰. Zarówno klasycyści, jak i Barańczak do opisu wierszy *Pana od poezji*⁹¹ używają tych samych narzędzi. W obu wypadkach mamy do czynienia z rzeczywistością, czyli „dzisiejszym doświadczeniem” i faktami estetycznymi tworzącymi dawną kulturę. Różnice są równie oczywiste.

Według autora *Uciekiniera z utopii* Herbert klasycystów zniekształca rzeczywistość, estetyzując ją. Natomiast Herbert Barańczaka nadaje znaczenie „dzisiejszemu doświadczeniu”, używając do opisywania go „dawnej kultury”. W pierwszym wypadku kultura jest filtrem zniekształcającym widzenie świata. W wypadku drugim — pozwolę sobie na własny opis — okazuje się narzędziem, czymś w rodzaju kosztownych okularów, zadających szyku i poprawiających wzrok.

Szczególnie ten fragment sporu, ten jego opis wydaje się ważny ze względu na związki Pana Cogito z epopeją. Epopeja to przecież przeniesienie jakiegoś świata, jakiegoś uniwersum z przestrzeni historii, a więc także rzeczywistości „dzisiejszych doświadczeń” w wypełnioną „faktami estetycznymi” (na przykład epopejami) przestrzeń kultury, gdzie świat ten, wyłączony spod działania czasu, trwa. Biorąc pod uwagę taką definicję, Herbert nie zostawił po sobie rozpisanej na wiersze epopei. Opisywana przez niego rzeczywistość trwała, ale w historii, w czasie. Nie można było jej zamknąć, bo naznaczona została codziennym wysiłkiem Pana Cogito, jego nieskończonym upominaniem się o to, co zwykliśmy nazywać imponderabiliami. Koniec tej rzeczywistości musiałby oznaczać ostateczną klęskę poetyckiej osoby Herberta, chociaż ładu, o który się ona upomina, i tak nie sposób już przywrócić. Nie sposób, ponieważ wobec zdemuzykalizowanego świata klasycyzm musi być tragiczny. A epopeja w tej sytuacji okazuje się zarówno niezbędna, należy przecież do świata wiecznych znaków kultury, jak i nieosiągalna. Co zatem zrobić

wszystkim podział na klasycyzm i romantyzm”. M. Janion, *To jest klasycyzm tragiczny*, w: R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, dz. cyt., s. 5.

⁹⁰ S. Barańczak, *Uciekinier z utopii*, dz. cyt., s. 12, 24.

⁹¹ Zob. J. Siedlecka, *Pan od poezji. O Zbigniewie Herbercie*, Warszawa 2002.

z rzeczywistością, która pragnie epopei i nie może się w niej spełnić? Jak ją zdefiniować?

Zbigniew Herbert od 1974 roku, od tomiku *Pan Cogito* pozostaje poetą nie tyle polskiej inteligencji, traktowanej w wąski, socjologiczny sposób⁹², ile inteligentckiego uniwersum, czyli tej rzeczywistości, tego królestwa bez ziemi, gdzie nie tylko się czuje, ale także bezradnie myśli, gdzie imponderabilia jeśli nawet nie praktycznie nie znaczą, to przynajmniej wypełniają półki domowych bibliotek. Herbert pozostaje poetą takiego inteligentckiego uniwersum, takiej inteligencji.

Pan Cogito i ślady epopei

Pan Cogito nie może być wyłącznie typowym czy modelowym inteligentem. Pan Cogito to personifikacja genologicznej wyjątkowości otwartego, bo rozproszonego na wiele tomików cyklu. Właśnie on, Cogito, szczególnie skutecznie ujawnia ślady epopei w poetyckich książkach Zbigniewa Herberta. Jest podmiotem lirycznym, który stał się osobą posiadającą konkretną tożsamość. To jego oczami oglądamy zapisany przez Herberta świat. Chociaż nie jest trudno zobaczyć Pana Cogito także na granicy między tym, co literackie i tym, co rzeczywiste. A może między kulturą i historią? Między poezją i epopeją? Gdziekolwiek Pan Cogito zostałby umieszczony, pozostaje personą, która nie traci kontaktu z rzeczywistością, z życiem. Personą, sumą wypracowanych przez wieki reakcji na otoczenie, bo o sposobie bycia Pana Cogito wobec świata decyduje kultura i wiara w jej trwałość — bezpowrotnie utraconą i nieustannie odzyskiwaną.

*Pan Cogito opowiada, na przykład o kuszeniu Spinozy, rozważa różnicę między głosem ludzkim a głosem przyrody, obserwuje albo zmarłego przyjaciela, albo swoją twarz, oczywiście, czyta, chociaż tylko gazetę, ale za to rozmyśla o ojcu i o odkupieniu*⁹³. Szczególnie ważne okazuje się rozmyślanie Pana Cogito o cierpieniu. Ślad epopei w tym tekście to zna-

⁹² Powszechnie uważa się, że tomik *Pan Cogito* (1974) jest niczym innym, jak tylko Dekalogiem polskiej inteligencji, zwłaszcza tej, która nie wpasowała się w PRL, chociaż niekoniecznie działała w opozycji, organizującej się zresztą nieco później, po wydarzeniach w Radomiu i Ursusie z roku 1976.

⁹³ Wszystkie przywołane tytuły pochodzą z tomiku *Pan Cogito*.

ne z komentarzy Barańczaka „dzisiejsze doświadczenie”, które u Herberta okazuje się doświadczeniem powszechnym. Przy czym uniwersalizowanie, chociaż korzysta z odwołań do „dawnej kultury” (Barańczak raz jeszcze), posługuje się nią bardzo oględnie. Przecież zapisany w wierszu chrześcijański „kielich goryczy”, nieokreślona „refleksja” czy niedookreślona „religia” o tyle odwołują się do przeszłości, o ile pozwalają rozpoznać ją dzisiaj. Przeszłość staje się współczesnością, ale różni się od niej tak, jak „kielich goryczy” od „opętańczej akcji na rzecz bezdomnych kotów”.

Epopcja wymaga całości, wymaga świata, który mógłby zostać przez nią zapisany. U Herberta jest nim uniwersum istnienia poddawane refleksji. Można je nazwać inteligenckim, gdy uznamy, że inteligentem: Panem Cogito, staje się każdy, kto nie tylko myśli, ale mniej czy bardziej świadomie pozostaje wierny już nawet nie aksjologicznemu dziedzictwu kultury śródziemnomorskiej, ale przeświadczeniu o tym, że kultura to uporządkowana przestrzeń sensu, transcendentny ład, wieczny punkt odniesienia, który określa nasze istnienie. Bez wiary w trwałość określającej nas i utraconej kultury eposy Homera i nasze narodowe epopje tracą wartość. Herbert wierzył, ale epopje zapisują to, czego już nie ma — szlachtę (Mickiewicz) albo wieś (Myśliwski). Czy przedmiotem epopji może stać się świat, który jeszcze jest, świat hamletyzujących inteligentów upominających się o utracone dziedzictwo kosmicznego ładu, sankcjonującego etyczny wymiar egzystencjalnych wyborów?

U Mickiewicza i Myśliwskiego literatura przenosiła jakąś skończoną rzeczywistość w wolną od działania czasu przestrzeń kultury. U Herberta jest inaczej. To kultura zostaje skonfrontowana z rzeczywistością. Do tej pory świat szukał schronienia w wiecznym niebie kultury. Pan Cogito sprowadził niebo na ziemię. Niebieskim rycerzom: Gilgameszowi, Hektorowi i Rolandowi⁹⁴ kazał stanąć na czele współczesnych sobie ludzi, o których nie powinno się mówić „zwyczajni”. Owszem, może nie ma w nich nic nadzwyczajnego: „normalne życie w stopniu referenta/ ranne wstawanie ulica tramwaj biuro znów tramwaj dom sen”, ale wartość tej przeciętności nadaje nieustanny wysiłek „żeby nie zrobić głupstwa nie ulegać podszeptom/ nie bratać się z silniejszym”. Odganiać złe duchy i przywoływać dobre⁹⁵.

⁹⁴ Zob. Z. Herbert, *Przesłanie Pana Cogito*, w: tegoż, *Pan Cogito*, dz. cyt., s. 89.

⁹⁵ Z. Herbert, *Życiorys*, w: tegoż, *Rovigo*, Wrocław 1992, s. 11, 12, 13.

Wyjątkowość stosunku Herberta do epopei polega na tym, że poeta jej nie tworzy, ale używa. Herbert w swoim rozproszonym i spersonalizowanym cyklu nie przeniósł inteligencji z historii do kultury po to, by mogła tam trwać syta swych dni i wiecznej przyszłości. Herbert przypomniał inteligencji o tym, że jest za kulturę w szczególnie sposób odpowiedzialna, że otrzymała ją nie tylko po to, by wiedzieć, na czym polega specyfika doryckich świątyń Sycylii⁹⁶, ale także po to, by nie wstydziała się cnoty, wykpiwanej przez „generałów/ atletów władzy/ despotów”⁹⁷.

Konstytutywną cechą epopei jest jej pozaliterackie znaczenie. Mickiewicz na wieki zdecydował o tożsamości narodowej Polaków. Społeczne znaczenie epopei Myśliwskiego jest nieporównanie mniejsze, ale *Kamień na kamieniu* określił społeczne pochodzenie powojennej Polski. Pokazał, że jesteśmy ze wsi. Myśliwski uczynił wieś rzeczywistością symboliczną. Andrzejewski miażdżąc swoją epopeję, oskarżył inteligentów o moralną schizofrenię. Natomiast Herbert pokazał po prostu praktyczne zastosowanie kultury. Otworzył przeszłość. Dał nam szansę takiego korzystania z muzeów i katedr, które będzie decydowało nie tylko o tym, co wiemy, ale także o tym, kim jesteśmy. Bo przecież grób Cyda w Burgos nie jest wyłącznie zabytkiem.

Klasycyzm po Oświęcimiu wie, że wszechświat został zdemuzykalizowany⁹⁸. W takiej sytuacji można albo chaos mnożyć, albo próbować mu przeciwdziałać. Wybór Herberta był oczywisty. Nie wiązały się z nim żadne złudzenia: „nagrodzą cię (...) tym co mają pod ręką/ chłostą śmiechu zabójstwem na śmietniku”⁹⁹. Z punktu widzenia literatury efektem tego wyboru okazała się naznaczona śladami epopei poezja, stosująca kulturę w historycznej praktyce. Poezja zdeterminowana przez spersonalizowany i rozpisany na wiele tomików cykl.

⁹⁶ Zob. Z. Herbert, *U Dorów*, w: tegoż, *Barbarzyńca w ogrodzie*, dz. cyt.

⁹⁷ Zob. Z. Herbert, *Pan Cogito o nocie*, w: tegoż, *Raport z oblężonego miasta i inne wiersze*, Paryż 1983. Zob. też S. Barańczak, *Cnota, nadzieja, ironia*, w: tegoż, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, Londyn 1990.

⁹⁸ Z perspektyw Herberta i polskiej powojennej literatury Oświęcim wydaje się ważniejszą cezurą niż np. Wielka Rewolucja Francuska.

⁹⁹ Z. Herbert, *Przesłanie Pana Cogito*, dz. cyt., s. 89.

3. Kłamliwa baśń? O wierszu *Epos* Zbigniewa Herberta

1

Wołam głosem
natchnionego proroka:

zamykajcie drzwi
zamykajcie drzwi
na miłość boską

Tak bardzo boję się
zapachu kuchni przeciągów
rewolucji i nieproszonych gości
Zamykam drzwi i okna
Zamykam Zamykam

I tylko wróbel
spacerujący po parapecie
napęlnia mnie czułością

Bardzo żałuję
że nie jestem świętym Franciszkiem
i że krupy są takie drogie

Nic nie mam
kochany ptaszku
Patrz
kieszeń oberwana
w nogawkach utonęły skarby

2

Chociaż już późna jesień
pogoda taka śliczna

Niebo niebiesciuteńkie
słoneczko świeci
ale nie grzeje

Dlatego szyję delikatną
dwa razy ścisła
buraczkowy szalik

Dlatego
 piłśniowy kapelusz
 na bezcenną głowę

Żegnajcie
 na obiad wróćę

Z twarzą czynszowej monety

3

O zmierzchu puka Franciszek

Proszę
 siadaj Franciszku

Siada
 i na serwecie
 układa żółte palce

No cóż tam
 — Pomalutku

Minuta za minutą
 w kółeczko po cyferblacie
 nasza podróż¹⁰⁰

O tym jak czyta się wiersz *Epos* Zbigniewa Herberta, przesądza ją dwa fakty. Pierwszy to tekst Ryszarda Przybylskiego *Między cierpieniem a formą*¹⁰¹, kanoniczny, fundujący jedną z trzech najważniejszych szkół czytania dorobku autora *Labiryntu nad morzem*. Fakt drugi: Herbert po opublikowaniu *Eposu* w debiutanckim tomie *Struna światła* nie przedrukowywał tego tekstu ani w zbiorowych edycjach swoich wierszy, ani w drugim, przejrzanym wydaniu *Struny...* z roku 1994. Dlaczego tak się stało? I czy istnieje związek między faktem pierwszym i dru-

¹⁰⁰ Z. Herbert, *Epos*, w: tegoż, *Utwory rozproszone. Rekonesans*, wybór i oprac. edytorskie R. Krynicki, Kraków 2010, s. 100-102. Wszystkie cytaty z wiersza według tego wydania. Lokalizacja w tekście.

¹⁰¹ Zob. R. Przybylski, *Między cierpieniem a formą*, w: *Poznawanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998. Pierwodruk: R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, wstęp M. Janion, Warszawa 1978.

gim? A może Herbert, po prostu, uważał *Epos* za wiersz zbyt słaby i zbyt krytyczny wobec świętego Franciszka, by do niego wracać? Zbyt słaby zwłaszcza jak na epos, arcygatunek ceniony przez Herberta i jako autora dramatu *Rekonstrukcja poety*, i jako pisarza przeświadczonego o tym, że młodzi twórcy powinni określać się nie tylko wobec swoich bezpośrednich poprzedników, ale przede wszystkim wobec wielkiej tradycji kultury śródziemnomorskiej, judeochrześcijańskiej, naznaczonej Homerowym początkiem, *Iliadą* i *Odyseją*¹⁰². Domniemania można mnożyć. Bo przecież Herbert wracał nawet do swoich tekstów „surrealistycznych”, wychodząc naprzeciw oponentom wypominającym mu takie liryki jak *Pacyfik III (Na Kongres Pokoju)*, zamieszczony ponownie w tomiku *Rovigo* z 1992 roku. A w reedycji *Struny...* z 1994 wrócił do wierszy *Dedal i Ikar* oraz *Sól ziemi*, których nie ma, na przykład, w drugim, uzupełnionym wydaniu *Wierszy zebranych* z roku 1982.

Najważniejszy pozostaje jednak sam *Epos*, wiersz skazany na decydujący o tożsamości całej książki i bardzo ważny dla twórczości Herberta kontekst epepei oraz jego lektura dzisiaj, w roku 2016, 38 lat po tekście Ryszarda Przybylskiego, 18 lat po śmierci poety.

Przybylski

Pierwsza z trzech najważniejszych szkół czytania Herberta związana jest z Ryszardem Przybylskim i jego rozumieniem klasycyzmu. Jej wyjątkowości nie da się zamknąć ani w pierwszeństwie, ani nawet w konieczności posługiwania się językiem ezopowym, unikającym bezpośredniej konfrontacji z rzeczywistością Polski przedsiempniowej, gierkowskiej, nominalnie socjalistycznej. Ale ezopowość analityczno-interpretacyjnego języka Przybylskiego różni klasycystyczne czytanie Herberta zarówno od szkoły Barańczaka¹⁰³, romantycznej na nowofalowy sposób, ufundowanej jeszcze przed rokiem 1989, ale wolnej, ale zapisanej na emigracji,

¹⁰² Zob. np. Z. Herbert, *Rozmowa o pisaniu wierszy*, w: tegoż, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948-1998*, zebrał, oprac. i notami opatrzył P. Kądziała, Warszawa 2001, s. 53. W roku 2008 ukazało się drugie wydanie tej książki, rozszerzone i poprawione, dwutomowe, tak jak pierwsze przygotowane do druku przez Pawła Kądziałę.

¹⁰³ Zob. S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Londyn 1984.

jak i od szkoły Franaszka¹⁰⁴, najmłodszej, najmniej ukształtowanej, przyjmijmy, że metafizycznej, proklamowanej też poza granicami kraju, ale już w czasach Polski wolnej, w roku śmierci Herberta.

O ezopowości języka Przybylskiego najłatwiej jest mówić, przypominając trzy śmiertelne pchnięcia Herberta, które komentowane są w eseju *Między cierpieniem a formą*. Pchnięcia wymierzone w iluzję „śródziemnomorskiego mitu o harmonii świata”¹⁰⁵. Jedno z nich dotyczy tego, co Przybylski elegancko nazywa absolutnym momentem historii¹⁰⁶, a co sprowadzając marksistowsko-leninowską teorię do praktyki Polski zwanej ludową, nie było niczym innym, jak nieustannym obiecywaniem świetlanej przyszłości, kosztem współczesności trudnej do zniesienia.

Czy ezopowość miała wpływ na to, jak Ryszard Przybylski pisał o wierszu *Epos*, wskazując w związku z nim inne śmiertelne pchnięcie Herberta, dotyczące tak zwanej utopii franciszkańskiej¹⁰⁷?

„Zło, które wybaczone być może — pisał Staff o poglądach Franciszka — przestaje być złem. (...) I rodzi się harmonia”. Była to [komentuje Przybylski — uzup. D.K.] (...) jeszcze jedna wersja chrześcijańskiej teodycei.

Herbert ukochał świat mimo zbrodni i mordów. (...) Jego ogołocona z idei wybaczenia miłość do życia nie mieści się już w ramach chrześcijańskiej teodycei. Herbert, który tym niepokojom poświęcił wiersz *Epos* z tomu *Struna światła*, wie już dokładnie, że wybaczenie przynosi wprawdzie ukojenie duszy, ale nie jest w stanie przywrócić ciągle naruszanej i niszczonej harmonii świata. (...) W tej wizji franciszkanizm stał się rodzajem orfickiej pieśni przekształcającej świat w piękną, głęboko ludzką, ale kłamliwą baśń¹⁰⁸.

Ryszard Przybylski wskazując pierwsze i trzecie śmiertelne pchnięcie Herberta, odwoływał się do jego wierszy, cytował je. W wypadku pchnięcia drugiego, przyjmijmy, antyfranciszkańskiego, cytatu z *Eposu* brak. Jest za to stosunkowo wiele informacji dotyczących samego franciszkanizmu. Zwłaszcza takich, które pasują do jednej z zasadniczych tez

¹⁰⁴ Zob. A. Franaszek, *Ciemne źródło. O twórczości Zbigniewa Herberta*, Londyn 1998.

¹⁰⁵ R. Przybylski, *Między cierpieniem a formą*, dz. cyt., s. 80

¹⁰⁶ Zob. tamże, s. 82.

¹⁰⁷ Zob. tamże, s. 81.

¹⁰⁸ Tamże, s. 82.

eseju, mówiących o Herbercie jako poecie zdemuzyzowanego świata. Niekwestionowany autorytet, nie tylko w zakresie herbertologii, pisze o świętym Franciszku, który okazuje się wyłącznie chrześcijańskim Orfeuszem, rzecznikiem Bożej harmonii osiąganego dzięki wybaczeniu, ale czy jest to święty Franciszek z wiersza *Epos*? Informacji potwierdzających sugerowany przez Ryszarda Przybylskiego związek między franciszkanizmem i *Eposem*, informacji odwołujących się do tekstu wiersza, w eseju brak. Taka ezopowość, czy raczej wstrzemięźliwość wobec krytykowania świętego Franciszka?

Święty Franciszek

Epos podzielony jest na trzy numerowane cyframi arabskimi części. W pierwszej pojawia się niewyodrębnione znakami interpunkcyjnymi zdanie: „Bardzo żałuję/ że nie jestem świętym Franciszkiem/ i że krupy są takie drogie” (s. 100). Część druga to domena aktywności bohatera lirycznego, któremu łatwo jest przypisać zacytowaną deklarację dotyczącą jego tożsamości. Część trzecia raz jeszcze w całości:

3

O zmierzchu puka Franciszek

Proszę
siadaj Franciszku

Siada
i na serwecie
układa żółte palce

No cóż tam
Pomalutku

Minuta za minutą
w kółeczko po cyferblacie
nasza podróż (s. 101-102)

Czy Franciszek z części trzeciej jest świętym Franciszkiem wywołanym w części pierwszej? Nie wiem. Ewentualna odpowiedź na to pytanie wymaga lektury całego wiersza. Póki co, warto zapytać o świę-

tego Franciszka z części pierwszej. Jego konwencjonalną tożsamość określa fragment bezpośrednio poprzedzający cytat o żalu i krupach: „I tylko wróbel/ spacerujący po parapecie/ napełnia mnie czułością” (s. 100). Chciałoby się napisać, że wszystko jasne. Święty Franciszek to miłośnik wszelkich stworzeń, a przynajmniej ptaków, do których przemawiał tak skutecznie jak do wilka z Gubbio. W wierszu nie ma jednak ani wszystkich stworzeń, ani wilka terroryzującego mieszkańców umbryjskiego miasta. Jest „tylko wróbel” (s. 100) uruchamiający schemat (jeśli kazania do ptaków, to koniecznie kazanie do wilka), dodający do niego szarość i ubóstwo, cechy kojarzone i z niepozornym ptakiem, i z chrześcijańskim świętym. Piszę o tym, by potwierdzić to, co oczywiste: nie trzeba cytować *Kwiatków świętego Franciszka* czy powoływać się na liczne monografie dotyczące Poverella, by wywołać najbardziej konwencjonalne i powszechne — jak wróble — skojarzenia ze świętym Franciszkiem: ubogi, święty, kochający wszystkie stworzenia. W *Eposie* Herberta ważniejsze jest to, jaki ten schemat, bo przecież nie tajemnica świętości Franciszka, ma udział w życiowych wyborach współczesnych, czyli, przyjmijmy, Polaków połowy XX wieku.

Jeśli jednak zrezygnujemy z uruchamiania schematu i skupimy się na tym, że „tylko wróbel/ (...)/ napełnia (...) czułością” (s. 100), bohater wiersza traci (a wraz z nim święty Franciszek), ponieważ oprócz wróbla nic ani nikt nie napełnia go (albo ich) czułością. W dodatku jest to czułość za szkłem. Deklaratywna, niepraktykowana, bo przecież „krupy są takie drogie” (s. 100).

A jeśli chodzi o Polaków połowy XX wieku, to w związku z *Eposem* w grę wchodzi dwie osoby, dwie liryczne postacie. Jedna z nich ma na imię Franciszek. Więcej miejsca zajmuje w wierszu postać druga. Przypomnienie:

1

Wołam głosem
natchnionego proroka:

zamykajcie drzwi
zamykajcie drzwi
na miłość boską

Tak bardzo boję się
zapachu kuchni przeciągów
rewolucji i nieproszonych gości

Zamykam drzwi i okna
Zamykam Zamykam (s. 100)

Natchniony prorok? Nie, ktoś posługujący się jego głosem. Tak jak świętym Franciszkiem, albo ktoś, kto woła „głosem/ natchnionego proroka” (s. 100) jak Franciszek. A nawet jako święty Franciszek. Różnica wydaje się niewielka, ale dotyczy intencji i tożsamości. Skupia się wokół dwóch kwestii. Pierwsza: udaję czy nie? Druga: kim jestem?

Najpierw jednak o zamykaniu drzwi. Ze strachu przed wszystkim, jeśli wszystko da się zawrzeć między zapachem jedzenia dochodzącym z kuchni, przeciągiem rewolucji i nieproszonymi gośćmi. Zresztą nie kompletność jest tu najważniejsza, ale perspektywa, z której katalog zagrożeń został sporządzony. Domowy punkt widzenia. Zamknięty. Możliwy do wyrażenia w zdaniu: boję się wszystkiego, co zakłóca mój domowy spokój. Wszystkiego oprócz Franciszka, który puka o zmierzchu i nie jest nieproszonym gościem. Więcej, przychodzi jako gość proszony, bo przecież w taki sposób można interpretować słowa części pierwszej: „Bardzo żałuję/ że nie jestem świętym Franciszkiem” (s. 100)¹⁰⁹. Wystarczy przyjąć następującą hipotezę: od „żałuję, że nie jestem” blisko do deklaracji „chciałbym być”, a różnica między „chciałbym być kimś” i „chciałbym być z kimś” to tylko kwestia przyimka. Zwłaszcza, że Franciszek w części trzeciej wiersza przychodzi.

Jeśli takie założenie zostanie przyjęte, święty Franciszek z części pierwszej i Franciszek z części trzeciej mają ze sobą bardzo wiele wspólnego. O tym jednak za chwilę. Póki co, ważniejsze jest to, że o zamykanie woła się — jak na proroka przystało — odwołując się do boskiej miłości, którą trudno traktować wyłącznie z frazeologicznego punktu widzenia. A jeśli sprawa posiada wymiar niefrazologiczny, wówczas to miłość boska (zob. s. 100) nie tylko skłania, ale wręcz wymusza zamknięcie na wszystko, co poza domem i za szybą. Jak napelniający czułością wróbel (zob. s. 100). Niepokojący, antyfranciszkański argument.

¹⁰⁹ Chyba że jest to wyłącznie wymówka. Usprawiedliwienie.

Przeciagi mogą być mostem pozwalającym przejść z kuchni do rewolucji. To poważna odległość. Nawet dla poezji. Stąd przerzutnia pozwalająca połączyć kuchenny przeciąg (zapachów gotowania pozbyć się jakoś trzeba) z przeciagami (nadciąganiem i przeciaganiem) rewolucji, która z domową kuchnią nie ma nic wspólnego. Bo przeciagi rewolucji bez trudu stają się wichrem historii, znakiem czasu, w którym dzieje barbarzyńsko przyspieszają. Rozumiem strach przed rewolucjami i nieproszonymi gośćmi. Rozumiem obawę przed przeciagiem, zwłaszcza gdy doświadcza jej postać dwa razy ściskająca delikatną szyję buraczkowym szalikiem, bo „słoneczko świeci/ ale nie grzeje” (s. 101). Ale bać się zapachu kuchni, domowej?

Zdziwienie małe, gdy weźmie się pod uwagę następujący fragment części drugiej: „Żegnajcie/ na obiad wróćę// Z twarzą czynszowej monety” (s. 101). Zapewne przesadzam ze skrupulatnością lektury, ale coś innego niż siermiężna praca pozostało mi po syntetycznej i błyskotliwej diagnozie Ryszarda Przybylskiego. Dlatego czytam tekst, szukając scalających go zależności. Bliższych i dalszych. Pewnie czasem nie tyle zabawnych, ile śmiesznych, ale jak mam nie zestawić ze sobą strachu przed zapachem kuchni i informacji „na obiad wróćę”. Teraz wychodzę. Pytania „po co?” nie da się zbyć uwagą o zapachu kuchni i strachu przed nim, ale nie ma też powodu, by spieszyć się zbyt z uszczypliwymi diagnozami w rodzaju: wrażliwiec, nie dość, że czułością napęlnia go „wróbel/ spacerujący po parapacie” (s. 100), to jeszcze nie jest w stanie znieść trywialnych, kuchennych zapachów. Pozostaje pytanie o twarz czynszowej monety.

Grosz czynszowy

Fragment: „wróćę// Z twarzą czynszowej monety” (s. 101) to najbardziej spektakularna zagadka wiersza *Epos*, ukryta bezpośrednio w jego tekście. Wrócić z twarzą to tak jak wrócić z tarczą, zwycięsko, z godnością. A nawet z podniesionym czołem. Wygrać. Być. Ale twarz monety? Może z monety? I nie chodzi oczywiście o błąd poety, tylko o lekturę jego tekstu. Twarz z monety to dopiero zwycięstwo. Być twarzą monety. Być na monecie. Czy to jest przekonująca miara powodzenia? Dla kogoś, kto nie ma dość, by pozwolić sobie na krupy dla wróbla, pewnie tak. Z drugiej strony „na obiad wróćę” (s. 101), czyli z jedzeniem nie jest na szczę-

ście źle, a pytając o dobytek naszego bohatera, wymienić należy wspomniany już szalik, a zwłaszcza niewymieniany jeszcze pilśniowy kapelusznik — uwaga — bezcennej głowie (zob. s. 101). Nie dość, że wrażliwiec, to jeszcze mądrala. A twarz?

Czynszowa, przynajmniej z punktu widzenia frazeologii, bywa przede wszystkim kamienica. Czynszowa, czyli do wynajęcia. Nie ryzykowałbym tezy, że nasz bohater to bogaty kamienicznik, który wybiera się po należy mu czynsz. Bardziej prawdopodobna wydaje mi się inna możliwość. A jeśli to jego twarz jest do wynajęcia? Wrócę z twarzą sprzedaną, wynajętą. Z monetą za wynajęcie mojej twarzy? Nie wiem. Nie wiem, jak wygląda czynszowa moneta, by poprzez nią opisać twarz.

Wiem, że twarz czynszowej monety łatwo odczytać, powołując się na przekaz *Ewangelii*. U Mateusza fragment ten, według *Biblii Tysiąclecia*, z pewnymi skrótami, brzmi tak:

„Nauczycielu, (...) jak ci się zdaje? Czy wolno płacić podatek cesarzowi, czy nie?”. Jezus przejrzał ich przewrotność i rzekł: „(...) Pokażcie mi monetę podatkową!” Przynieśli Mu denara. On ich zapytał: „Czyj jest ten obraz i napis?”. Odpowiedzieli: „Cezara”. Wówczas rzekł do nich: „Oddajcie więc cesarzowi to, co należy do cesarza, a Bogu to, co należy do Boga”. (Mt 22, 16-21)

Wyobrażam sobie (reprodukcje!) jak wygląda grosz czynszowy na obrazie Tycjana, Antona Möllera czy na akwafortcie Rembrandta. Zresztą nie o grosz tu chodzi, ile o twarz. Biorąc pod uwagę lekturę wiersza *Epos*, najważniejsze są twarze faryzeuszy, bo to one mają najwięcej wspólnego z tekstową „twarzą czynszowej monety” (s. 101). Na obrazie *Grosz czynszowy* Möllera dominuje Gdańsk. U Rembrandta i Tycjana pierwszoplanową postacią jest Jezus. Van Rijn pokazał Go w ekstazie. Z podniesioną lewą ręką, pochylonego w stronę dłoni faryzeusza, na której spoczywa moneta, oświetlonego aureolą. Jest w sylwetce Nauczyciela wielkie, emocjonalne napięcie, przekraczające ewangeliczny przekaz. Jest w niej gniew, który wydaje się być skierowany nie tyle w stronę wystawiających Jezusa na próbę, ile w stronę monety¹¹⁰. Jakby Rembrandt skupił się w swojej akwafortcie na przedmiocie, na czynszowym groszu,

¹¹⁰ Zresztą muszę przyznać, że postać Jezusa z akwaforty Rembrandta kojarzy mi się z sykstyńskim Chrystusem Michała Anioła, wypełniającym centrum fresku *Sąd Ostateczny*.

kumulując w nim cały przekaz swojego dzieła, który współgra z biblijną sytuacją rozgrywaną przecież wokół monety. A twarze faryzeuszy?

Najważniejsze są dwie. Pierwsza z nich, widziana en face, sąsiaduje z twarzą Jezusa, znajduje się po jej prawej stronie. Druga, widziana z profilu, należy do faryzeusza, który w otwartej dłoni trzyma tytułowy, czynszowy grosz. Pierwsza wydaje się skupiona na zachowaniu Jezusa i mroczna, co nabiera znaczenia ze względu na bliskość światła Jezusowej aureoli. Drugą cechuje gnuśność i martwota wyeksponowane nie tyle jasnością, ile bledością. *Czynszowy grosz* Tycjana to olej na płótnie, skupiony na dwóch postaciach, na dwóch twarzach: Jezusa i faryzeusza. Moneta odgrywa tu drugoplanową rolę. Stanowi kontrpunkt dla głównej akcji obrazu rozgrywanej między zwróconymi ku sobie, bardzo bliskimi twarzami obu postaci. Twarz Nauczyciela jest niewinna i czysta. Po prostu święta. Tycjan osiągnął ten efekt rozjaśniając ją, usuwając z niej wszelkie napięcie oraz zachowując nieprawdopodobną niemal równowagę między zwróceniem oczu ku dołowi przy jednoczesnym skierowaniu ich w stronę faryzeusza. Twarz wystawiającego na próbę jest przebiegła, ostra (rysy!) i bezceremonialnie, prowokująco zwrócona ku Jezusowi. Napięcie między Tym, który jest niewinny i tym, który prowokuje, podkreślają skontrastowane dłonie. Lewa, ciemna, żyłasta dłoń faryzeusza, a w niej — między kciukiem i palcem wskazującym — moneta. Prawa, jasna, smukła dłoń Jezusa, której palec wskazujący dotyka trzymany przez faryzeusza grosz. Pominę kontrast wpisany w barwy szat obu postaci. Zresztą nie tylko to.

Okrucieństwem byłoby przypisywanie postaciom z wiersza twarzy faryzeuszy z akwaforty Rembrandta czy olejnego obrazu Tycjana. Skupię się więc na groszu. Historycznie, a więc i merytorycznie uzasadnione jest, że moneta podatkowa z cytowanego fragmentu *Ewangelii* bywała nazywana monetą czynszową, ponieważ czynsz był niegdyś podatkiem w ogóle, a nie tylko opłatą za mieszkanie. Przyjmując tę historyczną perspektywę, można założyć, że powrót z „twarzą czynszowej monety” (s. 101) jest powrotem z obliczem cezara, z wyborem tego, co należy do niego, nie do Boga — wszak „nie jestem świętym Franciszkiem” (s. 100). I dlatego Franciszek z części trzeciej też święty być nie może. Jest jak przyjmujący go gospodarz: wybiera cezara. Warto jednak skomplikować nieco tę sytuację.

Komplikacja może być autoironiczna, a nawet dowcipna: wróćę jako cesarz, wróćę zwycięski, choć przecież wiem, że moja szansa na zwycięstwo to szalik na szyi i kapelusz na głowie, dzięki którym nie przeziębnię się, spacerując. Konsekwencje komplikacji mogą być też mniej łaskawe dla lirycznego bohatera, bo czy nie okazuje się on zwycięski wyłącznie w zamykaniu się przed światem opisanym jako zapach kuchni, przeciągi, rewolucje i nieproszeni goście? Czy wracając z twarzą czynszowej monety, nie wraca bez twarzy? Komplikacja może przybrać jeszcze inny charakter. „Interpersonalny”.

Franciszków trzech czy jeden?

Jeśli w tekście pojawiają się trzy postaci: liryczny, pierwszoosobowy bohater, święty Franciszek i Franciszek, jeśli relacje między nimi nie są jednoznaczne (na przykład co łączy pierwszosobowego bohatera z Franciszkiem i czy Franciszek oraz święty o tym imieniu to jedna i ta sama osoba), wówczas kwestia twarzy nabiera dodatkowego znaczenia. Z czyją twarzą nasz wrażliwiec i mądrała wróci na obiad? W każdym razie twarz do wynajęcia, twarz wymienna jak wymieniane i wymienialne bywają monety, ułatwia swobodę w relacjach między trzema wymienionymi postaciami. Może się nawet okazać, że te trzy osoby to ktoś jeden. Ktoś, kto najpierw żałuje, że nie jest świętym Franciszkiem, by w finale tekstu, w części trzeciej, Franciszkiem się stać. Wychodzę. Wróćę na obiad, a potem, o jesiennym¹¹¹ zmierzchu (dlatego łatwo uchylić wątpliwość: czy to nie jest zbyt późna pora na obiad?) wracam z nową twarzą, wynajętą Franciszkowi (dlatego nie mówi się o nim święty).

Tak, to ryzykowna propozycja. To graniczna konsekwencja przyjęcia założenia o wynajmowalności, a w konsekwencji o wymienności twarzy. Słowo o językowo-podmiotowych okolicznościach tego pomysłu. W części pierwszej wiersza panuje perspektywa pierwszoosobowa: wołam, boję się, zamykam, napełnia mnie, żałuję, nie jestem, nie mam. W części drugiej występuje tylko jeden czasownik w pierwszej osobie, dotyczący naszego domniemanego Proteusza: wróćę. Co ciekawsze, sceny opatulania szyi i nakładania kapelusza zostały odpodmiotowione. Za-

¹¹¹ „Chociaż już **późna jesień** [podkr. D.K.]/ pogoda taka śliczna” (s. 101)

miast: delikatną szyję dwa razy ściskam buraczkowym szalikiem, Herbert pisze: „szyję delikatną/ dwa razy ściska/ buraczkowy szalik” (s. 101). Kapelusza też nie zakłada się na bezcenną głowę. Zamiast tego „pilśniony kapelusz/ na bezcenną głowę” (s. 101). Jakby nasz bohater nie ubierał się, ani nawet nie był ubierany, tylko dokonywano na nim zabiegów przekraczających standardową sytuację wyjścia z domu. Jakby coś go zmieniło. Ale nie zamierzam się przy tym upierać. Wystarczy mi, że część druga *Eposu* redukuje pierwszoosobowe formy czasownika.

Część trzecia. Franciszek puka, bo to nie jest już postać z części pierwszej, która wołała i bała się, ale grana przez nią rola. Franciszkańska. Zaproszenie do stołu — „Proszę/ siadaj Franciszku” (s. 101) — może być skierowane nie od niej, ale od kogoś z tych, którzy do tej pory pojawiali się w wierszu wyłącznie pośrednio, poprzez formy drugiej osoby (zamykajcie, żegnajcie). Tym bardziej, że w części pierwszej miejsce dwukrotnego „zamykajcie drzwi” (s. 100) zajęło trzykrotne „Zamykam drzwi” (s. 100), czyli nastąpiło przejście od form osobowych liczby mnogiej do form osobowych liczby pojedynczej. Czy ten precedens nie mógłby się powtórzyć jako zamiana w przeciwnym kierunku: od „wy” do „ja”? Jego pojawienie się w części pierwszej łatwo wyjaśnić: wołałem, nie usłuchaliście, zmykam sam. W części trzeciej trudno, a w każdym razie trudniej o równie proste uzasadnienie, ale warto spróbować, na przykład tak: jeden z domowników, jeden z „wy” (zamykajcie, żegnajcie) zaprasza do stołu wracającą na obiad postać, którą poznaliśmy w części pierwszej. Postać, która może mieć na imię Franciszek. Innego imienia w wierszu nie ma.

Propozycja ta traci na znaczeniu, jeśli przyjmie się, że wołanie „zamykajcie drzwi” (s. 100) ma charakter nie tyle domowy, ile powszechny, skierowane jest do wszystkich, bo przecież „Wołam głosem/ natchnionego proroka” (s. 100). Z drugiej jednak strony taka ewentualność przydaje prawdopodobieństwa sytuacji, w której wracając na obiad, trafiam nie do swoich, nie do domowników, ile do kogoś, do kogo muszę pukać, by zostać wpuszczonym. Nawet jeśli zdarza nam się pukać do drzwi naszych domów czy mieszkań.

Dalej jest łatwiej. Franciszek siada „i na serwecie/ układa żółte palce” (s. 102), czyli liryki roli ciąg dalszy. Pozbawione znaku zapytania „No cóż tam”, konwencjonalne, niezobowiązujące, fatyczne nie zostało przypisane żadnej z postaci. Mógł je zadać każdy. Na przykład po-

stać z części pierwszej, która z domownika stała się pukającym do drzwi gościem. Odpowiedź „Pomalutku” najłatwiej przypisać Franciszkowi. Ostatnia tercyna, cytowana wcześniej, jak cała część trzecia, to domena liczby mnogiej, usprawiedliwiającej nieco lekturę tekstu usilnie szukającą związków identyfikujących postać z części pierwszej, Franciszka i świętego: „nasza podróż” (s. 102). Nasza.

Klamra albo zamykanie

Nie wydaje mi się, by wystarczyło ten finalny fragment czytać wyłącznie jako konsekwencję fragmentu inicjalnego, mówiącego, a nawet wołającego o zamykanie. Myśl o kompozycyjnej klamrze (wołanie o zamykanie — zamykanie — bycie w zamknięciu) wygląda kusząco, ale to za mało. Tym bardziej, że dynamikę tekstu można opisać inaczej: zamykam — wychodzę — otwieram. Dynamika ta kwestionując identyczność świętego Franciszka, Franciszka i głównego bohatera lirycznego tekstu, pozwala postawić franciszkanizmowi i franciszkanom wszelkiego rodzaju następujące zarzuty. Dlaczego zamknęliście się na świat i jego codzienność w takim samym stopniu jak na światowe rewolucje? Dlaczego wasze wychodzenie do świata potwierdza porządek cezara a nie Boga, przynosząc wam dochód, cesarskie monety? Dlaczego otwieracie tylko takim samym jak wy, martwym, bo zamkniętym w cyferblacie niezmiennego następstwa minut i godzin?

Wróćmy jednak na grunt porządku klamrowego. Zgoda, ostatnia tercyna zamyka Franciszka i postać towarzyszącą mu przy stole w czasie, a dokładniej w zegarku, wyłączając obu panów z tego, co się dzieje, co zmienia się wraz z upływającymi minutami i wiekami. Zamknięcie w lęku przed światem, w rytuale spacerów i wizyt. Bycie poza. To jest najważniejsze, to definiuje przede wszystkim postać z części pierwszej i Franciszka, jeśli nie jest on z nią tożsamy, jeśli jest tylko — i to mi w zupełności wystarczy — bliźniaczo do niej podobny, choć mam poważne wątpliwości dotyczące związków między tymi „panami”/tym „panem” i świętym Franciszkiem.

Pewnie to tylko drobiazg, kolejna komplikacja, ale podróż po cyferblacie bywa niekiedy podróżą w czasie, pozwalającą na wizytę świętego Franciszka, z poźółkłymi ze starości palcami (no bo przecież nie z po-

wodu palenia papierosów) w każdym domu. Także w polskim z połowy XX wieku, jeśli przyjmie się perspektywę czasową tomu *Struna światła*.

Święty Franciszek?

Święty Franciszek Przybylskiego jest średniowiecznym Orfeuszem ocalającym harmonię świata dzięki przebaczeniu. Przynaję, mam kłopoty z odnalezieniem go w wierszu *Epos*. Poverello Herberta troszczy się o ptaki i tylko to można powiedzieć o nim na pewno. Tym bardziej, że w jednym z najważniejszych wierszy autora *Pana Cogito* czytamy:

Wszystkie próby oddalenia
tak zwanego kielicha goryczy —
przez refleksję
opętańczą akcję na rzecz bezdomnych kotów [podkr. D.K.]
głęboki oddech
religię —
zawiodły¹¹²

Jeśli Franciszek z części trzeciej *Eposu* jest współczesną, zmodyfikowaną, zsekularyzowaną wersją świętego Franciszka to w nim też nie ma ani harmonii świata, ani wybaczenia. Chyba że wybaczeniem jest przyjść (przychodzić?) do kogoś zamkniętego na świat i pozwolić mu na identyfikację ze sobą. Problem w tym, że Franciszek, który przychodzi nie jest/ nie musi być święty, a jeśli należy go traktować jako efekt współczesnej redukcji świętego z Asyżu, to ten, który redukcji został poddany wciąż — z perspektywy *Eposu* — pozostaje wyłącznie opiekunem ptaków.

Pewnie należy o tym pisać bardziej polubownie. Na przykład tak. Nie jest ważne, jaki święty Franciszek był. Istotne pozostaje przede wszystkim to, jak w umownym roku 1956 roku, roku publikacji *Struny światła*, zachowywali się ci, którzy traktowali Poverella jako personalny, pozytywny, wręcz święty, ale także eklezjalny (a przynajmniej wspólnotowy) punkt odniesienia. Przyjmując takie założenie, rozpoznajemy wyznawców świętego Franciszka (i jego samego na zasadzie synekdochy totum pro parte) jako towarzystwo wrażliwców zamkniętych na świat,

¹¹² Z. Herbert, *Pan Cogito rozmyśla o cierpieniu*, w: tegoż, *Pan Cogito*, wyd. 2, poprawione, Wrocław 1994, s. 17.

mądrali albo przeświadczonych o swojej wyjątkowości, bo wołających głosem „natchnionego proroka” (s. 100)¹¹³, albo traktujących swą wyjątkowość ironicznie, jednak nawet wówczas zupełnie serio zamkniętych i zupełnie serio franciszkańskich.

Zarzuty i konteksty

Co Herbert miał przeciwko świętemu Franciszkowi? Dlaczego przypisywał mu zamknięcie na rzeczywistość? A to, że przypisywał, nie ulega wątpliwości. I to nie tylko ze względu na zasadność szukania związków między trzema postaciami *Eposu*, trzema Franciszkami. Wystarczy spojrzeć na to, jak Herbert traktował Poverella w innych swoich tekstach. W wierszach trudno go odnaleźć, w esejach i dramatach również. Jakby rezygnacja z drukowania *Eposu* była częścią antyfranciszkańskiej polityki wydawniczej poety. Ślady Biedaczyny z Asyżu znajdują się u Herberta przede wszystkim (właściwie wyłącznie) w pisanych przez niego recenzjach z wystaw plastycznych. Jest ich pięć. Pierwsza pochodzi z 1952 roku, a ostatnia z roku 1963. Wszystkie znajdują się zarówno w pierwszym, jak i w drugim wydaniu *Węzła gordyjskiego*¹¹⁴.

Franciszkański cytat z *Uwag o sztuce religijnej*:

Jeśli miałbym wybierać między obrazkiem panny Frey Alice, reprodukowanym w katalogu Międzynarodowej Wystawy Sztuki Religijnej, a nigeryjską rzeźbą wyobrażającą św. Franciszka każącego do ptaków, z Wystawy Sztuki Misyjnej, bez wahania wybrałbym dzieło czarnego artysty. Zrobiłbym to bez ubocznej intencji epatowania kogokolwiek moim niebanalnym gustem. Naprawdę bardzo podoba mi się ten niezgrabny Murzyn, wystrugany z klocka, w którym z trudem odnajduję postać świętego, i drzewo obwieszone groźnymi, ogromnymi ptakami. Jest to lepsze, prawdziwsze, autentyczniejsze o całe niebo dobrej sztuki od ckliwego malowidła pełnego tiulów, kwiatków i doprawianych skrzydeł¹¹⁵.

¹¹³ W oryginale jest liczba pojedyncza: „Wołam” (s. 100), ale piszę (pars pro toto) o społeczności wyznawców reprezentowanej przez postać na swój sposób „wieloosobową”.

¹¹⁴ Zob. Z. Herbert, *Uwagi o sztuce religijnej*, w: tegoż, *Węzeł gordyjski*, dz. cyt.; tegoż, *Od Davida do Cézanne`a*, w: tamże; tegoż, *Bissière*, w: tamże; tegoż, *Van Gogha smutna popularność*, w: tamże; tegoż, *Giotto albo u źródła*, w: tamże.

¹¹⁵ Z. Herbert, *Uwagi o sztuce religijnej*, dz. cyt., s. 155.

Dwie niekonieczne uwagi oczywiste. Herbert akceptując sztukę ubogą (bardziej ubogą niż egzotyczną czy prymitywistyczną¹¹⁶), jest franciszkański, a krytykując kliwie malowidło pełne tiulów, kwiatków i doprawianych skrzydeł, odrzuca to, co bywa z świętym Franciszkiem kojarzone jako ekstatyczna, religijna słodycz. Ale to tylko wprowadzenie. Ambiwalentne. Dalej jest tak samo, czyli dwuwartościowo. Recenzując wystawę *Malarstwo francuskie od Davida do Cézanne`a*, poeta przywołuje świętego w pozytywnym kontekście, przeciwstawiając kojarzonych z nim zwiaśtunów impresjonizmu malarskiemu romantyzmowi Gustave`a Courbeta, waloryzowanemu negatywnie¹¹⁷. Podobnie, czyli korzystnie dla Poverella, jest wtedy, gdy Herbert pisze o Rogerze Bissière, autorze cyklu drzeworytów zatytułowanych *Kantyczki ku czci naszego brata Słońca*. W tej recenzji franciszkanizm jest więcej pozytywnym punktem odniesienia, ponieważ autor *Barbarzyńcy w ogrodzie* zdaje się doceniać go jako „rzecz samą w sobie”¹¹⁸. W ostatnim z wymienionych tekstów (gordyjskich i franciszkańskich zarazem) nie chodzi ani o Franciszka (o legendę o nim), ani o wymienionego przez Herberta Duccia. Najważniejszy jest Giotto. Ale opisując wystawę poświęconą malarstwu van Gogha, poeta przywołuje takiego świętego Franciszka, z którym nie chce mieć nic wspólnego, romantycznego, dionizyjskiego i wizjonerskiego, biegające „przez pola i lasy z okrzykiem: miłość, miłość”¹¹⁹. Dla takiego Poverella nie ma miejsca w antyromantycznym, klasycystycznym myśleniu Herberta o sztuce, która przede wszystkim ma być nastawiona na rzeczywistość, niezależnie od tego czy jest uboga jak nigeryjskie rzeźby, czy bogata impresjonistyczną feerią zanotowanych na obrazie wrażeń.

Wygląda na to, że stosunek autora *Struny światła* do świętego Franciszka wolny jest od entuzjazmu w takim samym stopniu jak od niechęci.

¹¹⁶ *Węzeł gordyjski* zawiera co najmniej dwa teksty poświęcone Nikiforowi (*Wywiad z Nikiforem, Nikifor*), a sam malarz pojawia się w tekstach antologii częściej niż św. Franciszek.

¹¹⁷ Zob. Z. Herbert, *Od Davida do Cézanne`a*, dz. cyt., s. 203-204.

¹¹⁸ „Nie znam w całym malarstwie europejskim artysty, który byłby bliższy duchowi św. Franciszka niż ten samotnik [Bissière — uzup. D. K] z południowej Francji. Cienie liści, słońce, gwiazdy i rzucone na to ubogie żdźbła trawy.// >>To nie ja maluję, to anioł na końcach moich rąk<<”. Z. Herbert, *Bissière*, dz. cyt., s. 253.

¹¹⁹ Z. Herbert, *Van Gogha smutna popularność*, dz. cyt., s. 328.

Po prostu ambiwalentny. Nie ma w tym nic oryginalnego, nawet jeśli Poverello należy do tych świętych Kościoła katolickiego, którzy w literaturze polskiej traktowani są z atencją. I nie chodzi wyłącznie o Leopolda Staffa. Dla mnie szczególnie ważne jest profranciszkańskie świadectwo dwóch polskich, powojennych pisarzy: Romana Brandstaettera i Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Dla pierwszego święty Franciszek to ktoś, kogo można uważać za twórcę wzoru ocalającego sztukę po doświadczeniu drugiej wojny światowej¹²⁰. Dla drugiego, pełnego nieufności wobec przynajmniej niektórych form funkcjonowania Kościoła katolickiego właśnie święty Franciszek okazał się wiarygodnym świadkiem Boga we współczesnym świecie. Zatem jaki problem z Biedaczyną z Asyżu miał Herbert?

„Herbert ukochał świat mimo zbrodni i mordów”¹²¹. Stawał po stronie przegranych i pokonanych¹²². Bronił postaci nawet tak jednoznacznie, przysłowiowo wręcz odrażających, jak Tersytes z Homerowej *Iliady*¹²³. W wypadku jego poezji „stanać/ na wysokości sytuacji” i „spojrzeć losowi/ prosto w oczy”¹²⁴ znaczyło także widzieć zło świata w każdej postaci i nie odwracać od niego wzroku. Przy takim założeniu święty Franciszek, jako domniemany autor *Pieśni słonecznej* chwalącej całe stworzenie, po prostu musiał wydawać się Herbertowi kimś, kto zamknął się na rzeczywistość, kto odwrócił od niej wzrok, a nawet kimś, zaryzykując emfazę, kto świata nie kocha, ponieważ nie chce go poznać w realnej, czyli odrażającej postaci.

Tak się czasem zdarza, że osoby, które skłonni bylibyśmy widzieć po jednej stronie barykady, za sprawą rozbieżności możliwych do traktowania jako drugorzędne, okazują się przeciwstawione sobie. Po jednej

¹²⁰ Zob. D. Kulesza, *Franciszkański Brandstaetter. Jak święty Franciszek objawił Romanowi Brandstaetterowi wzór powojennej sztuki, a przynajmniej powojennego teatru*, w: *Dzieło świętego Franciszka z Asyżu. Projekcja w kulturze i duchowości polskiej XIX i XX wieku*, red. nauk. D. Kielak, J. Odziemkowski, J. Zbudniewek, Warszawa 2004.

¹²¹ R. Przybylski, *Między cierpieniem a formą*, dz. cyt., s. 82.

¹²² Zob. Z. Herbert, *Sprawa Samos*, w: tegoż, *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000, s. 136.

¹²³ Zob. Z. Herbert, *Ten obrzydliwy Tersytes*, w: tegoż, *Król mrówek. Prywatna mitologia*, Kraków 2001.

¹²⁴ Z. Herbert, *Pan Cogito o postawie wyprostowanej*, w: tegoż, *Pan Cogito*, dz. cyt., s. 86.

stronie barykady, ponieważ tak jak święty Franciszek odbudowywał Kościół Boży wracając do prostoty i ubóstwa *Ewangelii*, tak Herbert zapisywał dekalog polskiego inteligenta, ułatwiając mu zachowanie godności zarówno przed, jak i po roku 1989. Czy nie jest drugorzędne to, że Poverello ocalając Kościół nawet śmierć nazywa siostrą, a Herbert, ratując człowieka, nie ma śmierci nic do powiedzenia, pokazując ją w sposób pozbawiony emocji¹²⁵, bo tylko tyle dla jej ofiar może zrobić jako wiarygodny poeta¹²⁶. Jedno nie ulega wątpliwości: sposób, w jaki Ryszard Przybylski przeciwstawił świętego Franciszka Zbigniewowi Herbertowi, to nie tylko efekt konsekwencji w opowiadaniu o zdemuzycalizowanym świecie, ale także finezja oddająca obu postaciom należne miejsce w historii sztuki i w historii człowieka.

Epos

Dlaczego wiersz, w którym Herbert konfrontuje się ze świętym Franciszkiem, nosi tytuł przywołujący epos? Pytanie to jest dla mnie tym ważniejsze, ponieważ zmagalem się już i ze śladami epopei w twórczości Herberta¹²⁷ i z historią epopei przedstawioną z Herbertowego punktu widzenia¹²⁸. Jak sobie z tym pytaniem poradzić? Można je zbagatelizować, a nawet zironizować, pisząc, że jedną z najważniejszych, wręcz konstytutywnych cech eposu, zwłaszcza bohaterskiego¹²⁹, jest występowanie w nim herosa, postaci stanowiącej oś wydarzeń oraz przyczynę sprawczą opowieści. Zatem wiersz Herberta mógłby być ironicznym eposem ze świętym Franciszkiem w roli głównej. Poverello uzyskiwałby w nim status niemal heroikomiczny, ukrywając się przed rzeczywistością, rozczulając nad wróblem czy zwyciężając późno jesienną pogodę dzięki orężowi tej miary co buraczkowy szalik i pilśniowy kapelus (zob. s. 101).

¹²⁵ Zob. Z. Herbert, *Piero della Francesca*, w: tegoż, *Barbarzyńca w ogrodzie*, wyd. 3, poprawione, Lublin 1991, s. 170. Pierwodruk: 1962.

¹²⁶ Zob. R. Przybylski, *Między cierpieniem a formą*, dz. cyt., s. 97.

¹²⁷ Zob. rozdziału tego część poprzednią: *Pan Cogito i ślady epopei*.

¹²⁸ Zob. rozdziału tego część pierwszą: *Epopeja według Herberta*.

¹²⁹ Zob. E. Mielecinski, *Pochodzenie eposu bohaterskiego. Wczesne formy i archaiczne wyjątki*, przeł. P. Rojek, Kraków 2009.

Istnieje jednak obawa, że taka interpretacja nie tyle znaczenie tytułu wiersza bagatelizuje, ile demaskuje, umieszczając je na właściwym miejscu.

Zatem *Epos* byłby bliżej wiersza *Chodasiewicz* niż eseju *Sprawa Samos*. Bliżej nie tyle publicystyki, ile polemiki. Personalnej i dotkliwej. Obecnie temu, co w *Labiryncie nad morzem* zostało nazwane współczuciem, jedyną drogą do świata¹³⁰. A w *Sprawie Samos* sympatią dla pokonanych¹³¹. W *Eposie* Herbert atakuje franciszkanizm, czyli świętego Franciszka, a zwłaszcza jego XX-wiecznych, zamkniętych na świat wyznawców. Ale jest to atak — paradoks — w imię franciszkanizmu, jeśli tylko traktuje się go jako upomnienie się o najsłabszych i najbiedniejszych, porzuconych przez Kościół bogatych i pewnych siebie. Należący do zupełnie innej opowieści *Žižek* nazwałby ich religijnymi fundamentalistami¹³².

Nie wiem, czy Herbert zdawał sobie sprawę z tego paradoksu. Nie zamierzam wykorzystywać jego istnienia do tłumaczenia rezygnacji z publikowania *Eposu* po 1956 roku. Wolałbym też uniknąć w związku z nim spekulacji o rodzącej się w pisarstwie autora *Struny światła* ambiwalencji. Narastającej z latami. Prowadzącej nie tylko do rozwarstwienia twórczości Herberta, ale także do podziału wśród czytelników. Bezwzględne.

Moim zdaniem w związku z wierszem *Epos* powinniśmy mówić przede wszystkim o estetyczno-egzystencjalnym napięciu między franciszkanizmem i twórczością Zbigniewa Herberta. O problemie dotyczącym niemożności pogodzenia klasycyzmu wiersza *Apollo i Marsjasz* (patrz Przybylski), klasycyzmu fresków Piera della Francesca z kościoła pod wezwaniem świętego Franciszka w Arezzo¹³³ z *Pieśnią słoneczną* przypisywaną Biedaczynie. Nawet jeśli nie rozpozna się w tej pieśni landrynkowej (określenie Józefy Hennelowej) słodczy religijnego entuzjazmu, wciąż pozostaje ona — jako zapis modusu egzystencji — antytetyczna wobec sztuki, która notując cierpienie, nie pozwala sobie ani na krzyk, ani na słoneczną ekstazę religijnej radości i uwielbienia. Wybaczącą wszystko.

¹³⁰ Zob. Z. Herbert, *Labirynt nad morzem*, w: tegoż, *Labirynt nad morzem*, dz. cyt., s. 55.

¹³¹ Zob. przypis dwudziesty trzeci.

¹³² Zob. S. Žižek, *Kruchy absolut. Czyli dlaczego warto walczyć o chrześcijańskie dziedzictwo*, przeł. M. Kropiwnicki, wstęp J. Kutyla, posł. A. Ostolski, Warszawa 2009. Pierwodruk oryginału: 2000.

¹³³ Zob. Z. Herbert, *Piero della Francesco*, dz. cyt., s. 168-171.

Epos jest wierszem słabym. Analizując go, można skutecznie, a nawet z przyjemnością, doszukiwać się nadoorganizacji i koherencji rozlicznych fragmentów, tworzących niejednoznaczną opowieść o średniowiecznym świętym i jego współczesnym życiu, współczesnym z perspektywy drugiej połowy XX wieku. Szkoda tylko, że ta niejednoznaczność — w najlepszym wypadku — wydaje się efektem kurtuazji Herberta wobec świętego Franciszka i ma niewiele wspólnego z hagiograficzno-egzystencjalną tajemnicą, z hagiograficzno-egzystencjalnym sporem.

Realny problem

Ryszard Przybylski wyczytał z *Eposu* więcej niż można w nim znaleźć. Albo inaczej: wykorzystał orfeuszowy wizerunek Biedaczyny ufundowany przez XIX-wiecznego beatyfikowanego, Antoniego Fryderyka Ozanama oraz problem, jaki z akceptacją franciszkanizmu miał Herbert, by skompletować trzy śmiertelne pehnięcia poety, by do jego uderzenia w filozoficzny stycyzm i marksistowski historyzm dodać komponent niezmiernie pożądanym, bo religijnej natury: orficką pieśń świętego Franciszka, opiewającą „panujący na świecie Boży ład”¹³⁴. Filozofia, religia, historia. W każdą z tych dziedzin uderzył Herbert. Bez franciszkanizmu pole rażenia nie byłoby kompletne.

A przecież istnieje realny problem w relacji Poverello — Herbert. Problem godzenia powszechnej miłości i powszechnego przebaczenia (Poverello) z powszechnie znanym cytatem (Herbert):

i nie przebaczaj zaiste nie w twojej mocy
przebaczać w imieniu tych których zdradzono o świecie¹³⁵

Przemysław Czapliński tłumaczył, że nie chodzi o to, by nie przebaczać, ale o to, by nie przebaczać za kogoś, zwłaszcza za tych, którzy najboleśniej zostali doświadczeni¹³⁶. Bardzo blisko od takiego myślenia

¹³⁴ Za R. Przybylskim cytuję fragment poświęconej św. Franciszkowi książki Louisa Lavelle'a *Przyjaciele Boga i ludzi*. Zob. R. Przybylski, *Między cierpieniem a formą*, dz. cyt., s. 81.

¹³⁵ Z. Herbert, *Przesłanie Pana Cogito*, w: tegoż, *Pan Cogito*, dz. cyt., s. 89.

¹³⁶ Zob. P. Czapliński, *Ślady przelomu. O prozie polskiej 1976-1996*, Kraków 1997, s. 93-94. Na dwóch kolejnych stronicach Czapliński pisze o *Epilogu Innego świata*

do eseju Ryszarda Przybylskiego i do tego, co wiarygodny poeta może zrobić wobec ludzkiego cierpienia, ale o tym już wspominałem¹³⁷. Wspominałem też Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. W *Epilogu* jego *Innego świata* uwolniony więzień łagru nie prosi o wybaczenie, ale o podanie ręki: znak zrozumienia. Ręka podana nie została. Wydaje się, że święty Franciszek przebaczyłby w imieniu każdego. A więźniowi łagru, który przeżył za cenę innych, nie tylko podałyby rękę, ale także mocno by go uściskał. Nie wiem, czy przywróciłoby to równowagę i harmonię świata. Nie wiem, czy wróciłyby dzięki takiemu czynowi, dzięki takim czynom muzyka sfer, ale wiem, że każdy taki gest, nawet jeśli nic nie zmienia tutaj, to uchyla szczelnie zamknięte drzwi na przestrzeń drugiej strony Krzyża, przestrzeń Odkupienia, w której przebaczenie nie jest już potrzebne. Czy znaczy to, że stoję po stronie świętego Franciszka przeciwko Herbertowi? Nie. Myślę tylko, że czytany przeze mnie wiersz Herberta wtedy byłby małym wielkim, a w każdym razie lirycznym eposem, gdyby zdołał połączyć opowieść poety i świętego. Gdyby pozostał do końca wierny pokonanym i złym, doprowadzając ich na próg odbudowanego przez Poverella Kościoła, w którym się wybacza, bo się kocha. Lecz chyba nawet wtedy to jednak nie byłby epos. Ani kłamliwa baśń. Raczej bajka. Albo mit. Chrześcijański. Wiarygodny dla tych, którzy wierzą.

Herlinga-Grudzińskiego i o zapisanej w tym fragmencie kwestii zrozumienia, nieuchronnie przywołującej spór o Herbertowe wybaczenie.

¹³⁷ Zob. przypis dwudziesty drugi.

4. Epopeja z drugiej ręki. *Miłość na Krymie* Sławomira Mrożka

Hamlet Szekspira to uniwersalny scenariusz¹³⁸ tragicznego, ludzkiego losu. Sztuki Czechowa to partykularna, rosyjska wersja tego uniwersalnego scenariusza. *Miłość na Krymie* Mrożka opowiada historię Rosji, zaczynając od epickich dramatów Czechowa, a kończąc na bladej przemysłowej — przyjmijmy — lat 90. XX wieku.

O tym, co zapisane i o podwójnie wyjątkowej lekturze

Przedstawienie tego, co zapowiadam, wymaga takiego myślenia o epopei, na którym ufundowana jest cała książka, ale to zostało już zapisane. Pozostaje tylko dodać, że dramat Mrożka daje zupełnie wyjątkową możliwość czytania z co najmniej dwóch punktów widzenia. Pierwszy z nich dotyczy kontekstu, który określają dwa nazwiska wyjątkowej wartości. Pierwsze z nich: Szekspir, to absolutny, ponadczasowy szczyt dramatu i teatru. Drugie: Czechow, to bliski nam kulturowo przykład tego, jak uniwersalna postać tragizmu (*Hamlet*) staje się tragizmu wersją partykularną, narodową, rosyjską. Mrożek w *Miłości na Krymie* stara się wpisać w tę dramaturgię, która jest i z Szekspira, i z Czechowa. Jest światowa, a nie tylko polska, bo nie da się jej wyprowadzić wyłącznie z Gombrowicza czy Witkacego. Mówiąc inaczej, *Miłość na Krymie* to tekst, w którym Sławomir Mrożek dokonał samookreślenia jako dramaturg, wybierając tradycję i przodków, definiując swój teatr i siebie.

Jakby tego było mało, pozostaje jeszcze wyjątkowej lektury drugi, zupełnie inny punkt widzenia, usługowy wobec pierwszego, ale dla mnie najważniejszy, ponieważ potwierdza obecność epopei we współczesnym dramacie. Głównie spekulować można o tym, że Mrożek chcąc być z Szekspira, sięgnął po zapisany przez niego w dramaturgicznym tekście, egzystencjalnie uniwersalny model tragizmu. Jeśli chce się być z Szekspira,

¹³⁸ Pisząc o scenariuszu, mam na myśli sposób, w jaki słowo to — w odniesieniu do *Hamleta* — stosuje Jan Kott. Zob. J. Kott, *Hamlet połowy wieku* [oraz] *Hamlet Wyspiańskiego*, w: tegoż, *Szekspir współczesny*, Warszawa 1965.

wyżej sięgnąć się nie da. Ale teatr Mrożka nie jest z losu, ale z historii, rozumianej jako wciąż zmieniający się zasób elementów otrzymywanych przez każdego z nas po to, by tworzyć swoje życie. Elementy można nazwać klockami, z których budujemy schronienia przed historią. Można mówić nie tyle o otrzymywaniu ich, ile o wyroku skazującym każdego z nas na ten sam zestaw po polsku, czyli geopolitycznie, wojenno-pokupacyjnie, po peerelowsku zdeterminowany. To nie ma rozstrzygającego znaczenia. Liczy się historia decydująca o losie i związana z tym konieczność sięgnięcia przez Mrożka nie bezpośrednio do Szekspira, bo jego kroniki historyczne zbyt odległe są od naszego dziejowego doświadczenia, ale do kogoś innego, kto szekspirowski tragizm zapisał w sposób historycznie zdeterminowany. Tylko czy do tego rodzaju roli nadaje się Czechow? Przecież on jest nie tyle historyczny, ile rosyjski i jako taki, wieczny. Rosja Czechowa skończyła się w 1917 roku, ale zapisana przez niego rosyjskość trwa, nawet jeśli o historii Rosji nie decyduje. Czyżby zatem genezę *Miłości na Krymie* należało opowiedzieć inaczej? Na przykład tak. Mrożek chciał pokazać historię Rosji i użył do tego Czechowa oraz Szekspira. Użył do tego miłości. Te komponenty wystarczyły mu na wielki dramat, epicki, na dramaturgiczną epopeję z drugiej ręki, przede wszystkim z Czechowa.

Słowa, słowa, słowa. O wiele trwalsza niż one jest *Miłość na Krymie*: ze słów, które zapisały epopeję. Także dlatego ona jest najważniejsza. Bez niej, bez czytania *Miłości...* jako epopei nikną szanse na zmierzenie się z pytaniami o tożsamość dramatu Mrożka, o jego pochodzenie. Epopeja jest ważniejsza niż geneza, bo wyznacza punkt dojścia, spełnienie teatru Mrożka, którym *Miłość na Krymie* jest. Bez epopei tożsamość autora *Tanga* jako dramaturga skazana jest na niekompletność, bo mierzenie się z całością i sensem, na które epopeja skazuje, mówi o twórcy więcej niż realizowanie wymagań jakiegokolwiek innego gatunku. Nie pozostaje zatem nic innego jak tylko czytać *Miłość na Krymie*, analizować ją i interpretować, szukając potwierdzenia jej epopeicznego charakteru, spełniającego się wobec historii Rosji, historii miłości i historii człowieka, przynajmniej tego z XX wieku. Wnioski wynikające z tej lektury dla dorobku Sławomira Mrożka pojawią się w *Trzech zakończeniach*, ponieważ chciałbym zapisać je nie tylko w kontekście *Miłości na Krymie*, ale także epopeicznego dorobku Wiesława Myśliwskiego i Zbigniewa Herberta.

To, co konieczne zostało już o epopei napisane. Dlatego rozpocznę od spraw, które jeszcze do napisania pozostały, od przeglądu kwestii, których temat wymaga. Najważniejszy fragment rozdziału poświęcę lekturze *Miłości na Krymie* Sławomira Mrożka jako epopei, nawet jeśli jest to epopeja z drugiej ręki.

O tym, co jest do napisania

Spośród tego, o czym chciałbym napisać i co napisane być powinno, wymienię tylko trzy tematy. Temat pierwszy: genealogia dramaturgii Sławomira Mrożka. Temat drugi: stan badań, czyli najważniejsze (najużyteczniejsze z punktu widzenia lektury nastawionej na epopeję) odczytania *Miłości na Krymie*. Temat trzeci: co do powiedzenia o swojej rosyjskiej sztuce ma sam Sławomir Mrożek.

Ze względu na proponowane tematy chciałbym wskazać dwie grupy nazwisk. Grupa pierwsza: Witkacy i Gombrowicz, a zaraz potem Szekspir i Czechow. Grupa druga: Jan Błoński, Michał Paweł Markowski, Tadeusz Nyczek. Najpierw wielcy dramatopisarze, a potem wybitni komentatorzy nie tylko *Miłości na Krymie*. W grupie pierwszej najważniejsi są Szekspir oraz Czechow. Wybór ten nie wynika wyłącznie z lektury *Miłości na Krymie* — komedii tragicznej w trzech aktach pełnej cytatów i nawiązań do *Hamleta*, *Snu nocy letniej*, *Otella*, *Trzech siostr*, *Wujaszka Wani* czy *Wiśniowego sadu* — ale z pytania o to, komu Mrożek dramaturg zawdzięcza najwięcej, z kogo, z czyjego pisania jego teatr jest? Czy z Witkacego i Gombrowicza, czy z Szekspira i Czechowa?

Nie wyobrażam sobie czytania *Miłości*... bez lektury Błońskiego, Markowskiego czy Nyczka. I nie chodzi tu o polonistyczną przyzwyczajoność, bo ta wymagałaby wymienienia dużo większej ilości nazwisk, na przykład Stanisława Gębali¹³⁹, Józefa Kelery¹⁴⁰, Haliny Stephan¹⁴¹,

¹³⁹ Zob. S. Gębala, *Teatralność i dramatyczność: Gombrowicz, Różewicz, Mrożek*, Bielsko-Biała 2005.

¹⁴⁰ Zob. np. J. Kelera, *Mrożek da capo*, „Dialog” 1977, nr 5, ale przede wszystkim J. Kelera, *Dowcip wyobraźni logicznej*, w: tegoż, *Kpiarze i moralisci. Szkice o nowej polskiej dramaturgii*, Kraków 1966.

¹⁴¹ Zob. H. Stephan, *Mrożek*, Kraków 1996.

Małgorzaty Sugierey¹⁴², Krzysztofa Wolickiego¹⁴³ czy mojej instytucyjowej koleżanki Elżbiety Sidoruk¹⁴⁴. Spośród bardzo wielu wybrałem tylko trzech, ponieważ im najwięcej zawdzięczam i z nimi — niech mi pozostali wybaczą — chciałbym podjąć dialog dotyczący *Miłości na Krymie* jako epopei.

Dwie grupy nazwisk i nazwisko osobne, pojedyncze, pierwsze — Sławomir Mrożek. *Miłość na Krymie* została opublikowana w grudniowym numerze „Dialogu” z 1993 roku. Tekst sztuki uzupełnia *Postłowie* i pomijany w niektórych edycjach dekalog określający zasady jej wystawienia. Całość zamyka data: *wrzesień 1993*. Dlatego pytając Mrożka o *Miłość...*, czytam przede wszystkim te jego utwory, które zostały niedawno opublikowane i dotyczą lat 90. XX wieku. W szczególny sposób zależy mi na tak zwanych prozach dokumentu osobistego, czyli autobiografii *Baltazar*¹⁴⁵, korespondencji z Janem Błońskim z lat 1963-1996¹⁴⁶

¹⁴² Zob. M. Sugiera, *Dramaturgia Sławomira Mrożka*, Kraków 1996.

¹⁴³ Zob. K. Wolicki, *W poszukiwaniu miary. Twórczość dramatopisarska Sławomira Mrożka*, „Pamiętnik Teatralny” 1975, nr 1.

¹⁴⁴ Zob. E. Sidoruk, *Antropologia i groteska w dziełach Sławomira Mrożka*, Białystok 1995.

¹⁴⁵ S. Mrożek, *Baltazar. Autobiografia*, Warszawa 2006.

¹⁴⁶ J. Błoński, S. Mrożek, *Listy 1963-1996*, wstęp T. Nyczek, Kraków 2004. Mrożek zawiadomił Błońskiego o napisaniu *Miłości...* w liście z 2 sierpnia 1993 roku. Sztuka pojawia się w korespondencji obu panów do listu Mrożka z 22 lutego 1994 roku. Dwa cytaty. Cytat pierwszy, Mrożek: „*Miłość na Krymie* jest nieco epicka, choć to teatr”. Tamże, s. 585. Cytat drugi, Błoński: „(...) od kilkunastu lat Twoje sztuki na ogół (nie zawsze!) tym są lepsze, im bardziej >>epickie<<. *Miłość na Krymie* w tym sensie może wydać się jakąś granicą... po cóż dalej tak, czy nie lepiej powieść napisać?”. Tamże, s. 587. Z obfite publikowanej korespondencji Mrożka wybrałem tę, która dotyczy Błońskiego, ponieważ *Miłość na Krymie*, tekst z 1993 r., nie mógł pojawić się ani w tomie zawierającym listy Adama Tarna (1963-1975), ani w tym, gdzie umieszczono listy Stanisława Lema (1956-1978). Korespondencja Mrożka z Józefem Baranem (zob. J. Baran, S. Mrożek, *Scenopis od wieczności (listy)*, posł. W. Ligęza, Poznań 2014) sięga aż po rok 2002 (ostatni list J. Barana, ostatni Mrożka: 12.01.1998), ale urywa się w roku 1980 i nie zawiera wzmianki o *Miłości na Krymie*. Dramat pojawia się w liście Mrożka do Gunnara Brandella z 2 kwietnia 1993 r.: „Piszę następną sztukę. Tytuł: *Miłość na Krymie*, trzy akty, 18 postaci.

oraz na *Dzienniku powrotu*¹⁴⁷.

Temat pierwszy: skąd, albo z kogo, jest teatr Mrożka. Z Szekspira i Czechowa czy z Gombrowicza i Witkacego? Wystarczy przejrzeć najważniejszą książkę poświęconą dramaturgii autora *Zabawy*, czyli *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka* Jana Błońskiego¹⁴⁸, by sporządzić katalog

Akcja toczy się w Rosji na przestrzeni prawie stu lat, 1910, 1928, 1993, sztuka epicka. Pierwszy akt jest już gotowy. Wydaje mi się, że to będzie dobra sztuka, tragiczna i jednocześnie zabawna”. S. Mrożek, G. Brandell, *Listy 1959-1994*, przeł. R. Sudół, wstęp T. Nyczek, Kraków 2013, s. 355. Następny list tomu zawiera informację o śmierci G. Brandella, przekazaną Mrożkowi przez żonę szwedzkiego literaturoznawcy. Dużo można było się spodziewać po wymianie listów między Mrożkiem i Erwinem Axerem, reżyserem warszawskiej premiery *Miłości na Krymie*, ale w listach obu panów — co zrozumiałe — dominują kwestie istotne z punktu widzenia teatralnej realizacji sztuki (dużo miejsca zajmuje sprawa obsady) oraz sprawozdanie z jej krajowych i europejskich inscenizacji. Zob. E. Axer, S. Mrożek, *Listy 1965-1996*, wstęp T. Nyczek, przypisy E. Baniewicz, Kraków 2011. Pozostaje jeszcze korespondencja Mrożka z Wojciechem Skalmowskim. Panowie wspominają o *Miłości na Krymie* kilkakrotnie. Najważniejsze wydają mi się ich uwagi dotyczące tego, o czym m.in. i ja piszę, a co Skalmowski nazywa logiką niezależnień uczuciowych (zob. S. Mrożek, W. Skalmowski, *Listy 1970-2003*, wstęp A. Borowski, przypisy M. Urbanowski, Kraków 2007, s. 790). W całości fragment ten brzmi tak: „To, że Szejkin wręcz **musi** się kochać w Lily (która jest zainteresowana Zachedryńskim), wynika z całej logiki >>niezależnień<< uczuciowych: Lily kocha Z., Z. kocha Tatianę, Tatiana kocha Szejkina — tu krąg się musi zamknąć. Nie rozumiejąc tego, nie rozumie się też innych scen związanych ze Szejkinem, np. jego antagonizmu wobec Z., a zwłaszcza tych szekspirowskich aluzji. Jak to zostało rozwiązane w teatrze — krakowski reżyser (...) chyba rzecz zrozumiał i przedstawił tak, jak ja to interpretuję? Czy też może ja się mylę? Bo żeby >>sam Błoński<<...”. Tamże. Zresztą sprawa nieufności Skalmowskiego wobec diagnoz Błońskiego (i Małgorzaty Sugiery) wraca (zob. tamże, s. 789, 793). Ja chciałbym jednak odnotować coś zupełnie innego, edytorskiego. Mrożek odpowiadając Skalmowskiemu, pisze: „Żadnych istotnych zmian w tekście [*Miłości na Krymie* — uzupeł. D.K.] wydanym przez Noir sur Blanc nie dokonałem. Przynajmniej to wiem na pewno. Można cytować według >>Dialogu<<”. Tamże, s. 791.

¹⁴⁷ S. Mrożek, *Dziennik powrotu*, Warszawa 2000. Wszystkie zapisy tego dziennika są datowane. Pierwszy wpis pochodzi z 13 kwietnia 1996 roku (prawie trzy lata po napisaniu *Miłości...*), a ostatni z 29 września 1999 roku. *Dziennik powrotu* jest użyteczniejszy z punktu widzenia *Miłości na Krymie* niż trzytomowy *Dziennik* Mrożka opublikowany w latach 2010-2013. Powód jest banalnie prosty: *Dziennik* obejmuje lata 1962-1989.

¹⁴⁸ J. Błoński, *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*, wyd. 2, popr. i poszerz., Kraków 2002.

cytatów i opinii dotyczących związków między Gombrowiczem, Witkacym i Sławomirem Mrożkiem. Choć Gombrowicz wydaje się antenatem ważniejszym, sam Mrożek i przyznaje się do niego, i deklaruje narastający z czasem dystans: „Jeżeli w mojej młodości (...) był mi duchowym ojcem (i despotą, jak często bywają ojcowie), to w miarę upływu lat (...) stał mi się odległym już tylko i rozcieńczonym przodkiem”¹⁴⁹. Tak o Gombrowiczu pisał Mrożek w *Małych listach*. A Jan Błoński sięga po ten właśnie cytat, by potwierdzić swoją własną opinię na temat zależności między Gombrowiczem i Mrożkiem. Opinię, która da się sprowadzić do twierdzeń w rodzaju: „Litera podobna, ale duch odmienny”¹⁵⁰. Albo: „Jakież to do Gombrowicza podobne... i zarazem dokładnie przeciwstawne”¹⁵¹.

Traktując relację Gombrowicz — Mrożek bardziej poważnie, nie sposób pominąć kwestii formy. Błoński pisze o tym tak:

Gombrowiczowska forma pozwala ująć, poznać, uporządkować rzeczywistość... a tym samym kształtować komunikację międzyludzką. Mrożek rozumiał ją chyba skromniej: jako wzór, schemat, kształt ludzkiego myślenia, odczuwania, zachowania... Bliższa byłaby pojęciom społecznego zwyczaju, reguły czy stereotypu. Nie tyle więc wspomagała w rozumieniu człowieka, jak — mimo wszystko — u Gombrowicza, ile przeciwnie — zaślepiała, ogłupiała, porażała ludzką komunikację...¹⁵²

Szukając początku relacji Gombrowicz — Witkacy — Mrożek można cytować już nie Jana Błońskiego, ale Jana Kotta, który uczestnicząc w powszechnym peanie dotyczącym *Tanga*, napisał: „Witkacy przyszedł za wcześnie, Gombrowicz jest obok, Mrożek pierwszy przyszedł w samą porę. I to na obu zegarach: polskim i zachodnim”¹⁵³.

¹⁴⁹ S. Mrożek, *Małe listy*, Kraków 1981. Cyt. za: J. Błoński, *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*, dz. cyt., s. 67.

¹⁵⁰ J. Błoński, *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*, dz. cyt., s. 74.

¹⁵¹ Tamże, s. 67.

¹⁵² Tamże, s. 21. Cytat ten opatrzony jest przypisem Błońskiego odwołującym się do fragmentu jego książki *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, Kraków 1994, s. 39.

¹⁵³ J. Kott, *Rodzina Mrożka*, „Dialog” 1965, nr 4, s. 74. Błoński godząc się na związek *Tanga* z Witkacym i Gombrowiczem, zgłasza też swoje zastrzeżenia w tej sprawie. Zob. J. Błoński, *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*, dz. cyt., s. 94.

Natomiast pytanie o tekst, o dramat najodpowiedniejszy do mówienia o zależności między Gombrowiczem i Mrożkiem, wskazuje raczej nie na *Tango*, ale na *Krawca*, z którego publikacją Mrożek zwlekał, zdając sobie sprawę z jego podobieństwa do Gombrowiczowskiej *Operetki*¹⁵⁴.

Pozostaje jeszcze kwestia związku Witkacy — Mrożek. Najbardziej konkretny pomysł Błońskiego w tej sprawie dotyczy sposobu konstruowania postaci, najpierw Mrożkowych, czyli mędrków i chamów:

(...) nie jest tak, aby postacie były naprawdę odlane z różnych kruszców. Aby jednym przysługiwała czysta chamskość, drudzy zaś cechowali się straszliwym małpiarstwem... Podział ostry występuje u Witkacego, gdzie nie ma żadnego przejścia od zdrowych bydłał do metafizycznych awanturników: postacie należą jakby do różnych gatunków ludzkich (właściwe zaś miano człowieka przysługuje tylko tym drugim). U Mrożka jest naturalnie inaczej: w każdym człowieku współistnieją stereotyp i zwierzę¹⁵⁵.

Tyle przypomnień i cytatów. Pozostają generalia albo nieuzasadnione uogólnienia. Jako niezbyt wyszukany żart może być traktowane zestawianie Witkacego i Gombrowicza motywowane występowaniem czystej formy u pierwszego i formy u drugiego z nich. Już lepiej napisać po prostu o tym, że obaj dysponowali czymś więcej niż tylko światopoglądem teatralnym. Każdy z nich wypracował światopogląd artystyczny, czyli zdołał połączyć sztukę i rzeczywistość w symbiotycznym związku uzależniającym jedno od drugiego. W praktyce oznaczało to świadome kształtowanie rzeczywistości poprzez sztukę, ale także podporządkowanie tego, co artystyczne misji mającej na celu ratowanie świata. Witkacy podjął się tego, wskazując metafizyczny rdzeń bytu jako źródło oczyszczenia i ocalenia (najpierw sztuki a potem wszystkiego poza nią). Gombrowicz czyścił polski, narodowy, ludzki Kościół, szukając równowagi między rzeczywistością i formą, próbując znaleźć aurea mediocritas — złoty środek między nimi — szansę na nasze, polskie, narodowe, ludzkie bycie razem.

Witkacy i Gombrowicz to po prostu artystyczni giganci, którzy wstrząsnęli posadami naszego dobrego, narodowo-literackiego samopoczucia. Każdy (im bardziej wybitny, tym prawdopodobieństwo większe), kto — podobnie jak oni — kwestionuje nasz narodowo-literacki błogo-

¹⁵⁴ Zob. tamże, s. 74.

¹⁵⁵ Tamże, s. 53.

stan, kto rozmontowuje nadzwyczaj trwale struktury polskiego poromantycznego (martyrologiczno-mesjańskiego) samozadowolenia, ma szansę na kojarzenie z nimi.

Dwaj najwięksi autorzy polskiego powojennego dramatu to Tadeusz Różewicz i Sławomir Mrozek. Inni (na przykład Ireneusz Iredyński czy Janusz Głowacki) nie wspięli się dość wysoko, by — proszę wybaczyć przesadę — można było pytać o ich związki z Witkacym i Gombrowiczem. A Różewicz? Nie chodzi nawet o *Akt przerywany*, o tę niesceniczną komedię w jednym akcie, zawierającą kilka uwag na temat Witkacego i Gombrowicza¹⁵⁶. Może zasadniej będzie wskazać na to, że Różewiczowski teatr ma po prostu innych, nawet bardziej uznanych protoplastów, chociażby Becketta. Jeszcze jeden powód uwalniający autora *Starej kobiety...* od związków z Witkacym i Gombrowiczem, chyba najważniejszy. Witkacy i Gombrowicz byli ideologami. Owszem, ich artystyczny światopogląd był nastawiony na rzeczywistość, ale oni — tak długo jak mogli — funkcjonowali w swoim idealnym świecie, a w każdym razie poza tą rzeczywistością, która zdecydowała o kształcie twórczości Tadeusza Różewicza¹⁵⁷.

Czyżby Mrozek był skazany na Witkacego i Gombrowicza? Tak postawione pytanie raczej nie ma sensu. Mrozek nie jest teatralnym ideolo-

¹⁵⁶ „Teatr mój jest żywym organizmem, jest podobny do człowieka, inwalidy, który stracił w walce lewą nogę, lecz ciągle czuje ból w tej nodze. Teatr ten stracił bowiem akcję dramatyczną (...), ale ten utracony, podstawowy członek ciągle mi sprawia ból. Czasem w chwilach słabości i załamania posługuję się tą, dawno utraconą, lewą nogą (akcja) i wtedy przypominam pewnych dramaturgów zagranicznych i krajowych. Oddając jednak Witkacemu, co jest Witkacego, i Gombrowiczowi, co jest Witkacego, pragnę stwierdzić, że są to dla mnie klasycy. Wielcy klasycy, którzy zajęli swoje miejsce obok Słowackiego, Norwida, Krasińskiego, Wyspiańskiego, Fredry, Zapolskiej, Chwistka i innych. Kłaniam się tym wszystkim Wielkim i przechodzę dalej”. T. Różewicz, *Akt przerywany. Komedia niesceniczna w jednym akcie*, w: tegoż, *Teatr*, wybór autor, wstęp J. Kelera, t. 1, Kraków 1988, s. 390.

¹⁵⁷ Przepraszam za to, że w sporze o ideologiczno-artystycznym charakterze odwołuję się do łatwo rozpoznawalnych argumentów pozaliterackiej natury, czyli samobójstwa Witkacego, emigracyjnego statusu Gombrowicza oraz wojenno-okupacyjnych doświadczeń Różewicza. Chodzi mi wyłącznie o zwrócenie uwagi na oczywiste różnice między sztuką, u podstaw której jest trwały system idei (Witkacy, Gombrowicz) i taką, która utraciwszy wiarę we wszelkie ideologie, szuka swoich źródeł w rzeczywistości.

giem. Jest monterem (określenie Jana Błońskiego¹⁵⁸). Montował sytuacje nie na miarę pomieszczanych w nich osób¹⁵⁹ oraz role (oprawców i ofiar, chamów i mędrków). Z czasem coraz więcej w jego sztukach polityki (*Alfa* to graniczny przykład) i historii (na przykład *Pieszko*). Punktem dojścia wydaje mi się *Miłość na Krymie*, dramat epicki, epopcja z drugiej ręki. Witkacy i Gombrowicz byli punktem wyjścia dla tej dramaturgii, ale patrząc na nią z dzisiejszej perspektywy, nie pozostaje nic innego, jak tylko powtórzyć za Janem Błońskim: „Litera podobna, ale duch odmienny”¹⁶⁰. Albo: „Jakież to do Gombrowicza podobne... i zarazem dokładnie przeciwstawne”¹⁶¹. Przypomnienie ostatnie, dotyczące postaci: „Podział ostry występuje u Witkacego (...). U Mrożka jest naturalnie inaczej”¹⁶².

A Szekspir i Czechow? Pamiętam telewizyjną rozmowę Jerzego Koeniga ze Sławomirem Mrożkiem, podczas której autor *Emigrantów* powiedział, że jego dramat nie jest ani z Witkacego, ani z Gombrowicza, ale z Szekspira i Czechowa¹⁶³. Sprawa jest na tyle ważna i ciekawa, że stanowi wielką, badawczą pokusę. Warto zbliżyć się do niej, czytając *Miłość na Krymie*. Proponuję zacząć od kwestii podstawowej, czyli od tekstu. W *Posłowniu do Miłości...* Mrożek przyznaje się do samowoli w tłumaczeniu *Hamleta*, *Otella* i *Snu nocy letniej*¹⁶⁴. Trudno tej deklaracji nie sprawdzić, szukając funkcjonalizacji wprowadzonych zmian. Warto przecież zapytać, czy *Otello* spełnia wyłącznie rolę tragedii zdrady, a jeśli tak, to gdzie powinno się wyznaczyć jej granice. Lily zdradza Wolfa, lecz czy Tatiana nie zdradza Sjejkina? I to nie tylko z Zachedryńskim, ale także z Zubatym. A może Rosja zdradza samą siebie. I w latach 90. XX wieku, i — przede wszystkim — w 1917 roku. A *Sen nocy letniej* czy

¹⁵⁸ Zob. J. Błoński, *Mrożek monter*, „Dialog” 1995, nr 4.

¹⁵⁹ Zob. K. Wolicki, *W poszukiwaniu miary. Twórczość dramatopisarska Sławomira Mrożka*, dz. cyt., s. 3-4.

¹⁶⁰ J. Błoński, *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*, dz. cyt., s. 74.

¹⁶¹ Tamże, s. 67.

¹⁶² Tamże, s. 53.

¹⁶³ Nie potrafię podać dokładnego czasu emisji tej rozmowy, więc trudno traktować ją jako poważny argument w istotnej sprawie. To raczej okazja do zadawania pytań niż jakakolwiek wiążąca odpowiedź.

¹⁶⁴ S. Mrożek, *Miłość na Krymie*, „Dialog” 1993, nr 12, s. 73. Następne fragmenty *Miłości...* według tego wydania. Lokalizacja w tekście.

jest u Mrożka wyłącznie komedią miłosnych omyłek, czy zmontowanym z Szekspira komentarzem do takiej lektury Czechowa, jaką przy okazji *Miłości...* proponuje Nyczek, zwracając uwagę, że w *Platonowie*, *Mewie* i *Wujaszku Wani* ludzkie uczucia są wyjątkowo misternie poplątane¹⁶⁵. Pozostaje tekst najważniejszy, czyli *Hamlet*. Tekst i zasadnicze pytanie, kto na Krymie gra rolę duńskiego księcia. Czy rację ma Nyczek, stawiając na przechadzającego się z końską czaszką Szejkina?¹⁶⁶ A może Hamletem jest Zachedrynski. Przecież fragment tragedii recytowany przez Lily w akcie drugim (s. 41) łatwo potraktować jako opis Iwana Nikołajewicza związany nie tylko z pogarszającym się stanem jego zdrowia (s. 40):

LILY

Jak szlachetny umysł w głębokim upadku!
Dworzanin, żołnierz, miecz i bystra mowa,
Nadzieja Królestwa i arbiter mody,
Wzorzec dla innych i skarbnica wiedzy,
Tak poniżone. (s. 41)

Hamlet — Szejkin czy Zachedrynski? A może ktoś inny. Przy czym nie chodzi o personalne śledztwo, ale o najważniejszą rolę w sztuce i najważniejsze zadanie, które z akcji *Miłości na Krymie* wynika. Czy odpowiedzią przynajmniej na część wątpliwości nie może być finał dramatu, w którym Szejkin i Zachedrynski razem wyruszają na poszukiwania Tattiany, czyli — zdaniem Błońskiego — miłości, a może także Rosji¹⁶⁷.

Tekstologiczna obecność Czechowa w dramacie Mrożka to już nie cytaty — jak to miało miejsce w przypadku sztuk Szekspira — ale jednoznaczne aluzje. Siostry Prozorow na początku aktu pierwszego wybierają się do Moskwy (s. 12), a w jego finale wracają z dworca (s. 25), na który wybiera się Czelcow, ponieważ dostał telegram od Łopachina w sprawie wiśniowego sadu, sprzedawanego przez Raniewską. Do jej majątku wybierali się także Lily i Wolf (s. 24), ale nie dojechali. Wyszli już w Kursku (s. 34). Wiśniowy sad wraca, gdy Pietia w trzecim akcie

¹⁶⁵ T. Nyczek, *Dziesięć przyczynków do „Miłości na Krymie”*, „Dialog” 1993, nr 12, s. 110.

¹⁶⁶ Zob. tamże, s. 115.

¹⁶⁷ Zob. J. Błoński, *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*, dz. cyt., s. 232.

mówi Zachedrynskiemu o wycięciu całej tajgi¹⁶⁸. Zresztą w dialogu Pietia — Zachedrynski pojawia się też *Wujaszek Wania* Czechowa (s. 60), ale i w tym wypadku — tak jak z Hamletem — nie chodzi o inwentaryzację aluzji, ale o sprawę bardziej zasadniczą, bo jeśli Zachedrynski miałby być wujaszkiem Wanią, czyli Iwanem Wojnickim, to w jaki sposób Czechowska postać mogłaby go interpretować. Czy wystarczą w tej interpretacji uwagi o bezsensownej służbie i życiowej rezygnacji?

Szukanie Czechowa w *Miłości na Krymie* to nie tylko jednoznaczne aluzje, ale także cytaty. Na pewno bardziej ukryte niż te z Szekspira, jednak łatwe do rozpoznania. Klasyczny przykład, czyli kwestia Tatiany z pierwszego aktu: „Nie teraz, ale za sto, dwieście lat... Teraz wszędzie zło i krzywda, ale za sto, dwieście lat człowiek będzie lepszy, piękniejszy... Wszystko zależy od nas. Trzeba tylko pracować, pracować, pracować...” (s. 21). Podobnie o pracy mówi w *Trzech siostrach* Irina. Jej wypowiedź opatrzona została następującym przypisem: „Analogiczne ty-rady znajdziemy w *Platonowie* i *Wujaszku Wani*¹⁶⁹. Zresztą w słowach Tatiany chodzi nie tylko o pracę, ale także o powtarzającą się w *Trzech siostrach* nadzieję, a może złudzenie, któremu najwierniejszy wydaje się być Wierszynin¹⁷⁰.

Grę w cytaty, aluzje i nawiązania warto uzupełnić rozpoczętą już przy okazji Hamleta i wujaszka Wani próbą szukania u Szekspira i Czechowa pierwowzorów postaci pojawiających się w *Miłości na Krymie*. I tym razem tam, gdzie pojawia się Szekspir, Mrożek pomaga swoim czytelnikom. Lily chce grać Ofelię (s. 39), ale gra Desdemonę (s. 51-52). Wolf, choć pewnie nie chce grać żadnej z szekspirowskich postaci, występuje jako Otello. Zresztą Otellem jest także Zachedrynski, a Jagonem zostaje przez niego nazwany Szejkin (s. 51). Tatiana występuje jako Tytania, a Zubatyj jako Tyłek (s. 50). Oczywiście, nie można wykluczyć tego, że pomoc Mrożka dotycząca szekspirowskiej tożsamości Tatiany, Lily czy Szejkina jest pułapką. Wolę w niej jednak widzieć okazję do czytania

¹⁶⁸ „ZACHEDRYNSKI: Co ty powiesz, całą tajgę? Dawniej tylko wiśniowy sad potrafił wyciąć, a teraz całą tajgę... No, no...” (s. 25)

¹⁶⁹ A. Czechow, *Trzy siostry*, przeł. N. Gałczyńska, w: tegoż, *Wybór dramatów*, oprac. R. Śliwowski, Wrocław 1979, s. 558.

¹⁷⁰ Zob. tamże, s. 576, 604, 605, 640.

Miłości... przy pomocy Szekspira. Jednoznaczność identyfikacji nie wydaje mi się specjalną przeszkodą. Tak samo jak niejednoznaczność tego, kto w *Miłości na Krymie* jest Hamletem.

Gdybym miał wybrać jeden dramat Czechowa, najbardziej użyteczny z punktu widzenia lektury epickiej, krymskiej sztuki Mrożka, zdecydowałbym się na *Trzy siostry*. Wspominałem już o siostrach Prozorow, pisząc o ramie pierwszego aktu i o wypowiedzi Iriny na temat pracy. Chciałbym dodać kilka uwag dotyczących postaci. Czy Zubatyj — mimo swojej socrealistycznej tożsamości — nie wydaje się podobny do Solonego? A Tuzenbach do Wofa? Czy Zachedryński nie ma wiele wspólnego z lekarzem wojskowym Czebutykinem? Przecież wojskowo-nauczycielskie towarzystwo *Trzech sióstr* odnajduje się na Mrożkowym Krymie nie tylko za sprawą porucznika Szejkina i nauczycielki Tatiany. Jeden drobny fabularny. Pierwszy akt czteroaktowego dramatu Czechowa kończy się oświadczeniami Andrzeja Prozorowa. Finał aktu pierwszego *Miłości...* to oświadczenia Szejkina. Andrzej poślubił Nataszę z wiadomym, opłakanym skutkiem. Czy oświadczenia Szejkina nie są pełne świadomości nieszczęścia, jakim musi być jego małżeństwo? Czy Szejkin nie wie po prostu tego, z czego Prozorow nie zdaje sobie sprawy, ale o czym bardzo boleśnie i bardzo szybko się przekonuje? Oświadczenia Szejkina to kluczowy moment nie tylko aktu pierwszego, ale także całej sztuki. Oświadczenia Andrzeja to spełnienie wpisanego w sztuki Czechowa, nieuchronnego, rosyjskiego losu, w którym na szczęście można jedynie czekać, bo go po prostu nie ma¹⁷¹.

Nie wiem, czy teatr Mrożka jest z Szekspira i Czechowa, ale trudno mi zaakceptować ten pomysł. Szekspir i Czechow to życie. Pierwszy z nich białym wierszem zapisał nasz los jako pułapkę, w której nieuchronnie ginimy, chyba że pojawia się ona w konwencji komediowej (obyczajowej) albo baśniowej. Szekspir zbyt dobrze zna rodzaj ludzki (i jego historię), by pozwalać sobie na jakiegokolwiek złudzenia. Uniemożliwiają je zapisane w jego dramatach scenariusze człowieczego losu i namiętności decydujące o naszym postępowaniu. Życie według Szekspira to katastrofa, z której nie możemy wyjść bez szwanku. Wizja Czechowa

¹⁷¹ „WIERSZYININ: (...) Szczęścia dla nas nie ma i nie może być, my tylko ciągle czekamy na szczęście”. A. Czechow, *Trzy siostry*, dz. cyt., s. 611.

wygląda na scenie inaczej, ale jest równie pełna życia jak szekspirowska. Czechow to nasz świat po Szekspirze. Po wielkich tragediach i gwałtownych uczuciach. Może współdecydował o tym reformatorski charakter Moskiewskiego Teatru Artystycznego Niemirowicza-Danczenki i Stanisławskiego, uwalniający scenę nie tylko od rutyny, ale także od patosu. W każdym razie szekspirowski dramat królów stał się za sprawą Czechowa dramatem rosyjskiej inteligencji, ścichł, zszarzał, ale stał się nieunikniony, skazujący na samotność i powszechny.

Tym, co łączy Szekspira z Czechowem i różni ich obu od Mrożka, jest życie. Namiętne i okrutne (Szekspir) albo pozbawione nadziei (Czechow), ale między nim i sceną jest tylko estetyczna konwencja, którą obaj twórcy — poprzez własne sztuki — powołali do istnienia w postaci tego, co dzisiaj mieści się w określeniach teatr elżbietański oraz MChAT.

U Mrożka między życiem i sceną jest montaż. Autor *Emigrantów* najpierw życie rozmontowuje na sytuacje, role, a w wypadku *Miłości na Krymie* także na cytaty i aluzje, by dopiero potem, zmontowawszy je według opisaną przez Józefa Kelerę reguły *reductio ad absurdum*¹⁷², pokazać je w swoim teatrze.

Czy dramat Mrożka jest z Szekspira i Czechowa? Nie wiem, ale mam pewną propozycję dotyczącą tego, jak ważni są obaj ci autorzy dla *Miłości na Krymie*.

Temat drugi, czyli stan badań albo Błoński, Nyczek, Markowski. Książka, na którą wielokrotnie się powoływałem — *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*, a zwłaszcza jej rozdział poświęcony *Pieszko* oraz *Miłości na Krymie* — to znakomita okazja do podjęcia dialogu z jej autorem. Byłoby w nim miejsce na zachwyt, polemikę, wątpliwości i zapożyczenia. Zachwyt. „Mrożek Czechowem uwalnia *Miłość* od (czechowowskiego) realizmu!”¹⁷³. Ta uwaga Błońskiego ma kapitalne znaczenie i dla właściwego określenia relacji Mrożek — Czechow, bez której nie ma lektury *Miłości na Krymie*, i dla dramatopisarza Mrożka — specjalizującego się w uwalnianiu od realizmu. Polemika. Dlaczego Szejkin miałyby nie

¹⁷² Zob. J. Kelera, *Dowcip wyobraźni logicznej*, dz. cyt., s. 88. Kelera zaznacza, że domyślanie realności do absurdu to pomysł Olega Susa, zrelacjonowany w „Dialogu” (1964, nr 2, s. 197).

¹⁷³ J. Błoński, *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*, dz. cyt., s. 237.

wiedzieć, czego chce?¹⁷⁴ W ocenie jego postępowania jest chyba u Błońskiego zbyt dużo Czechowa, czyli psychologicznego realizmu, a za mało Mrożka, czyli montera redukującego postaci do rozmiarów wyznaczonych przez ogarniającą historię Rosji sztukę. Tym śmieiej pytam (i polemizuję), ponieważ sam Błoński, nie przepadając za Szejkinem, pisze o redukcji postaci w *Miłości...* Mrożka¹⁷⁵. Wątpliwości. (Liczba mnoga zmusza mnie do przynajmniej dwóch.) Pierwsza: dlaczego wywołując początek *Miłości na Krymie*, Błoński cytuje drugi akt sztuki?¹⁷⁶ Druga: skąd zdanie „Jak daleko stąd do Czechowa!”¹⁷⁷ w związku z drugim, socrealistyczno(-szekspirowskim) aktem *Miłości...*? Zapożyczenia. Było ich w tym tekście tyle, że teraz jedno, najważniejsze, wpisane już w tytuł rozdziału, który Błoński poświęcił w swojej książce dwóm dramatom: *Pieszko* oraz *Miłości na Krymie*. Tytuł brzmi *Mrożek epik*¹⁷⁸. Właśnie takiego potwierdzenia lektury *Miłości...* jako epepei potrzebowałem.

Tadeuszowi Nyczkowi zawdzięczam niemal tyle samo co Janowi Błońskiemu. To on, pisząc o misternym plątanii ludzkich uczuć w *Platonowie*, *Mewie* i *Wujaszku Wani*¹⁷⁹, doprowadził mnie na próg zdania: U Czechowa zawsze kocha się niewłaściwą osobę. Gdyby nie ono, moja lektura *Miłości...* byłyby zupełnie inna.

Błoński pisał o łączeniu przez Mrożka historii państw i historii ludzi¹⁸⁰. Michał Paweł Markowski zwrócił uwagę na to samo, akcentując brak przepaści między historią i egzystencją¹⁸¹. Ale mój dług u niego nie sprowadza się do potwierdzenia (niezależnego sformułowania, rozszerzenia) opinii znanej z *Wszystkich sztuk Sławomira Mrożka*. Markowskiemu zawdzięczam przede wszystkim odkrycie istotnego aspektu tego,

¹⁷⁴ Zob. tamże, s. 238.

¹⁷⁵ Zob. tamże, s. 237.

¹⁷⁶ Zob. tamże, s. 233-234.

¹⁷⁷ Tamże, s. 239.

¹⁷⁸ Dla Błońskiego epickość *Miłości na Krymie* prowadzi na próg powieści. Zob. J. Błoński, S. Mrożek, *Listy 1963-1996*, dz. cyt., s. 587. (Wskazany fragment cytuję w przypisie dziewiątym.) Dla mnie epickość *Miłości...* to po prostu epepeja.

¹⁷⁹ Zob. T. Nyczek, *Dziesięć przyczynków do „Miłości na Krymie”*, dz. cyt., s. 110.

¹⁸⁰ Zob. J. Błoński, *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*, dz. cyt., s. 233.

¹⁸¹ Zob. M. P. Markowski, *Uwikłanie*, w: *Sławomir Mrożek „Miłość na Krymie”*, reż. J. Jarocki, Teatr Narodowy, premiera 17.01.2007, program, s. 9.

co tragiczne i u Czechowa, i u korzystającego z niego Mrożka. Chodzi o Szestowowską bezpocziwność, czyli egzystencję naznaczoną tym, co można określić jako utratę gruntu pod nogami¹⁸². No i jeszcze towarzyszący Lwu Szestowowi Jacques Lacan, o którym pomyślałem, czytając u Markowskiego, że „Nic w *Miłości na Krymie* się nie zgadza, bo nic w historii nie jest w porę, a najbardziej nie w porę jest życie”¹⁸³.

Temat trzeci, czyli co do powiedzenia o swojej epickiej, rosyjskiej sztuce ma Sławomir Mrozek albo *Baltazar, Dziennik powrotu* oraz *Listy 1963-1996. Baltazar. Miłość na Krymie* przywoływana jest w tej terapeutycznej autobiografii kilkakrotnie. A może tylko ten jeden raz:

Okres od 1993 do końca 1995 roku był najbardziej twórczy w mojej meksykańskiej wyprawie. W 1993 roku napisałem sztukę *Miłość na Krymie*, która starczyłaby za trzy sztuki na raz. Dostałem za nią prestiżową nagrodę w Paryżu i gwarancję wystawienia jej przez Francuski Teatr Narodowy, co zrealizowano rok później¹⁸⁴.

I to właściwie wszystko. Jest jeszcze wspomniana kielecka inscenizacja sztuki, ale bardziej ze względu na rodzinę Lichnowskich niż na spektakl czy tekst dramatu¹⁸⁵. Jest fragment autobiograficzny mówiący o motywach wstąpienia Mrożka do partii¹⁸⁶, który da się skojarzyć z powodami, które skłoniły Tatianę do związania się z bolszewicką władzą (s. 21). Jest wspomnienie pierwszej zagranicznej podróży wiodącej do Rosji, między innymi na Krym. Podróż przełomowej zarówno z powodów osobistych („już w pociągu poznałem moją pierwszą żonę”¹⁸⁷) i o tyle literackich, o ile dotyczących Rosji („doznałem w niej poczucia przestrzeni”¹⁸⁸) oraz Krymu („Zachwycił mnie Krym, Morze Czarne, palmy i egzotyczne owoce, a także gruzińska ludność, nieeuropejskie obyczaje i poblizze muzułmańskiej Azji. Wszystko to potwierdzało moje

¹⁸² Zob. tamże, s. 12-13.

¹⁸³ Tamże, s. 11.

¹⁸⁴ S. Mrozek, *Baltazar*, dz. cyt., s. 13.

¹⁸⁵ Tamże, s. 86.

¹⁸⁶ „Zdradzony przez kobietę, postanowiłem poświęcić się dla partii i zginąć, najchętniej z rąk reakcji”. Tamże, s. 172.

¹⁸⁷ Tamże, s. 189.

¹⁸⁸ Tamże.

poczucie o nieskończonych możliwościach¹⁸⁹.) Krym wraca w opowieści o współlokatorze domu Funduszu Pracowniczych¹⁹⁰, ale to współlokator jest ważny, a nie krymski półwysep.

Nie zamierzam rozstrzygać przydatności autobiografii, korespondencji czy dziennika Mrożka przy lekturze jego dramatów. Trudno jednak zrezygnować z czytania *Baltazara, Listów... czy Dziennika powrotu*. Nawet wtedy, gdy zawarte w tego rodzaju publikacjach informacje czy sugestie będzie się traktowało wyłącznie jako materiał nadający się do przypisów.

Epepeja z drugiej ręki

Hamlet Szekspira to uniwersalny scenariusz tragicznego, ludzkiego losu. Sztuki Czechowa to partykularna, rosyjska wersja tego uniwersalnego scenariusza. *Miłość na Krymie* Mrożka opowiada historię Rosji, zaczynając od epickich dramatów Czechowa, a kończąc na bladej inżynierii — przyjmijmy — lat 90. XX wieku.

Nie wiem, czy Jana Kotta rzeczywiście niespecjalnie interesowało, czym jest scenariusz wpisany w *Hamleta*. Może ważniejsze było dla niego samo eksponowanie owego scenariusza, ułatwiające odnajdywanie w tym i innych dramatach Szekspira ich aktualności. Z drugiej jednak strony, gdy Kott podsuwa ewentualne odpowiedzi na pytanie, czym scenariusz *Hamleta* jest, wskazuje istotę rzeczy, czyli los, dolę ludzką i mechanizm historii¹⁹¹. Tym właśnie wydaje się być najsłynniejsza tragedia Szekspira. Uniwersalnym scenariuszem egzystencji uwikłanej w historię. Przy czym historia nie musi tu mieć wymiaru państwowego („Źle się dzieje w państwie duńskim¹⁹²) czy międzynarodowego (angielsko-duńsko-francusko-niemiecko-norwesko-polskiego). Historia to czas, na który jesteśmy skazani. Niekoniecznie — widać to wyraźnie u Czechowa

¹⁸⁹ Tamże, s. 190.

¹⁹⁰ Tamże, s. 180.

¹⁹¹ Zob. J. Kott, *Hamlet połowy wieku*, dz. cyt., s. 87.

¹⁹² Marcellus w czwartej scenie aktu pierwszego mówi: „Widno! Jest coś chorobliwego w państwie duńskim”. W. Szekspir, *Hamlet, królówic duński*, przeł. J. Paszkowski, wyd. 8, Warszawa 1965, s. 60. Tekst oryginalny podaje J. Kott: „Something is rotten in the state of Denmark”. J. Kott, *Hamlet połowy wieku*, dz. cyt., s. 79.

— mierzony rewolucjami i wojnami. Hamlet jest następcą tronu, ale to tylko rozszerza zakres jego tragedii, czyni ją ważniejszą (godniejszą, dostojniejszą), nie rozstrzygając o niej. Doświadczenie Hamleta to świat, na który nie można wyrazić zgody, świat, wobec którego książę musi się określić. Hamletyzowanie to tylko lekturowy błąd Goethego¹⁹³. Problem w tym, że zła nie daje się ani ogarnąć, ani usunąć. Źle się dzieje nie tylko w państwie duńskim. Każda z ról księcia, każdy z obszarów jego aktywności skazany jest na katastrofę. Hamlet przegrywa jako syn, następca tronu, kochanek, a nawet przyjaciel. Jego zemsta za śmierć ojca nie zmienia porządku świata. Fortynbras jako król Danii to wielka niewiadoma i może dlatego to on — zdaniem Jana Kotta — rozstrzyga o scenariuszu *Hamleta*¹⁹⁴. Ratowanie Ofelii też Hamletowi nie wyszło. A przyjaciele? Przeżył tylko Horacy.

Słynny monolog Hamleta z pierwszej sceny trzeciego aktu nie pozostawia wątpliwości. Pocisków zawistnego losu nie da się uniknąć, bo los to zawistne pociski. A życie tylko dlatego wygrywa ze śmiercią, ponieważ ta ostatnia nie daje żadnej gwarancji końca. Nie ma lepszego literackiego zapisu tragicznego myślenia o losie ludzkim.

Dramaty Czechowa to partykularna, rosyjska wersja tego, co uniwersalnie o egzystencji miał do powiedzenia Szekspir. Powszechne nieszczeście przez autora *Wiśniowego sadu* zostało sprowadzone do nieszczęścia miłosego, ale nie wiem, czy w tym momencie czytam jeszcze to, co napisał Czechow, czy to, co w *Miłości na Krymie* napisał Mrożek. U Czechowa zawsze kocha się niewłaściwą osobę i Tadeusz Nyczek pokazał to, powołując się na *Płatonowa*, *Mewę* i *Wujaszka Wanię*¹⁹⁵. Sprawdziałem, tak samo jest w *Trzech siostrach* i *Wiśniowym sadzie*¹⁹⁶.

¹⁹³ Zob. Z. Herbert, *Hamlet na granicy milczenia*, w: Z. Herbert, H. Elzenberg, *Korespondencja. Z aneksem: Z. Herbert, Hamlet na granicy milczenia*, H. Elzenberg, *Opowiadanie na ankiecie* i z faksymiliami wierszy Z. Herberta i H. Elzenberga, red. i posłowie B. Toruńczyk, Warszawa 2002, s. 133-135. W sprawie tak zwanego hamletyzowania, czyli czytania *Hamleta* przez Goethego powołuję się na tekst Herberta, ponieważ za ten poeta, obok Myśliwskiego i Mrożka, jest bohaterem niniejszej książki o eposie.

¹⁹⁴ Zob. J. Kott, *Hamlet połowy wieku*, dz. cyt., s. 91.

¹⁹⁵ Zob. T. Nyczek, *Dziesięć przyczynków do „Miłości na Krymie”*, dz. cyt., s. 110.

¹⁹⁶ *Trzy siostry*. Trzy przykłady typowych dla sztuk Czechowa, nietrafionych miłości: Andrzej Prozorow kocha swoją żonę Nataszę, która ma romans z Protopopowem,

Nieszczęśliwa miłość z dramatów Czechowa to sposób na pisanie rosyjskiej epopei. Rosja nie jest w tych sztukach światem skończonym i martwym, a jeśli nawet jest — bo i tak Czechowa można czytać — to na pewno nie ma mowy o przenieszeniu jej z przestrzeni historii w przestrzeń kultury, chociaż i takie rozwiązanie byłoby do zaakceptowania, ponieważ Czechow sięga do wiecznej tajemnicy Rosji, do istoty jej tożsamości, która jest niezależna od zmieniającego się czasu. Tą tajemnicą jest niemożliwa do szczęśliwego spełnienia miłość, czyli rosyjska wersja powszechnie nieszczęśliwego losu, którego wariant uniwersalny zapisał najdoskonalej Szekspir w *Hamlecie*¹⁹⁷.

Co Mrożek zrobił z Czechowem, czyli partykularną, rosyjską wersją szekspirowskiego, uniwersalnego zapisu? Zachował się w typowy dla siebie sposób, czyli jak monter. To, co u Czechowa jest misterną płataniną ludzkich uczuć¹⁹⁸, u niego okazuje się regularnym kołem damsko-męskich relacji, kołem determinującym historię Rosji. U Mrożka psychologiczna niedookreśloność miłosnych powiązań postaci Czechowa staje się precyzyjnie skonstruowanym mechanizmem decydującym o losie ludzi i kraju. Rozpisana na samotność, bezczynność, bezużyteczną aktywność i miłosne nieszczęścia epopeja Rosji, którą w swoich dramatach pozosta-

Masza kocha żonatego Wierszynina, Irinę kochają Solony i Tuzenbach, ona wybiera Tuzenbacha (bez miłości), ale Solony zabija go w pojedynku. *Wiśniowy sad*. Waria kocha Łopachina, Ania studenta Trofimowa, Duniasza Jaszę, a Raniewska swojego niewiernego, paryskiego kochanka.

¹⁹⁷ Ponieważ partnerem Mrożka na teatralnym Parnasie polskiej literatury powojennej jest Tadeusz Różewicz, warto przypomnieć, że obok zapisujących tragizm ludzkiego losu Szekspira, Czechowa i autora *Miłości na Krymie*, łatwo wskazać innych trzech twórców, czyli Kafkę, Becketta i autora *Kartoteki*. Oto alternatywna, albo tylko późniejsza w czasie, wersja egzystencjalnej tragiczności. Kluczowe dla niej pozostają dwa teksty dramaturgiczne Różewicza: *Odejście Głodomora* (nawiązujące do *Głodomora* Kafki, zob. F. Kafka, *Głodomór*, przeł. R. Karst, w: tegoż, *Dzieła wybrane*, t. 1: *Ameryka, Nowele i miniatury, Wyrok*, Warszawa 1994) oraz *Stara kobieta wysiaduje* (przywołujące *Szczęśliwe dni* Becketta, zob. S. Beckett, *Szczęśliwe dni*, w: tegoż, *Dramaty. Wybór*, przeł. i oprac. A. Libera, Wrocław 1995). W pierwszej sztuce najważniejsza jest kwestia niemożliwego do zaspokojenia głodu (niespełnienia), którego nie mamy prawa się wyrzec, a w drugim świadomość świata jako śmietnika, w którym ginimy od obfitości, zabijającej określający naszą tożsamość, egzystencjalny głód.

¹⁹⁸ Zob. T. Nyczek, *Dziesięć przyczynków do „Miłości na Krymie”*, dz. cyt., s. 110.

wił Czechow, w *Miłości na Krymie* uzyskuje swój absurdalnie logiczny kształt, zostaje zmontowana tak, jak potrafi wyłącznie Sławomir Mrozek. Staje się epopeją z drugiej ręki.

Miłosne koło historii. Miłość i zegar. Tatiana, umieścmy ją na godzinie dwunastej, kocha Szejkina, Szejkin, godzina trzecia, kocha Lily, Lily, godzina szósta, Zachedrynskiego, a Zachedrynski, godzina dziewiąta, Tatianę. I tak właśnie powinno być. Każdy kocha osobę zakochaną zupełnie w kim innym. Oto obraz zrównoważonego nieszczęścia Rosji. Naruszenie tego status quo prowadzi do katastrofy, bo rodzaj ludzki skazany jest na niespełnienie. Miłosne niespełnienie — paradoks, absurd perwersja? — jest naturalnym stanem postaci *Miłości na Krymie*. Najlepiej świadczą o tym wydarzenia, które mają miejsce wówczas, gdy od tej bolesnej naturalności próbuje się na Krymie uciec. Wystarczyły oświadczyzny Szejkina, czyli świadoma nienaruszalnego stanu rzeczy próba przezwyciężenia miłosnego fatum.

To, że Tatiana kocha Szejkina — i to, że Zachedrynski kocha Tatianę — nie ulega wątpliwości. Ale czy Szejkim rzeczywiście kocha Lily? Tak. I do potwierdzenia tego uczucia nie potrzeba wyjaśnień definiujących modus egzystencji Szejkina jako zredukowany do roli modelowego rosyjskiego porucznika, *Bohatera naszych czasów* Lermontowa¹⁹⁹. Wystarczy przeczytać uważnie dialog Szejkin — Zachedrynski z drugiego aktu, w którym porucznik nie tylko potwierdza miłość do Lily (s. 48), ale także dystansuje się do więzi emocjonalnej z Tatianą (s. 49).

Dlaczego kochając Lily, Szejkin oświadcza się jej tak, by nie zostać przyjętym? W jego oświadczeniach jest i mężczyzna, który kocha i świadomy swojej roli typ rosyjskiego porucznika, który wie, że jego miłość spełnić się nie może. Szejkin — charakter i typ, człowiek i model, czyli życie i oryginalnie autotematyczna literatura albo nawet ktoś (coś?), kogo nie tylko żartem da się nazwać elementem równowagi nieszczęścia. Szejkin to postać, która i chce być szczęśliwa²⁰⁰, i wie, że szczęśliwa być nie

¹⁹⁹ Michał Lermontow pojawia się zresztą nie tylko w *Miłości na Krymie* (s. 20), ale także wśród postaci przywoływanych w salonie sióstr Prozorow. Zob. A. Czechow, *Trzy siostry*, dz. cyt., s. 615, 666.

²⁰⁰ Pięknie o tym pragnieniu mówi do Czelcowa Zachedrynski: „Wie pan, dlaczego zginie Rosja? (...) Bo nawet dekadenci chcą żyć”. (s. 19)

może. Dlatego porucznik ucieka, gdy Lily — mimo wszystko²⁰¹ — przyjmuje jego oświadczenia.

Tatiana kocha Szejkina, Szejkin kocha Lily, ale czy Lily kocha Zachedryńskiego? Ta miłość rzeczywiście wydaje się najbardziej problematyczna, chociaż nie tyle budzi wątpliwości²⁰², ile okazuje się nieco odmienna od pozostałych. Po pierwsze, Lily nie może być tak ważna, tak wyeksponowana jak Tatiana²⁰³. Po drugie, Lily wyszła za mąż za Niemca, Rudolfa Rudolfowicza Wolfa, a to trochę tak, jakby Irina z *Trzech siostr* wyszła za Tuzenbacha. Po trzecie, Lily przede wszystkim jest aktorką. Miłość, a już na pewno Rosja odgrywają w jej życiu rolę drugoplanową.

Koło się zamyka, bo Tatiana kocha Szejkina, Szejkin kocha Lily, Lily kocha Zachedryńskiego, Zachedryński kocha Tatianę. Oto obraz przedrewolucyjnej Rosji. Oto Rosja Czechowa i niespełnionej miłości, Rosja zrównoważonego nieszczęścia. Ale w finale aktu pierwszego pojawia się Lenin, a wraz z nim przychodzi rewolucja, czyli historia. Najważniejsze pytanie o miłość w epickiej sztuce Mrożka nie dotyczy tego, kto kogo kocha, ale tego, jaki jest związek między miłością i historią Rosji. Odpowiedź od razu, że historia Rosji jest historią miłości. Spróbuję to nawet uzasadnić.

Rosja w *Miłości na Krymie* to kraj przed rewolucją (akt pierwszy), rewolucyjny kraj rad (akt drugi) i kraj poradziecki lat 90. XX wieku (akt trzeci). Nie ulega wątpliwości, że tym, co określa Rosję przedrewolucyjną, jest miłość niemożliwa do spełnienia. A rewolucja? Pamiętając o tym, że omawiany tekst — niezależnie od wpisanej w podtytuł tragiczności — jest także komedią, chciałbym zapytać skąd — według *Miłości na Krymie*

²⁰¹ Mimo wszystko, czyli niezależnie od mrocznych perspektyw, które Szejkin zapowiada w związku z ich przyszłym życiem (s. 19) i niezależnie od tego, że Lily kocha Zachedryńskiego.

²⁰² O związku między Lily i Zachedryńskim i o stosunku aktorki do niejasnej osobistości — jak Zachedryńskiego określa w didaskaliach Mrożek (s. 5) — świadczą rozmowy Lily — Zachedryński z zakończenia aktu pierwszego (s. 23) i z aktu drugiego (s. 40), uwaga Czelcowej, pojawiająca się w jej rozmowie z Wolfem (s. 43), dialog Zachedryński — Szejkin dotyczący inscenizacji *Otella* (s. 51) i kwestia Wolfa skierowana do Lily: „Milicz ładacznico! Ty śmiesz płakać po nim? (wskazuje na Zachedryńskiego)” (s. 53).

²⁰³ Zob. opinię Błońskiego na temat Tatiany lokalizowaną w przypisie trzydziestym.

— wzięła się Wielka Rewolucja Październikowa? Odpowiedź: z porzucenia nieszczęśliwej miłości. Argumenty? Proszę bardzo:

ZACHEDRYNSKI

To może pani zostanie ze mną...

TATIANA

Na Krymie?

ZACHEDRYNSKI

Na zawsze

(...)

TATIANA

Ja nie chcę wyjść za mąż.

ZACHEDRYNSKI

Za mnie?

(...)

TATIANA

Za nikogo. To nie znaczy, że nie chciałabym być szczęśliwa, ale szczęście osobiste to egoizm. Tyle jest na świecie nieszczęścia... Trzeba żyć dla ludzi... (s. 20-21)

Dialog rozwija się jeszcze pięknie przez dwie trzecie strony, ale i ten mały fragment wystarczy, by w konsekwencjach oświadczyń Szejkina, naruszających nieszczęśliwe miłosne status quo szukać przyczyn rewolucji, a w każdym razie powodów, dla których służyła jej najbardziej rosyjska z wszystkich postaci sztuki i najbardziej jednoznacznie kochająca Tatiana.

Rosja przedrewolucyjna to miłość nieszczęśliwa. Rewolucja to porzucenie nieszczęśliwej miłości i szukanie szczęścia innych. W drugim akcie okazuje się jednak, że szlachetne intencje Tatiany prowadzą ją do sprzeniewierzenia się miłości. Tatiana sypia z Zachedrynskim, chociaż go nie kocha. Po prostu zaspokaja swoje potrzeby, zresztą mogłaby to robić z kim innym (s. 30), na przykład z młodym socrealistycznym poetą Zubatym (s. 32-33). Dla Tatiany miłość to już tylko przesąd (s. 30), a sowiecka Rosja to kraj, w którym i Tatianę, i miłość definiuje zdrada²⁰⁴.

Akt trzeci to tragiczny finał historii Rosji i historii miłości. Zdrada z aktu drugiego osiągnęła przemysłowe rozmiary. To już nie jest czas indywidualnych, miłosnych niewierności, to powszechna, wszechrosyjska

²⁰⁴ Czy nie z tego powodu donos staje się jednym z najważniejszych elementów intrygi aktu drugiego?

bladziowa industria. Czy nie ma już żadnej szansy na ratunek? W końcu to przecież komedia.

Najważniejszym słowem epickiej sztuki Mrożka nie jest ani miłość, ani Rosja, tylko donikąd. Donikąd w *Miłości na Krymie* przede wszystkim się kocha, ale Rosja też jest donikąd, skoro rozmijają się w niej tory budowane z Bajkału do Zabajkału i z Zabajkału do Bajkału (s. 13). Zresztą kolej chyba w ogóle jest donikąd, skoro wyruszając nią z Charkowa, do Charkowa nieuchronnie się dotrze (s. 17). Donikąd prowadzi Szejkina jego logika, gdy ma powiedzieć Tatianie czy wierzy, czy nie (s. 10). Piosenka, którą porucznik śpiewa na życzenie Zachedryńskiego też jest o donikąd, bo przecież „Mnie niekuda bolsze spieszyt’/ Mnie niekawo bolsze lubit’” (s. 16). A czy oświadczyły Szejkina dokądkolwiek wiodą? (s. 18-19) Czelcow opowiada w akcie pierwszym o lejtnancie, który popełnił samobójstwo z powodu donikąd, ponieważ miał już dość, znudziło mu się codzienne wkładanie i zdejmowanie butów (s. 18). Donikąd czeka Lily, o czym mówi Zachedrynskiemu w zakończeniu pierwszego aktu (s. 24) i może dlatego tak skwapliwie wychodzi za mąż za Wolfa. Nawet oportunistą Czelcow nie ma dokąd jechać (s. 25).

Wszystkie podane przez mnie przykłady donikąd pojawiają się w pierwszym akcie. Akt drugi jest tak bardzo dokądś — niewątpliwie w stronę szczęścia ludzkości — że w trzecim pozostaje Rosjanom liczyć na wyjazd do Ameryki. Wbrew pozorom nie chodzi wyłącznie o panie zatrudnione w bladziowej industii. Do Ameryki wybierają się także Czelcowowie, w celach — było nie było — naukowych (s. 67). Kurwą nazywa się Zachedryński (s. 70), a unikając bezpodstawnych generalizacji pozostaje przypomnieć, że u Mrożka rewolucja rosyjska, nawet jeśli wzięła się z potrzeby życia dla innych, to i tak doprowadziła do tego, co Nyczek, pisząc o *Miłości na Krymie*, nazywa kurestwem i wiąże z osobą Tatiany²⁰⁵.

Tatiana sypiając z Zachedryńskim — proszę wybaczyć — ruszyła z posad bryłę świata, a w każdym razie odwróciła porządek miłosnego, rosyjskiego, historycznego zegara²⁰⁶. Jednak to od niej wszystko się

²⁰⁵ Zob. T. Nyczek, *Dziesięć przyczynków do „Miłości na Krymie”*, dz. cyt., s. 112-113.

²⁰⁶ Kochając — oczywiście nieszczęśliwie — Szejkina, Tatiana zapewniała właściwy porządek rzeczy, zgodny z ruchem wskazówek historycznego zegara. Sypiając z Zachedryńskim, naruszyła ten ład, a wskazówki ruszyły w przeciwną stronę...

zaczęło, bo ona ten zegar uruchomiła, kochając Szejkina. Do niej też wszystko zmierza, ponieważ ona jest i Rosją, i miłością. Tatiana to jedyna szansa na przezwyciężenie rosyjskiego donikąd. Tylko w związku z nią, na pytanie (Szejkina) „Dokąd?” pada odpowiedź (Zachedrynskiego) „Do niej” (s. 72).

Obaj mężczyźni w finale sztuki ruszają na poszukiwanie Tatiany (s. 72). Jakkolwiek absurdalna może wydawać się ta sugestia, proszę raz jeszcze wyobrazić sobie miłosny zegar historii Rosji z Tatianą Jakowlewną Borodiną w okolicach godziny dwunastej, Piotrem Aleksiejewiczem Szejkinem w okolicach godziny trzeciej oraz Iwanem Nikołajewiczem Zachedrynskim w okolicach godziny dziewiątej. Jeśli obaj mężczyźni zwrócą się w stronę Tatiany, czy nie sprawia to wrażenia wyniesienia jej i adoracji? W pierwszym akcie koło miłosnych relacji odmierzało historyczny czas Rosji zgodnie z ruchem wskazówek zegara, czyli w prawą stronę. Akt drugi, sowiecko-socrealistyczny, to historia odmierzana wbrew czasowi, a zatem w stronę przeciwną. Akt trzeci dzieje się już jakby po czasie, bo miarę zdrady miłości dopełniła bladejowa industria.

Finał sztuki daje jednak nadzieję. Dotyczy ona historii, której nie da się ograniczyć do Rosji. Dotyczy miłości, która niezależnie od wszelkich zdrad i upadków, a nawet niezależnie od bladejowej industii trwa. A jeśli historia i miłość naznaczone są nadzieją, nikt z nas nie może być jej pozbawiony. Piszę „nikt z nas”, by uchronić się od bezosobowych formuł w rodzaju „człowiek”.

Tatiana wychodzi z morza — czysta. Wygląda tak samo jak w akcie pierwszym. „Wchodzi w bramę cerkwi. Jednocześnie zapalają się okna cerkwi i rozlegają się chóry cerkiewne, potężne prawosławne basy i barytony. Okna cerkwi płoną purpurowo jak przez purpurowe witraże. Tatiana zatrzymuje się w bramie” (s. 73). Święta. Zachedrynski i Szejkin mogą jej nie odnaleźć, ale ona jest.

ROZDZIAŁ PIĄTY:
POSTMODERNIZM I SENS
ALBO POLE GRY

Czy postmodernizm się kończy? A może po prostu się zmienia? Czy ma to znaczenie dla historii literatury i genologii? Czy nowa sytuacja stwarza szansę rekonstrukcji najważniejszej z wielkich narracji literaturoznawczych: narracji historycznoliterackiej? Czy panowanie postmodernizmu na tyle zelżało, by możliwy okazał się powrót do gatunku będącego jego najoczywistszą antytezą, do epopei, która scala i nadaje sens, znacząc rzeczywistość i pozwalając się nam w niej odnaleźć?

Koniec postmodernizmu?

Postmodernizm się kończy, albo przynajmniej w istotny sposób się zmienia. Diagnozuję tę przywołuję nie ze względu na ponowoczesność, ale z powodu historii literatury i genologii. Jej potwierdzenia szukam nie u historyków literatury i genologów, ale u jednego z najbardziej znanych ponowoczesnych intelektualistów: u Slavoję Žižka. Słoweńiec wydaje się w tej kwestii bardzo jednoznaczny i już dlatego niezmiernie użyteczny.

*Kruchy absolut. Czyli dlaczego warto walczyć o chrześcijańskie dziedzictwo*¹. Ta książka nie jest świadectwem konwersji słoweńskiego filozofa. To tekst o ślepej uliczce, w którą zabrnął postmodernizm, albo o pułapce, którą postanowił opuścić. Postmoderniści (nawet jeśli Žižek za postmodernistę się nie uważa) wcześniej czy później musieli uświadomić sobie, że ich projekt emancypacyjny — którego początkiem był feminizm, a ewolucyjnym, granicznym (?) doświadczeniem, zapisana w literaturze polskiej przez Olgę Tokarczuk², pod postacią emancypacji

¹ Zob. S. Žižek, *Kruchy absolut. Czyli dlaczego warto walczyć o chrześcijańskie dziedzictwo*, przeł. M. Kropiwnicki, wstęp J. Kutyla, posł. A. Ostolski, Warszawa 2009. Pierwodruk oryginału: 2000.

² Zob. O. Tokarczuk, *Prowadź swój pług przez kości umarłych*, Kraków 2009. Ta książka wydaje się szczególnie ważna i wyjątkowo symptomatyczna. Jej znaczenie rośnie, jeśli weźmie się pod uwagę coraz większe polityczne zaangażowanie O. Tokarczuk, którego zewnętrznym znakiem jest jej współpraca z „Kulturą Polityczną” i niewybredne ataki, jakie spotkały pisarkę z powodu jej wypowiedzi wygłoszonych

zwierząt, emancypacja wszystkich istot — nie jest dekonstrukcją chrześcijańskiego, patriarchalnego, heteroseksualnego świata, ale programem o charakterze pozytywnym, kwestionującym i burzącym znaną nam rzeczywistość tylko o tyle, o ile jest to związane z budowaniem rzeczywistości nowej, alternatywnej, ponowoczesnej, wyemancypowanej. W czym zatem problem?

Postmodernizm, przynajmniej w jego wersji europejskiej — innej niż wersja amerykańska, wynikająca z naturalnej potrzeby współistnienia niesprowadzalnych (?) do wspólnego mianownika kultur i w tym znaczeniu genetycznie wielokulturowa — rozpoznają przede wszystkim jako stan nie tylko wyczerpania³, ale wręcz bezradności. Uzasadnionej. I rezygnacji. Ratunkowej.

Niestosowne, a przede wszystkim bardzo ryzykowne (redukujące, a nawet fałszujące) są zbyt wielkie skróty, zwłaszcza w zasadniczych sprawach, ale nie piszę o postmodernizmie, tylko o historii literatury i genologii, o kontekście, jaki postmodernizm stwarzał i stwarza literaturze oraz literaturoznawstwu. Ponadto skrót, który proponuję, odwołuje się lub po prostu wykorzystuje dwa powszechnie znane teksty. Pierwszym z nich jest przetłumaczona przez Franciszka Jaszuńskiego, od dawna znana książka Zygmunta Baumana *Nowoczesność i Zagłada*⁴, a drugim szkic Przemysława Czaplińskiego *Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze*⁵.

Najpierw uzasadniona bezradność. Wielka Rewolucja Francuska to początek historii, w której nasz gatunek, homo sapiens, postanowił prze-

po opublikowaniu *Ksiąg Jakubowych*, ale dotyczących nie tyle tego monumentalnego dzieła, ile historycznych i współczesnych win Polaków.

³ Jeśli w związku z postmodernizmem pojawia się jakakolwiek forma przymiotnika „wyczerpany”, skazana jest na skojarzenie z esejem J. Bartha. I w tym wypadku nie jest to bezpodstawne, chociaż Barth jest Amerykaninem, a w przypominanym tekście pisał głównie o „wyczerpaniu” prozy J. L. Borgesa. Zob. J. Barth, *Literatura wyczerpania*, przeł. J. Wiśniewski, w: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, wybór, oprac. i wstęp Z. Lewicki, Warszawa 1983. Pierwodruk oryginału: 1967.

⁴ Zob. Z. Bauman, *Nowoczesność i Zagłada*, przeł. F. Jaszuński, Warszawa 1991.

⁵ Zob. P. Czapliński, *Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze*, „Teksty Druogie” 2004, nr 5.

jąc odpowiedzialność za swoje losy, rezygnując z transcendentnych sankcji, czyli Boga i Jego pomazańca: króla. Od tej pory to my sami, formalnie poprzez swoich wybieralnych przedstawicieli, decydowaliśmy o tym, jak powinien być urządzony nasz świat. Problem w tym, że im doskonalsza miała być powoływana przez nas do istnienia rzeczywistość, tym więcej wymagała tak zwanego ładu i porządku, przybierających z czasem postać regulującej ustrój społeczny przemocy. Zawsze byliśmy świetni w „nadzorowaniu i karaniu”. I tylko nie wiadomo, co gorsze: transcendentna sankcja uzasadniająca, na przykład, epokę „podboju, rzezi i grabieży”⁶, nazywaną z europejskiego punktu widzenia epoką wielkich odkryć czy wypracowane przez nas samych i na naszą odpowiedzialność sankcje czarnego i czerwonego totalitaryzmu: rasowa oraz klasowa, które doprowadziły do bezprecedensowych zbrodni, kulminujących w antydoświadczeniu Holocaustu.

Oto nasza droga do bezradności, do przeświadczenia, że podejmowane przez nas, gatunek homo sapiens, wysiłki racjonalnie (!) porządkujące świat powodują nie tyle niebo na ziemi, ile piekło, którego nawet Dante nie byłoby w stanie wymyślić. Skoro takie są efekty naszego działania, lepiej z nich zrezygnować (rezygnacja ratunkowa), lepiej przyjąć, że jesteśmy w stanie zbliżyć się do *Utopii* Tomasa Morusa, niż wytrwale ją budować. Argumentem rozstrzygającym o rezygnacji są koszty przedsięwzięcia. Niewymierne, bo przywołujące z jednej strony Koncentrazion Lager Auschwitz-Birkenau, a z drugiej Archipelag GUŁag.

Bezradność i rezygnacja. Bezradność wobec świata, polegająca na niemożności uporządkowania go i wobec siebie, wobec popędów, instynktów albo cech gatunkowych, skazujących każdego z nas (?) na rolę oprawców i morderców, potwierdzone przez psychologię społeczną po Holocaustie, począwszy od eksperymentów Stanleya Milgrama z lat 60. XX wieku, a skończywszy na badaniach Philipa Zimbardo z wieku XXI⁷.

⁶ R. Kapuściński, *Ten Inny*, Kraków 2006, s. 21.

⁷ Zob. S. Milgram, *Posłuszeństwo wobec autorytetu*, przeł. M. Hołda, Kraków 2008. To tłumaczenie książki Milgrama z 1974 r., dotyczącej eksperymentów rozpoczętych na początku lat 60. Powszechnie znanych, wnikliwie skomentowanych. Dużo mówią one o tym, jak łatwo przychodzi nam wejść w rolę oprawcy. I o tym, że Auschwitz

Rezygnując z totalnego porządkowania świata, okazujemy nie tylko bezradność, ale przede wszystkim rozsądek i odpowiedzialność. Wyciągamy wnioski ze swoich błędów. Uczymy się ograniczać własne kompetencje. Rezygnujemy z zaufania, którym obdarzaliśmy się dotąd. Zaczynamy skutecznie kontrolować samych siebie.

Holocaust przenicował historię Europy. Będąc wytworem podstawowych sił nowoczesności — racjonalizmu, nauki wolnej od weryfikacji etycznej administracji i technologii — odsłonił ich zbrodniczą stronę. Po Zagładzie niemożliwe stało się bezkrytyczne zaufanie do rozumu i państwa (...). Dlatego (...) przemysłenie Holocaustu nie ogranicza się do zbierania dokumentów opowiadających o gettach i obozach, lecz zwraca się ku teraźniejszości. Zwrot ten (...) polega na upartym sprawdzaniu podstaw naszej cywilizacji — jej podatności i odporności na pokusę administrowania śmiercią⁸.

Zwrot ten to źródło postmodernizmu. Przede wszystkim europejskiego, nawet na poziomie kawiarnianych kompetencji rozpoznawanego poprzez takie słowa jak „dekonstrukcja” i zwroty w rodzaju „koniec wielkich narracji”. Bo jak można konstruować, jeśli zna się efekty naszego budowania rozpoczętego Wielką Rewolucją Francuską. I jak można pozwolić sobie na wielkie narracje, skoro tak łatwo daje się wykorzystać je do formułowania uzasadnień zbrodni. Oczywiście, dekonstrukcję można ograniczyć do tekstu i języka, a Derrida to kolejny badacz odżegnujący się od postmodernizmu, ale konsekwencje jego literaturoznawczych pomysłów zostały praktycznie zastosowane w myśleniu o całej kulturze, co dziwić nie powinno. Bo czy nasza (śródziemnomorska, judeochrześcijańska, zachodnia, nowoczesna i ponowoczesna) kultura mogłaby przetrwać bez tekstu, który jako jedyny jest, chociaż i jego też

w ogóle tego nie zmieniło. Ph. Zimbardo bardzo często powołuje się na Milgrama. Chyba najbardziej znany jest jego stanfordzki eksperyment więzienny. Zob. też Ph. Zimbardo, *Efekt Lucyfera. Dlaczego dobrzy ludzie czynią zło?*, przeł. A. Cybulko, J. Kowalczevska, J. Radzicki, M. Zieliński, red. nauk. M. Materska, Warszawa 2008. Przypis ten pochodzi z mojej książki *Z historią literatury w tle* (zob. D. Kulesza, *Z historią literatury w tle. Daty, osoby, miejsce*, Białystok 2011, s. 30-31), a w *Genologicznej historii literatury polskiej...* pojawia się jako sygnał istotnych związków występujących między jedną i drugą publikacją.

⁸ P. Czapliński, *Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze*, dz. cyt., s. 21.

nie ma?⁹ A skoro nawet tekstu może nie być, to skąd miałyby się wziąć jakakolwiek wielka narracja?

Na szczęście zabawa w paradoksy już się kończy. Przynajmniej z punktu widzenia, przyjmijmy, postmodernizmu, postulowanego przez Žižka. I nie chodzi głównie o to, że nie można bawić się w nieskończoność, bo postmodernizm jako zabawa to zrozumiała konsekwencja uzasadnionej bezradności. Poczucie winy nie jest na dłuższą metę do zniesienia. Niezależnie od tego, jak wielkie zbrodnie ma się na sumieniu. Przygniecenie brzemieniem Holocaustu nie tylko zrezygnowaliśmy z kolejnych pomysłów na wielką, totalną narrację porządkującą rzeczywistość i zaczęliśmy kontrolować swoje zbiorowe bycie w świecie, ale musieliśmy też znaleźć jakikolwiek, proszę wybaczyć, wentyl bezpieczeństwa, uwalniający nas od permanentnego napięcia związanego z samokontrolą. Nie da się, mam nadzieję, uwolnić od poczucia winy i odpowiedzialności, a zabawa to coś więcej niż kwestia psychicznej równowagi. Zabawa to nieuchronne wypełnienie pustego miejsca, jakie powstało po ratunkowej rezygnacji z wielkich narracji, z realizowanych serio projektów zmieniających Ziemię w utopijny, koncentracyjny raj. Społeczna próżnia jest po prostu niemożliwa. Jeśli nie budujemy, „musimy” się bawić. Jak inaczej opanować energetyczny potencjał tych, którzy znajdują się w zasięgu globalizującej się, masowej, popularnej kultury? Praktyka społeczna modyfikuje ten teoretyczny model. Wprowadzona przez nią zmienna to budowanie, które ma wyłącznie liczbę pojedynczą, ponieważ dotyczy milionów skupionych na sobie konsumentów, realizujących wyłącznie własne, osobiste i osobne kariery. Nawet jeśli towarzyszy temu zbiorowe działanie.

Uzasadniona bezradność, ratunkowa rezygnacja i zabawa, jałowa. Trudno w tym zestawie znaleźć jakiś program pozytywny, przekraczający zasadę negatywnego, w tym wypadku pasywnego reagowania na rzeczywistość. Sytuacja zmienia się, gdy na postmodernistyczny projekt emancypacyjny spojrzysz nie z perspektywy dekonstruowania — powtórzę — chrześcijańskiego, patriarchalnego, heteroseksualnego świata, ale jak na budowanie jego alternatywy: ponowoczesnej i wyemancypowanej.

⁹ Jednym z najzabawniejszych i najciekawszych tekstów o dekonstrukcji jest wykład Prof. Kłosińskiego. Zob. K. Kłosiński, *Czy ktoś ukradł tekst?*, w: tegoż, *W stronę inności. Rozbiory i debaty*, Katowice 2006.

Wystarczyło zapragnąć zmiany, by przekroczenie kręgu negatywnych rozwiązań okazało się realne. Wystarczyło zmienić optykę, by dekonstrukcja stała się kreacją. Nie są ważne motywy tego przewartościowania, ponieważ skazują one na nadużywane diagnozy psychologicznej natury. Ważniejsze jest to, że zmiana została potraktowana przez postmodernistów jako nie tylko możliwa, ale także uzasadniona, a wręcz konieczna.

Czy to koniec postmodernizmu? Tak, jeśli przyjmiemy, że jego cechą konstytutywną jest kontestowanie wszystkiego, co wiąże się z formowaniem jakiegokolwiek systemu, a zwłaszcza teleologicznie zorientowanej struktury społecznej o kulturotwórczych konotacjach, opartej na stabilnych, weryfikowalnych podstawach. Nie, jeśli traktujemy postmodernizm jako stan kultury, który przydarzył się znanemu nam światu w sposób uzasadniony i w tym znaczeniu nieuchronny. Perspektywa (dynamiczna, historyczna, diachroniczna¹⁰), zakładając istnienie zmiennych w czasie powodów pojawienia się postmodernizmu, bierze pod uwagę ewentualność jego ewolucji, z którą, jak sądzę, mamy teraz do czynienia.

Można przyjąć, że jedną z podstawowych form poznania jest strukturalizowanie tego, co staramy się zrozumieć. Strukturalizacja oznaczając zatrzymanie w czasie, skazuje rozpoznawany przedmiot na unicestwienie o tyle, o ile kwestionuje jego zmienność w czasie. Nie musi wynikać stąd wniosek skazujący na wybór: albo „rzeczy same w sobie”, albo procesy wyznaczające środowisko ich funkcjonowania. W napięciu tym, albo-albo, można szukać źródeł postmodernizmu, który rezygnuje z finalnego rozpoznania rzeczy i zjawisk, zdając sobie sprawę z modyfikującej ich tożsamość zmienności warunków, w których przyszło im być, a raczej nieustannie się stawać. Co wynika z tego dla genologicznej historii literatury polskiej XX i XXI wieku?

Przyjmując perspektywę dynamiczną, historyczną i diachroniczną, możemy traktować postmodernizm inaczej niż jako zarazę albo wielkie wyzwolenie kultury. Zyskujemy szansę poznania go jako stanu rzeczy. Uzasadnionego, czyli motywowanego historycznie, decydującego zarówno o kondycji literatury, jak i literaturoznawstwa. Nie ma więc sposobu na to, by pisać współcześnie o historii literatury czy genologii bez uwzględ-

¹⁰ W odróżnieniu od poprzedniej, którą można nazwać statyczną, ahistoryczną, czyli strukturalną i synchroniczną.

nienia postmodernistycznego punktu odniesienia. Chyba że uprawiamy literaturoznawstwo hermetycznie zamknięte na rzeczywistość, i to nie tylko kulturalną, bo przecież postmodernizm wziął się przede wszystkim z niemożliwego do uniknięcia, i pominięcia, zderzenia naszej kultury, a zwłaszcza naszej literatury, z naszą historią¹¹.

I nie chodzi o to, by albo cieszyć się ze zmian w postmodernistycznym światopoglądzie (postulujących pozytywnych charakter podejmowanych działań), albo ubolewać z powodu wypalania się rewolucyjnego, postmodernistycznego zapału. Rzecz w tym, by dostrzec istotę dokonującego się czy zapowiadanego procesu, by sprawdzić, na ile jest on realny i co mógłby zmienić w stanie kultury, literatury, a zwłaszcza literaturoznawstwa. Ewolucję historii (oraz człowieka) bezpieczniej będzie zostawić Francisowi Fukuyamie, Samuelowi Huntingtonowi i Barakowi Obamie. I tak sobie z nią nie poradzą¹².

Slavoj Žižek w *Kruchym absolutcie...* zauważył, że w konfrontacji ze światem ekspansywna kultura Zachodu boryka się z dwiema postawami¹³. Z jednej strony liberalni sceptycy, którzy nie mogą sobie pozwolić na żadną wiarę, na żadną pewność, ponieważ racją ich istnienia pozostaje i permanentne, konstytutywne wątplenie, i skuteczna troska o to, by instytucje życia zbiorowego formowane były zgodnie z chronioną prawem zasadą, egzekwującą obronę przed jakimikolwiek rozwiązaniami o jednostronnym

¹¹ Piszę o naszej kulturze, naszej literaturze i naszej historii, by zwrócić uwagę na to, że to my, gatunek homo sapiens, odpowiadamy za to zderzenie. Za jego przyczyny i konsekwencje. Bez poczucia odpowiedzialności za aktualny stan rzeczy i jego następstwa nie ma, moim zdaniem, wiarygodnej diagnozy dotyczącej kultury, literatury i historii.

¹² Tak samo jak literaturoznawcy skazani są na bezradność w konfrontacji z literaturą, zwłaszcza tą, której jeszcze nie ma. Zresztą ważniejsze w tym miejscu wydaje się przypomnienie adresów bibliograficznych polskich, w miarę aktualnych edycji przynajmniej dwóch książek Fukuyamy: *Koniec historii* (przeł. T. Bieroń, M. Wichrowski, Kraków 2009) oraz *Koniec człowieka* (przeł. B. Pietrzyk, Kraków 2004) i przynajmniej jednej pracy Huntingtona: *Zderzenie cywilizacji i nowy kształt ładu światowego*, przeł. H. Jankowska, wyd. 7, Warszawa 2005.

¹³ Przyznam, że ważniejsze niż skrupulatne sprawozdanie z dociekań Žižka jest dla mnie wykorzystanie jego opinii do opisanego stanu postmodernizmu dzisiaj i wynikających stąd możliwości, pojawiających się przed literaturoznawstwem w jego genologicznej i historycznoliterackiej postaci.

charakterze. Z drugiej strony religijni fundamentaliści, którzy zamiast stać po stronie wiary, dawno już przeszli na ciemną stronę religijnej wiedzy, sprzeniewierzającej się Tajemnicy, kwestionującej Jej transcendentny charakter, redukującej wiarę do poziomu funkcjonalnego narzędzia w konfrontacji z każdym innym, niemożliwym do pisania wielką literą.

Konsekwencje obu postaw są nie tyle żałosne, ile po prostu niebezpieczne. Siłą się na archaiczny już dowcip, mógłbym napisać, że liberalni sceptycy swoją pasywnością potwierdzają tezę o końcu historii, ale nawet Fukuyama nie może być z tego zadowolony, ponieważ w praktyce oznacza to nie tyle równowagę i stabilność, ile stagnację obsuwającą się w patowy, jałowy i demoralizujący regres. Żarty na temat religijnych fundamentalistów są po prostu niestosowne, zwłaszcza jeśli weźmie się pod uwagę terrorystyczne konsekwencje religijnego fundamentalizmu. Nawet jednak na poziomie dozwolonej prawem, codziennej aktywności (kulturalnej, społecznej, politycznej) fundamentaliści stwarzają zagrożenie i to zarówno swojej religijnej tożsamości (pozbawiając ją absolutnego punktu odniesienia i egzystencjalnego ryzyka wiary, o którym pisali Pascal, Kierkegaard czy Szestow), jak i funkcjonowaniu społeczeństw, skazując je na nieprzewidywalne ryzyko zacierania różnic między wiarą, wiedzą i prawem.

Co można zrobić w tej sytuacji? Jak na nią sensownie zareagować? Recepta wydaje się dialektycznie oczywista. Jeśli tezę miałby być liberalny sceptycyzm, a antytezą religijny fundamentalizm¹⁴, syntezy należałoby szukać tam, gdzie Horacjański *aurea mediocritas*, sugerujący liberałom trochę więcej wiary, a fundamentalistom trochę więcej sceptycyzmu. Pisząc bardziej serio, muszę zwrócić uwagę na to, że jedynym rozwiązaniem, zarówno dla religijnych fundamentalistów, jak i liberalnych sceptyków, jest wiara. Religia bez niej traci Boga. Staje się sumą ludzkiej bezradności, zbiorem bezskutecznych wysiłków zmierzających do kontaktu człowieka z Transcendencją. To akurat nie musi specjalnie Žižka zajmować. Dużo ważniejszy jest dla niego postulat mówiący o tym, że jedynym ratunkiem dla lewicy, bliższej mu niż postmodernistyczne etykiety, jest sięgnąć po wiarę, po prostu uwierzyć. Przy czym nie wchodzi w grę wiara postsekularna, ale formowana na wzór pierwszych chrześci-

¹⁴ Przynajmniej z punktu widzenia dialektycznego równania tezę równie dobrze można byłoby przypisać religijnym fundamentalistom, a antytezę liberalnym sceptykom.

jan wiara w prawdę. Tak, Slavoj Žižek od tych, których jako postmarksisista nazywa lewicą, a którzy „dla świata” funkcjonują jako postmoderniści, Slavoj Žižek domaga się od nich wiary w prawdę. Wiary w to, że demontaż chrześcijańskiego, patriarchalnego, heteroseksualnego porządku nie jest wyłącznie rozbiórką skompromitowanej przeszłości, ale budowaniem tego, co nowe i wspaniałe, co wyłącznie ze względu na złe skojarzenia z powieścią Huxleya nie może być nazwane nowym i wspaniałym światem. Žižek nie chce, by projekt emancypacyjny postmodernistów — sztandarowe przedsięwzięcie ponowoczesności, wspólny mianownik, do którego daje się sprowadzić postmodernistyczny światopogląd, jeśli tylko dopuścimy możliwość jego istnienia — był wyłącznie kontestacją, protestem, aktem sprzeciwu. Žižek chce, by postmodernizm dorósł, by jego działania przybrały postać zorganizowaną, świadomą i celową, wynikającą z wiary w prawdę, która mówi, że ponowoczesny porządek społeczny — i wynikający z niego stan kultury oraz porządek polityczny, pozwalający osiągnąć oba (społeczny, kulturalny) i ich strzec — jest najlepszy z tych, jakie ludzie „na tym etapie swojego rozwoju” mogą, a nawet powinni zrealizować.

W tym momencie bezpieczniej będzie pozostawić symptomatyczne pomysły Žižka ze względu na nieuchronnie nadobecną w nich politykę. Towarzysząc im jednak tak długo, dobrze byłoby coś z nich sobie, czyli literaturoznawstwu, pozostawić. I wykorzystać, bo jeśli postmoderniści mogą wierzyć w prawdę i chcą na tej wierze budować nowy świat, to czy nie należałoby zweryfikować kilku tez ponowoczesnej albo poststrukturalistycznej proveniencji, które od dawna ograniczają zwłaszcza historię literatury, ale także genologię.

Zastrzeżenie. Nie ma powrotu do tego, co było: do strukturalistycznego myślenia o gatunkach i do organiczno-dynamicznych, historycznoliterackich wykresów, nawet jeśli pochodzą z tak cennego źródła jak *Podstawowe pojęcia historii sztuki* Heinricha Wölfflina¹⁵. Nie oznacza to, że można zapomnieć o tym, co było przed postmodernistycznym przełomem, na przykład o genologicznych pracach Michała Głowińskiego. Bez tego rodzaju tradycji nie damy sobie rady. Tym bardziej, że nie należy ona

¹⁵ Zob. H. Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, przeł. D. Hanulanka, Gdańsk 2006.

do przeszłości, ale niezmiennie współtworzy to, co w genologii — dzisiaj — jest albo się staje. Wystarczy przypomnieć takie prace współautora *Słownika terminów literackich* jak *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*¹⁶ czy *Gatunki literackie*¹⁷. Wystarczy przywołać opisane przez niego niezależnie od prac Bachtina gatunkowe inwarianty. Zresztą sam Michał Głowiński w szkicu otwierającym książkę *Tradycja i przyszłość genologii*¹⁸ zrelacjonował swoje genologiczne badania i ich efekty.

Pamiętając o genologicznej, żywej, wciąż odzyskiwanej tradycji, nie sposób zapomnieć także o tym, jak zmodyfikowała ją nie tylko literaturoznawcza ponowoczesność. Najważniejsze ustalenia w tej kwestii odnaleźć można w pracach Seweryny Wysłouch, która nie tylko opisała przebudowującą się genologię¹⁹, ale zajęła się także decydującym o jej użyteczności „polem gry”, czyli zmieniającym swoje granice, wymagającym wciąż nowych rodzajowo-gatunkowych ustaleń, obszarem literatury²⁰. W największym skrócie zachodzące w genologii zmiany dałoby się sprowadzić do odchodzenia od tego, co konstytutywne i strukturalistyczne w określaniu rodzajów i gatunków oraz do zmierzania ku perspektywie kognitywnej, uwzględniającej zmienny, warunkowany konkretną aktywnością człowieka, antropologiczny punkt widzenia. Przy czym kognitywno-antropologicznemu „chaosowi” genologicznemu towarzyszy jeszcze jedna zmienna: niemieszcząca się w utrwalanych przez wieki granicach, konwencjonalizowana za sprawą wynalazku Gutenberga, ale dużo starsza niż druk literatura.

¹⁶ Zob. M. Głowiński, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*, w: tegoż, *Prace wybrane*, pod red. R. Nycza, t. 1: *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1997. Zob. też *Proces historyczny w literaturze i sztuce. Materiały konferencji naukowej, maj 1965*, pod red. M. Janion i A. Piorunowej, Warszawa 1967.

¹⁷ Zob. M. Głowiński, *Gatunki literackie*, w: tegoż, *Prace wybrane*, dz. cyt., t. 3: *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998. W sprawie francuskojęzycznego pierwodruku artykułu zob. tamże, s. 412.

¹⁸ Zob. M. Głowiński, *O gatunkach literackich — po latach*, w: *Tradycja i przyszłość genologii*, pod red. D. Kuleszy, Białystok 2013.

¹⁹ Zob. S. Wysłouch, *Nowa genologia – rewizje i reinterpretacje*, w: *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja*, zespół redakcyjny: M. Czermińska (przewodnicząca), S. Gajda, K. Kłosiński, A. Legeżyńska, A. Z. Makowiecki, R. Nycz, t. 1, Kraków 2005.

²⁰ Zob. S. Wysłouch, *Ruchome granice literatury*, w: *Ruchome granice literatury. W kręgu teorii kulturowej*, pod red. nauk. S. Wysłouch, B. Przymuszały, Warszawa 2009.

Intertekstualna, interdyscyplinarna? Jeśli już, to transdyscyplinarna, chociaż i to słowo nie mówi wszystkiego o anektowanych przez nią obszarach, ani o obszarach, które ją zaanektowały. Zresztą nie chodzi o aneksje, ale o wszelkiego rodzaju dyfuzje i osmozy, o współlistnienie zacierające więcej niż granice, bo przede wszystkim jednowymiarową, poddającą się strukturalizacji, dysponującą konstytutywnymi cechami, genologiczną tożsamość. My już nie tylko nie wiemy, co czytamy, ale po to, by kontaktować się z polimorficzną (amorficzną?) literaturą, musimy opanować umiejętności, które z czytaniem mają coraz mniej wspólnego.

Na szczęście sytuacja nie tyle badaczy przeraża, ile ich inspiruje. Świadczą o tym, między innymi, takie fakty jak seria *Zagadnienia i problemy współczesnej genologii*, redagowana przez Danutę Ostaszewską i Romualda Cudaka²¹ oraz publikacja wyjątkowa, przecząca genologicznemu chaosowi, radząca sobie z nim w sposób o tyle definitywny, o ile słownikowy. Mam na myśli *Słownik rodzajów i gatunków literackich*²².

Genologiczna historia literatury polskiej XX i XXI wieku?

Genologia dysponuje dzisiaj bezcenną i wciąż użyteczną tradycją. Jej zderzenie z postmodernizmem nie okazało się kolizją. Napisałbym, że otworzyło rodzaje i gatunki na to, co podobne, zmienne i ludzkie (związane z naturalnymi wyznacznikami naszych postaw²³), ale musiałbym wówczas zapomnieć, że tradycyjna, strukturalistyczna genologia, przy całej swojej konstytutywności, też uwzględniała historyczną zmienność i związek rodzajów literackich z używającym ich człowiekiem. Postmodernistyczna zmiana w myśleniu o rodzajach i gatunkach dokonała się, ale od dawna była przygotowywana. Włodzimierz Bolecki napisał kie-

²¹ Serię otworzył tom *Polska genologia literacka* (Warszawa 2007). Kolejne to: *Polska genologia lingwistyczna* (Warszawa 2008) i *Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej* (Warszawa 2009).

²² Zob. *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. G. Gazdy, wyd. 2, Warszawa 2012.

²³ Pisząc o tym, S. Wysłouch odwołuje się do ustaleń genologicznego „rewolucjonisty”, Emila Staigera. Zob. S. Wysłouch, *Nowa genologia – rewizje i reinterpretacje*, dz. cyt., s. 108.

dys, że Janusz Sławiński był pierwszym polskim poststrukturalistą²⁴. Nie warto traktować tego wyłącznie w kategoriach żartu. Prace Emila Staigera, na które powołuje się Seweryna Wysłouch, opisując genologię w przebudowie, pochodzą z 1946 roku²⁵. To ma znaczenie, nawet jeśli za Johnem Barthem przyjmiemy, że pierwsza fala postmodernizmu, czyli tak zwana literatura wyczerpania²⁶, zaczęła się na Zachodzie po roku 1956.

Jest tradycja, jest stymulujący genologiczne zmiany postmodernizm, jest też świadomość, że czas na krok następny, na nowe zastosowanie genologii. Historycznoliterackie. Nowe? Genologia z samej swojej natury skazana jest na historycznoliteracki kontekst, na poetykę historyczną. Nowe może być tylko to, co wynika ze spotkania rodzajów i gatunków z postmodernizmem. Nowa może być genologiczna historia literatury polskiej XX i XXI wieku, korzystająca z ponowoczesnego, istotnie zmieniającego się, albo dobiegającego końca epizodu naszej kultury. Tym bardziej że sam postmodernizm zdaje się dopominać już nie o dekonstrukcję, ale o wielkie, pozytywne projekty, o uwierzenie w niemożliwe, czyli w narrację nadającą sens. Rzeczywisty. Prawdziwy.

Trwam w przeświadczeniu, że nie ma większej literaturoznawczej narracji niż narracja historycznoliteracka. Nie ma powodu, by traktować ją jako okazję do przedsięwzięć o teleologicznym charakterze. Nie musimy wiedzieć ani co się wydarzy (co wydarzyć się powinno), ani tego, jak wygląda kompletny bilans powodów, dla których literatura wygląda dzisiaj tak, a nie inaczej. Nie ma powodu, byśmy wiedzieli zbyt wiele. Tego, między innymi, nauczył nas postmodernizm. Ale nawet uwzględniając te rezygnacje, historia literatury pozostaje najważniejszą literaturoznawczą narracją. Jest zasadniczym punktem odniesienia, ale wolnym od transcendentnych konotacji, jest kontekstem, który nie może być żadnym megametatekstem, zawierającym w sobie wszystkie inne, jest sumą, ale jej pęczniący ogrom nie poddaje się finalnej strukturalizacji. Nawet

²⁴ Zob. W. Bolecki, *PPP (Pierwszy Polski Poststrukturalista)*, „Teksty Drugie” 1994, nr 4.

²⁵ Zob. S. Wysłouch, *Nowa genologia — rewizje i reinterpretacje*, dz. cyt., s. 113. W przypisach do artykułu S. Wysłouch pojawia się edycja pracy Staigera z 1959 roku, ale jej pierwsze wydanie opublikowano w roku 1946.

²⁶ Zob. przypis trzeci.

jeśli historia literatury jest na tyle znarratywizowana, że da się ją sprowadzić do jakiegokolwiek stylistycznego tropu, i tak warto ją opowiadać. Zwłaszcza korzystając z genologii.

Zresztą nawet wtedy, gdy Teresa Walas pytała, *Czy jest możliwa inna historia literatury?*, raczej upominała się o konieczne zmiany, niż kwestionowała historycznoliterackie ambicje literaturoznawstwa. Także Barbara Skarga, wyznaczając „granice historyczności”, konfrontując się z Michelelem Foucault, nie tyle ulegała jego pasji kwestionowania transcendentaliów, ile — pełna szacunku dla ustaleń autora *Archeologii wiedzy* — potwierdzała swoją wiarę w sensowność historii²⁷. Obie panie swoimi badaniami nie tylko zaświadczyły o trwałości wiary w historię i historię literatury, ale również pokazały, w jaki sposób wiara ta powinna korzystać z postmodernistycznego stanu kultury, z poststrukturalistycznego literaturoznawstwa. Nie bez znaczenia jest też to, że historycznoliterackie propozycje Teresy Walas zapisane w XXI wieku, poprzez odwołanie do encyklopedii i kroniki, nie są wolne od genologicznego kontekstu, a nawet więcej, wskazują nacechowaną genologicznie strategię gromadzenia wiedzy (encyklopedia) i gatunek (kronika), użyteczne z punktu widzenia historii literatury²⁸. I tylko pozornie może się wydawać, że sugestie przyjaciółki Wisławy Szymborskiej mają charakter zarówno archaiczny, jak i anachroniczny. To raczej kolejne potwierdzenie tego, że znów zaczynamy. Od początku albo od początków, od encyklopedii i kroniki, sięgając do europejskiego, otwierającego ponowoczesną perspektywę oświecenia (encyklopedyści) i do polskiego średniowiecza naznaczonego kronikami Galla Anonima czy Wincentego Kadłubka. Zaczynamy, odwołując się do dwóch alternatywnych, ale także komplementarnych — przynajmniej z punktu widzenia historii wiedzy traktowanej jako całość — epistemologii, czyli, nazywając rzecz równie szumnie, dwóch uzupełniających się

²⁷ Szerzej o *Granicach historyczności* B. Skargi z 1989 r., o monografii *Czy jest możliwa inna historia literatury?* (Kraków 1993) oraz o innych historycznoliterackich pracach T. Walas piszę we wprowadzeniu do swojej książki *Z historią literatury w tle*, dz. cyt.

²⁸ Zob. T. Walas, *PRL jako przedmiot dyskursu encyklopedycznego*, w: *Narracje po końcu (Wielkich) Narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...* red. nauk. H. Gosk, A. Zienniewicz, Warszawa 2007. O możliwej (dzisiaj) historii literatury zob. też R. Nycz, *Problemy historii nowoczesnej literatury*, w: tegoż, *Poetyka doświadczenia. Teoria — nowoczesność — literatura*, Warszawa 2012.

metodologii prowadzenia badań naukowych. Nie pytamy już, czy historia literatury jest możliwa? Naśladując Teresę Walas, warto podjąć wysiłki, by udzielić pozytywnej i praktycznej odpowiedzi na to coraz mniej aktualne pytanie. W naszych historycznoliterackich staraniach nie powinno zabraknąć miejsca na ostrożność i sceptycyzm, których nauczył nas postmodernizm, ale przede wszystkim wymagają one trwałej wiary w kruchy, literaturoznawczy absolut, w historię literatury.

Szkoda czasu na nieprzewyciężony sceptycyzm historycznoliterackich liberałów, godzących się na każde rozwiązanie tylko dlatego, że żadne z nich nie może być zadowalające. Historycznoliteraccy fundamentaliści nie przestaną okupować badawczych marginesów, jeśli nie zgodzą się na uwzględnienie w swoich pracach tego, co do myślenia o historii literatury wprowadził postmodernizm. Niezbędny jest kompromis między liberałami i fundamentalistami. Historycznoliteracki. I genologiczny, ponieważ dzisiaj trudno wskazać perspektywę badań historycznoliterackich bardziej użyteczną niż ta, która odwołuje się do rodzajów i gatunków literackich.

Nie ma w tym nic nowego. Wystarczy przyjrzeć się genologicznie zorientowanemu układowi materiału w takich kompendiach jak przygotowana w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, trzytomowa, nieukończona *Literatura polska 1918-1975*²⁹. Układ ten realizuje bardziej zaawansowana, bo doprowadzona do roku 1996³⁰, też zresztą IBL-owska seria, określana dla odróżnienia od wymienionej jako *Mała Historia Literatury Polskiej*.

Najważniejszą alternatywą dla tego rodzaju uporządkowania wielkich i mniejszych syntez jest perspektywa personalna, obecna właściwie w każdej pracy historycznoliterackiej, ale na naszym, polskim gruncie

²⁹ Zob. *Literatura polska 1918-1975*, red. nauk. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski, T. Bujnicki, t. 1-3, Warszawa 1975-1996. Standardowy układ powielany w kolejnych tomach wygląda tak: najpierw *Kultura literacka*, potem *Czasopisma literackie*, *Krytyka literacka*, *Eseistyka* (tylko w cz. 1, t. 3), *Refleksja o kulturze*, *Wiedza o literaturze*, *Poezja*, *Proza*, *Dramat*, *Satyra* (tylko w t. 2) oraz *Dokumentacja bibliograficzna*, w t. 2 uwzględniająca obszerną *Bibliografię personalną*.

³⁰ Zob. A. Nasiłowska, *Literatura okresu przejściowego. 1975-1996*, Warszawa 2006. W związku z tą pozycją warto dodać, że zawiera ona obszerne, prawie 40-stronicowe *Kalendarium 1975-1996*, które chyba równie dobrze można byłoby nazwać kroniką.

doprowadzona do perfekcji przez Artura Hutnikiewicza w jego *Młodej Polsce*, wydanej po raz pierwszy w roku 1994, w ramach serii *Wielka Historia Literatury Polskiej*. Personalny punkt widzenia ma raczej małe szanse w konfrontacji z nastawieniem genologicznym. I nie chodzi o nie stosownie brzmiący w tym miejscu, postmodernistyczny argument, mówiący o śmierci autora³¹. Problem polega raczej na tym, że autor jest, a literaturoznawstwo nie potrafi sobie z nim poradzić, niezależnie od sukcesu *Młodej Polski* Hutnikiewicza³².

Przewaga genologicznie zorientowanego układu prac historyczno-literackich nie oznacza przyzwolenia na powielanie go w takiej postaci, jaka znana jest z *Wielkiej* czy *Małej Historii Literatury Polskiej*. Nie trzeba postmodernizmu, by marzyć o nieco innym związku między historią literatury i genologią. Związku, przynajmniej z mojego punktu widzenia, optymalnym.

Wielkie wrażenie podczas wizyty w londyńskiej National Gallery zrobił na mnie porządek ekspozycji. Chronologicznie prezentowana historia malarstwa opowiedziana została według tego, który kraj, która z malarskich szkół była w danym czasie, wieku, okresie, najważniejsza, rozstrzygająca o tym, co w malarstwie nowe i cenne, najistotniejsze dla powszechnej historii sztuk plastycznych. Chciałbym odwzorować ten porządek w genologicznych badaniach historycznoliterackich. Jak mogłoby to wyglądać w odniesieniu na przykład do polskiej literatury powojennej? Tej, którą nie czekając na koniec wojny, warto zacząć w lipcu 1944 roku, a skończyć można w roku 1989, otwierającym nową Polskę, stwarzającą szansę na nową literaturę.

Najpierw, w miarę możliwości, daty, cezury i okresy, czyli temporalny punkt odniesienia, czasowa rama, pozwalająca zestawiać z nią rodzaje i gatunki. Rozumiem literaturoznawcze ambicje polegające na potrzebie szukania takich dat, które mają wyłącznie charakter literacki, ale niezbyt wierzę w tego rodzaju postawę wobec literatury polskiej lat 1944-1989. Mówiąc wprost, od lat nie umiem pozbyć się przeświadczenia, że o polskiej literaturze powojennej decyduje nawet nie historia, ale po prostu poli-

³¹ Zob. R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2. Pierwodruk: 1968.

³² Zob. A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 1994.

tyka. Z jednej strony kategoryczny imperatyw obywatelski pisarzy, a z drugiej równie naturalna potrzeba wybijania się na estetyczną, poetycką, albo po prostu literacką niepodległość. Przyjmując taki punkt widzenia, powtarzając — po raz kolejny — za Oskarem i Czesławem Miłoszami, że poezja, że literatura to namiętna pogoń za Rzeczywistością³³ i rozpoznając powojenną rzeczywistość jako podporządkowaną historii i polityce, nie czuję nadmiernego dyskomfortu, wskazując jako istotne dla literatury takie przełomy jak lata 1944-1948, rok 1956, 1975 czy 1989. Ze względu na Nową Falę przywołuję rok 1968, a opisując Nową Prywatność nie bagatelizuję Sierpnia 1980 roku. Wyodrębniam nawet ponadpokoleniową i obejmującą wszystkie gatunki literaturę stanu wojennego, chociaż wiadomo, że najważniejsza była wtedy poezja. Tego rodzaju przygotowanie, korzystające z nie tylko literackiego kalendarza, pozwala zmierzyć się z kwestią zasadniczą, czyli genologiczną historią literatury polskiej, opowiedaną tak, jak historia malarstwa w National Gallery.

Tym razem chciałbym jednak zaproponować inną opowieść, bo chociaż kiedyś zdarzyło mi się zrobić kilka kroków w stronę (re)konstruowania historii literatury polskiej z punktu widzenia genologii³⁴, warto odwrócić kierunek i poszukać ocalonej, wielkiej narracji w obszarze genologii, odwołując się do stanu rzeczy (do stanu kultury) w okresie żegnania się z postmodernizmem. Czas na epopeję.

Epopcja jako utopia późnej lewicy

Wśród postmodernistów, którzy nie mogą być religijnymi fundamentalistami, a liberalnymi sceptykami być już dłużej nie chcą, na szczególną uwagę zasługują myśliciele tak zwanej późnej lewicy. Bartosz Kuźniarz w książce *Goodbye Mr. Postmodernism* omawia dorobek czterech spośród nich, są to Perry Anderson, David Harvey, Terry Eagleton i Fre-

³³ Zob. Cz. Miłosz, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Warszawa 1987, s. 25.

³⁴ Zob. D. Kulesza, *Genologiczna historia literatury polskiej XX i XXI wieku*, w: *Tradycja i przyszłość genologii*, dz. cyt. Właśnie z tego tekstu, jako punktu wyjścia, korzystam w niniejszym rozdziale.

dric Jameson³⁵. W pracach każdego z nich pojawia się przeświadczenie o tym, że warunki społeczne będące rezultatem kapitalistycznego porządku, którego nie da się ograniczyć do ustroju gospodarki, nie mogą być dłużej tolerowane. Wszyscy wymienieni myśliciele są marksistami, ale nie ma żadnego powodu, by to niezbędne rozpoznanie poddawać ocenie z punktu widzenia (po)peerelowskich resentymentów. Lepiej uznać je za oczywistą konsekwencję tego, że diagnoza kapitalizmu sformułowana przez Marksa jest wciąż użyteczna. Ma to szczególne znaczenie wobec jeszcze bardziej „niepokojącego” faktu trwałości kapitalistycznego systemu gospodarczego, a zwłaszcza nieusuwalności napięć społecznych, które są z nim związane. Zresztą nie ma powodu uciekać w eufemizmy: wspomniane napięcia to wołająca o pomstę nie tyle do nieba, ile do naszych sumień, społeczna niesprawiedliwość, objawiająca się nędzą miliardów wobec bogactwa tysięcy³⁶.

Nie pisałbym o tym w tekście dotyczącym literatury, ale chodzi o postmodernizm, czyli o stan kultury determinujący także literacką rzeczywistość. Myśliciele późnej lewicy nie ukrywają tego, że niezależnie od racjonalnych powodów, które skazały nas na ponowoczesność, nie da się dłużej bronić decydującego o jej tożsamości postmodernizmu.

Rok 1989 nie skończył naszej historii, chociaż wydawało się, że koniec zimnej wojny, czyli zwycięstwo gospodarki rynkowej i parlamentarnej demokracji rozstrzygną o losach świata, nadając mu jedno, zachodnie, nasze oblicze. Zresztą i tak świat — my, ludzie Zachodu — zwykliśmy traktować jako nasz, bo przecież wszystko, co „cywilizowane”, a w każdym razie zwycięskie, jest genetycznie europejskie i zachodnie, czyli nasze, rozpoznawalne bez trudu w „angielsko-francuskiej” Ameryce Północnej, „hiszpańsko-portugalskiej” Ameryce Południowej, brytyjskiej

³⁵ Zob. B. Kuźniarz, *Goodbye Mr. Postmodernism. Teorie społeczne myślicieli późnej lewicy*, Toruń 2011.

³⁶ Według szacunków organizacji humanitarnej Oxfam w 2016 roku 1% ludności Ziemi będzie posiadał więcej niż cała reszta populacji. „Według Oxfamu 80 najbogatszych ludzi świata posiada majątki, których łączna wartość równa się wartości majątków posiadanych przez 3,5 mld najbiedniejszych osób”. Takie dane, powołując się na BBC, podaje Tomasz Baliszewski, zob. <http://natemat.pl/130533.najbogatsi-maja-coraz-wiecej-1-procent-ludzkosci-bedzie-posiadal-wiecej-niz-cala-reszta>, ostatni dostęp: 26.10.2015.

Australii, naszej, czyli postkolonialnej Afryce, a nawet w Azji, którą pokonaliśmy w drugiej wojnie światowej (Japonia), do której wyeksportowaliśmy kapitalizm (Chiny), z którą nieustannie i nieskutecznie próbujemy się porozumieć (Rosja).

Ta uzurpatorska globalizacja wydaje się równie realna i co najmniej tak samo niebezpieczna jak globalny kapitalizm: rzeczywista twarz zwycięstwa 1989 roku i jego najpoważniejsza konsekwencja, bo czym są wolny rynek i demokratyczny parlamentaryzm wobec niemożliwej do powstrzymania kumulacji kapitału, decydującej o tożsamości naszej, zachodniej cywilizacji, a więc także kultury i literatury. A co jest niezmienną konsekwencją kumulacji kapitału? Narastająca nędza najbiedniejszych i pomnażane bogactwo najbogatszych.

Postmodernizm miał być wielokulturowością, ale nie usunął dysproporcji w traktowaniu i funkcjonowaniu kultur globalizującego się, czyli podbijanego przez kapitalizm świata. Postmodernizm miał być świętem i odpoczynkiem zachodniej cywilizacji, której należało się wytechnienie po skutecznym pokonaniu państw obozu zwanego socjalistycznym. Pokonaniu, które wcale nie było trudne, bo obywatele tych państw (niegdysiejsi socjalistyczni, środkowoeuropejscy „my”) od dawna byli przekonani o konieczności i sensowności przyjęcia demokracji parlamentarnej oraz wolnego rynku, o przejściu na stronę Zachodu. Wystarczyło czekać, aż gospodarka socjalistyczna runie pod ciężarem własnej niewydolności, wystarczyło informować obywateli Polski, Czechosłowacji czy Węgier o tym, jak się żyje w RFN-ie, Francji czy we Włoszech. Wystarczyło się zbroić, żeby ZSRR nie rozstrzygnął siłą sporu, w którym racja nie była po jego stronie.

W 1989 roku Zachód mógł powiedzieć tak: jeśli socjalistyczny Wschód dał się przekonać i pokonać, kto stanie nam na drodze w podbijaniu świata dla kapitalizmu, dla kapitału wciąż niesytego tak zwanych nowych rynków zbytu i nowej, oczywiście tańszej, siły roboczej.

Postmodernizm jest wielokulturowy, a jego tożsamość ma wiele wspólnego z doświadczeniem końca historii, czyli zwycięstwa Zachodu nad Wschodem, ale postmodernizm wielokulturowy (kojarzony z amerykańskim) oraz europejski, czyli wyczerpany (zużyty, bezsilny, świadomy niebezpieczeństw związanych z globalnymi projektami modernizacyjnymi) w 1989 roku już był i trwał. Kto wie, może jego historia była-

by krótsza, gdyby nie entuzjazm naszej, wschodniej i środkowej Europy, entuzjazm zapewniający mu trwałość, przesłaniający społeczne skutki gospodarki kapitalistycznej. Odwlekający nieuchronny koniec postmodernizmu, ale nieprzesądzający o losach kapitalizmu. W każdym razie pierwszy -izm: postmodernizm musi odejść, bo nie są mu obce winy -izmu drugiego, groźniejszego, więcej niż gospodarczego. Decydującego o tożsamości świata, który właśnie za sprawą kapitalizmu staje się coraz bardziej nasz, coraz bardziej jeden: zhomogenizowany i zglobalizowany, w coraz większym stopniu niemożliwy do zniesienia.

Tego świata nie da się pogodzić z postmodernizmem jako rzeczywistością zmodernizowaną, a w każdym razie po modernizacji, rzeczywistością po modernizmie i to niezależnie od tego, czy będzie się ją traktowało na sposób „amerykański”, jako niekończące się święto spotkania różnych kultur, równowartościowych czy na sposób „europejski”, jako stan wyczerpania i bezsilności, skazujący kulturę na pozbawiony wyjścia labirynt biblioteki, pełny zdekonstruowanych książek. Postmodernizm jest nie do pogodzenia z kapitalizmem, bo kapitalizmu dłużej akceptować się nie da.

Kapitalistyczny Zachód pokonał socjalistyczny Wschód. Ten fakt wystarczył, byśmy uwierzyli, że historia się skończyła, bo ład i porządek zapanował po 1989 roku na świecie. Kapitalizm pokonał socjalizm, a ponieważ tertium non datur, pozostało nam już tylko doskonalić, czyli wytrwale praktykować samoregulujący się wolny rynek i jeszcze bardziej samowystarczalną demokrację parlamentarną. Ostrzeżenia mówiące o nazbyt liberalnym traktowaniu gospodarki nie mogły być zbyt donośne w naszej, środkowowschodniej części Europy już dlatego, że jako neofici kapitalizmu nie byliśmy w stanie zadowolić się jego socjalizującymi wersjami. Bo jak mogliśmy uwierzyć w zasadność absorpcji nowego na zasadach, które dopiero co odrzuciliśmy. Podobnie naiwni musieliśmy być wobec demokracji parlamentarnej. Więcej, nawet dziś kwestionowanie jej wydaje się nie do przyjęcia, przepraszam: jest nie do przyjęcia, niezależnie od tego kogo i co wybierają obywatele zwani elektoratem. Dzisiaj niepokoić może to, że partie polityczne w Polsce chcąc wygrać wybory parlamentarne 2015 roku, nie mogły pozwolić sobie na jednoznaczne opowiedzenie się za przyjęciem uchodźców z Bliskiego Wschodu, zwłaszcza z Syrii, ale w roku 1989 demokracja parlamentarna sprawdzi-

ła się. Kandydaci Komitetu Obywatelskiego przy Lechu Wałęsie weszli do sejmu w takiej ilości, na jaką pozwalał kontrakt z Polską Zjednoczoną Partią Robotniczą, a w senacie zajęli 99 na 100 miejsc, przegrywając pełną pulę nie z dygnitarzem poprzedniego reżimu, ale z kapitalistą, zwanym kurtuazyjnie (tego rodzaju *savoir vivre* obowiązuje do dziś) przedsiębiorcą. Łatwo było przegapić to, że w wyborach, których celem było powołanie do istnienia nowej, wolnej Polski wzięło udział niewiele ponad 60% uprawnionych do głosowania, dokładnie 62,7%. Wszystkie kolejne wybory parlamentarne w Polsce miały niższą frekwencję. I trudno pocieszać się tym, że zdarzyły się wybory prezydenckie, aktywizujące większą liczbę Polaków. Było to w 1995 roku, gdy w drugiej turze zmierzli się Lech Wałęsa i Aleksander Kwaśniewski³⁷. Zresztą nawet jeśli wolałbym, żeby do uczestniczenia w życiu publicznym skłaniała nas raczej odpowiedzialność za losy kraju niż emocje związane z personalnymi rozstrzygnięciami (wiem, jedno nie wyklucza drugiego), i tak — pamiętając o roli uchodźców w wyborach 2015 roku i o frekwencji wyborczej po roku 1989 — powtórzę powszechnie znaną formułę: demokracja parlamentarna nie jest idealnym ustrojem, ale dotąd nie wymyśliliśmy nic lepszego.

Szkoda, że w podobny sposób nie umieliśmy myśleć o socjalizmie. Nie chodzi o to, by po doświadczeniach Polski z lat 1944-1989 traktować go jako ustrój idealny. Tego rodzaju diagnoza nie wytrzymałaby próby pamięci i próby powojennych, peerelowskich faktów. Czy nie powinniśmy jednak pamiętać o tym, że socjalizm w wydaniu państw demokracji ludowej niewiele miał wspólnego, na przykład, z socjalizmem przedwojennego PPS-u, nieidealnym? „Nie powinniśmy” — odpowie, jak sądzę, wielu. Nie powinniśmy, bo w podobny sposób, używając sformułowań o „błędach i wypaczeniach”, tłumaczyli się w powojennej, nominalnie socjalistycznej Polsce kolejni pierwsi sekretarze PZPR-u, obejmujący władzę po kolejnych społecznych protestach, zwłaszcza w roku 1956 (Władysław Gomułka) i w 1970 (Edward Gierek). Wygląda więc na to, że jesteśmy usprawiedliwieni, ponieważ były powody, byśmy po roku 1989 nie mogli dobrze mówić (i myśleć) o socjalizmie, a w konsekwencji: skazani byliśmy na dobre mówienie, a nawet myślenie o kapitalizmie.

³⁷ Frekwencja w pierwszej turze wyniosła wówczas 64,7%, a w drugiej wzrosła do 68,23%. Wybory wygrał Aleksander Kwaśniewski.

Kapitalizm pokonał socjalizm. Były więc powody do świętowania. Były powody do wzmocnienia postmodernizmu panoszącego się na Zachodzie co najmniej od połowy lat 50. XX wieku. Były powody, by postmodernizm dotarł do Europy środkowowschodniej poprzedzany szeroką falą kultury popularnej (zwłaszcza tłumaczonych masowo, sprzedawanych z łózek polowych powieści sensacyjnych Roberta Ludluma, Toma Clancy`ego, Johna le Carré czy Jonathana Carrolla) oraz znacznie węższą: akademickich debat i okołoliterackich deklaracji, które zostały odnotowane w mass mediach, stając się częścią kawiarnianych sporów i literaturoznawczych dyskusji o stanie kultury.

To, co zostało odnotowane pominię. Poinformuję, a nawet doniosę, o ważnej, symptomatycznej i nieznannej wypowiedzi Olgi Tokarczuk, pisarki, bez której nie byłoby nowej polskiej prozy po roku 1989. Na pytanie: „Pani Olgo, jakie miejsce wyznacza sobie Pani w polskiej literaturze?“, autorka *Książ Jakubowych* odpowiedziała:

Trudno jest mi się dopasować czy poczuć w nurcie literatury polskiej. Zraz wyjaśnię, co chcę powiedzieć, żeby nie zostało to zinterpretowane inaczej, niż bym chciała. Wydaje mi się, że literatura jest czymś jednym, czymś globalnym, a tylko występuje w różnych językach. W moim mniemaniu trudno dziś dzielić literatury dziewiętnastowiecznym kluczem na narodowe. Im bardziej myślę o tym, gdzie leży punkt, z którego patrzę, jeżeli dokonuję jakiegokolwiek refleksji na temat swojej wrażliwości pisarskiej, to jestem w kręgu literatury centralnej Europy. Oczywiście, piszę po polsku i poprzez język należę do polskiej tradycji i kultury, ale jako pisarka czuję, że tkwię w szerszym kontekście, środkowoeuropejskim. Myślę, że tak odpowiedziałoby wielu innych pisarzy. Wychowywałam się na klasyce światowej. W latach 60., kiedy byłam dzieckiem, Wydawnictwo Literackie wydawało serię klasyki światowej. Moi rodzice to prenumerowali. Raz w tygodniu zjawiała się nowa książka, a ja czytałam tę książkę w cztery dni, cokolwiek to było. Począwszy od *Madame Bovary*, skończywszy na *Ulissiesie*. W ten sposób przechodziła przyspieszony kurs literatury, bardzo wczesny kurs. Nie chcę, żeby brzmiało to jak zarozumiałość, ale kiedy piszę, to jestem obywatelką kraju „literatura” i odwołuję się do ogólnoludzkich problemów. Nie umiem odpowiedzieć na pytanie o moje miejsce w literaturze polskiej³⁸.

³⁸ *Olga Tokarczuk i matrix*, „Nasz Uniwersytet” nr 12, marzec 2010, s. 11.

Nie ma tu ani słowa o tym, jakiej literatury już nie potrzebujemy. Jest świadomość więzi między tym, co lokalne na środkowoeuropejski sposób i tym, co globalne i światowe, zgodne z regułami literatury o tyle wysokiej, o ile poważnie traktuje ona „ogólnoludzkie problemy” zapisane na przykład w powieściach Gustava Flauberta³⁹ i Jamesa Joyce’a⁴⁰, wyznaczających granice modernizmu: zapowiadających go i zamykających jego historię. Bo *Pani Bovary* to przecież wielki, przede wszystkim psychologiczny realizm, modernizujący romantyczny model funkcjonowania w coraz bardziej mieszczańskim świecie. A *Ulisses*? Kto dzisiaj traktuje ten tekst jako ekskluzywny eksperyment kulminujący w pięćdziesięciostronicowym monologu Molly Bloom? Przecież Joyce przede wszystkim zmodernizował, i to granicznie, sposób przedstawiania postaci w prozie. To już nie jest ani opis, ani mowa pozornie zależna, ani monolog wewnętrzny, to strumień świadomości: najbardziej wiarygodny komunikat o tym, co dzieje się z postacią, co dzieje się w niej. Wszelka kontrola zminimalizowana, bo trudno napisać, że nieistniejąca. Nie mówi się o mnie i nie ja mówię o sobie, samo się mówi, ujawniając to, o czym mogę nie pamiętać, co mogę chcieć ukryć, na co moja świadomość nie zwraca uwagi. Moje „ja” mówi o sobie poza moją kontrolą. Pozaintencjonalnie wolne, szczere, prawdziwe na tyle, na ile jest to możliwe, gdy rzeczywistość wewnętrzna konfrontuje się z filtrem języka. Nieusuwalnym, ale tym bardziej wiarygodnym, im bardziej nieartykułowanym, a w każdym razie balansującym na granicy nieczytelności, zwłaszcza jeśli przyłoży się do niego klarowną miarę składni przyczynowo-skutkowej. Mówienie o podświadomości w związku z *Ulissesem* nie wydaje mi się konieczne. Wolę zwrócić uwagę na to, że nikt przed Joyceem nie zaproponował narzędzia sięgającego głębiej w to, kim jesteśmy, nikt nie pozwolił postaciom literackim powiedzieć więcej o sobie niż Joyce. Strumień świadomości dał wolność Molly Bloom, pozwolił jej wyjęzyczyć się w mowie pozornie byle jakiej. I w tym sensie nikt równie skutecznie prozy nie zmodernizował. Tak skutecznie i tak głęboko, że po *Ulissesie* postmodernizm po prostu przyjść musiał.

³⁹ Zob. G. Flaubert, *Pani Bovary*, przeł. A. Micińska, przedmową opatrzył J. Parandowski, wyd. 10, Warszawa 1992.

⁴⁰ Zob. J. Joyce, *Ulisses*, przeł. M. Słomczyński, wyd. 7, Kraków 1997.

Literatura polska uzyskała wolność w roku 1989. Na krótko, od romantyzmu, z którego wyrósł Flaubert, ale tak jak Francis Fukuyama był potrzebny, by ogłosić zwycięstwo Zachodu nad Wschodem, by ucieszyć nas końcem historii, czyli zimnej wojny, tak Maria Janion była odpowiednią osobą do tego, by deklorować koniec panowania romantycznego paradygmatu⁴¹, definiującego literaturę polską do roku 1989, paradygmatu decydującego o tym, jak my, Polacy radzimy sobie z historią, czyli z narodowymi katastrofami. Szybko okazało się, że historia trwa, a romantyzm wciąż jest niepokojąco użyteczny, ale miło było cieszyć się i żyć złudzeniami. Bardzo krótko. Coś jeszcze: tak jak historia, nie kończąc się w roku 1989, po przekroczeniu tej cezury nie jest już taka sama jak dotąd, tak samo polski romantyzm i polska literatura, wyzwolona na moment i zniewolona ponownie przez nową historię, niewiele ma wspólnego ze swoją peerelowską tożsamością, z postacią zapisaną przed 1989 rokiem. Dzięki temu Olga Tokarczuk jeszcze w 2010 roku, więcej niż 20 lat po przełomie może mówić o tym, że jest wolna, bo zarówno partykularnie środkowoeuropejska, jak i globalnie ogólnoludzka. Bo nasz, polski postmodernizm różni się od wszystkich innych, chociaż nie mógłby bez nich istnieć.

Zarówno „amerykański”, jak i „europejski” postmodernizm został wzmocniony, a w konsekwencji utrwalony dzięki postmodernizmowi w Polsce, środkowoeuropejskiemu. Oczywiście, jest w tej opinii ewidentna projekcja widzenia postmodernizmu „stąd”, czyli z Polski na widzenie postmodernizmu w ogóle, ale nawet to, co najbardziej globalne (postmodernizm) postrzegane jest z wielu partykularnych perspektyw, rozstrzygających nie tylko o jego kształcie „u nas”, zmodyfikowanym, ale także o tym, co może być traktowane jako postmodernistyczne w wymiarze powszechnym i wspólnym (globalnym), czyli modyfikowanym. Nie widzę więc powodu, by nie napisać, że postmodernizm „amerykański”, a zwłaszcza „europejski”, dzięki ekspansji w naszym kraju zyskał usprawiedliwienie dla swojej podstawowej skazy, dla iluzji polegającej na tym, że świat został zmodernizowany i nie potrzebuje zmian, bo historia się skończyła i odtąd nie ma już wątpliwości, że najlepszym modelem funkcjonowa-

⁴¹ W sprawie „końca romantycznego paradygmatu” zob. m.in. *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2009; D. Siwicka, *Zapytaj Mickiewicza*, Gdańsk 2007; [oraz] D. Kosiński, *Dramat narodowy i naród dramatyczny*, „Dialog” 2011, nr 6.

nia społeczeństw jest ten, który opiera się na przywoływanym przeze mnie wielokrotnie wolnym rynku i demokracji parlamentarnej. Usprawiedliwienie oferowane postmodernizmowi przez polską literaturę, przez środkowo-europejski entuzjazm dla tego, co ponowoczesne, nie mogło być trwałe, ale odwlekało moment, w którym także postmoderniści zauważyli, że koniec historii trwał bardzo krótko i okazał się wyjątkowo nietrwały. Zdecydowało o tym nie tyle zderzenie cywilizacji, ile ekspansywna natura kapitalizmu, znacznie mniej oswojonego, znacznie bardziej społecznie opresyjnego, niż mogło, a nawet musiał się wydawać w roku 1989.

Dygresja?

W globalnym dyskursie o stanie świata przeważa opinia mówiąca o tym, że Fukuyama nie miał racji, ponieważ w 1993 i w 1996⁴² jego idei końca historii skutecznie przeciwstawił się Samuel Huntington, głosząc, że owszem, konflikty między państwami należą już do przeszłości, ale nadchodzi czas konfliktów rozgrywających się między cywilizacjami, konfliktów, których źródłem są różnice między religiami, decydujące o zróżnicowaniu kulturowym, prowadzące do zmian w dotychczasowym porządku świata.

Huntington nie pomylił się. Świat drugiej dekady XXI wieku może wydawać się miejscem zderzenia cywilizacji, chociaż jeśli weźmie się pod uwagę trwającą od 2011 roku wojnę w Syrii, to nie da się jej sprowadzić do zderzenia islamu z pochrześcijańskim⁴³ Zachodem. Przecież ten konflikt rozgrywa się także wewnątrz świata muzułmańskiego (zwłaszcza między szyitami i sunnitami⁴⁴), a jako taki ze zderzeniem cywilizacji

⁴² W 1993 roku Huntington na łamach „Foreign Affairs” opublikował artykuł *The Clash of Civilizations*. Trzy lata później ukazała się jego książka zatytułowana *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. Zob. przypis dwunasty.

⁴³ Przymiotnika „pochrześcijański” używam wyłącznie po to, by znaleźć jakieś wiarygodne określenie religijności zachodniego świata, moim zdaniem niezbędne ze względu na religijny charakter świata arabskiego, z którym — za Huntingtonem — Zachód konfrontuje.

⁴⁴ Prezydent Syrii, Baszar al-Asad, jest alawitą, czyli szyitą, a ci, którzy walczą przeciwko niemu, zarówno obywatele Syrii, jak i bojownicy tzw. Państwa Islamskiego, stanowią typową dla muzułmańskiego świata, sunnicką większość. Najpotężniejszym krajem szyickim jest Iran, stąd jego wsparcie dla al-Asada. Pomoc Rosji prezydent

nie musi mieć nic wspólnego. Więcej: pojawiające się napięcia między interweniującymi w Syrii państwami Zachodu i Rosją, bombardującą nie tylko bojowników tak zwanego Państwa Islamskiego to nic innego jak powrót do sytuacji zimnowojennej, sprzed roku 1989 i do podziału świata na ten, który chce kontrolować Zachód i ten, który chce kontrolować już nie ZSRR, ale neoimperialna Rosja Putina. Nie chodzi jednak o to, by Huntingtonowi przeczyć, by jego opinie kwestionować, chodzi — niezmiennie — o kapitalizm. O to, że konflikt cywilizacji usunął w cień coś, co nie musi być od niego ważniejsze, chociaż wydaje się, że w większym stopniu wpływa na tożsamość współczesnego świata. Tym czymś jest globalny kapitalizm, główny sprawca rozwarstwienia ekonomicznego nie tylko w krajach wolnego rynku i demokracji parlamentarnej, ale także — w coraz większym stopniu — na całym świecie. Także w państwach arabskich, a więc także wśród muzułmanów.

Niezbyt wiarygodna wydaje mi się utopia polegająca na tym, że pochrześcijański Zachód razem z całym muzułmańskim światem zamiast konfrontować się w Afganistanie, Iraku, północnej Afryce i na Bliskim Wschodzie, staje do walki z kumulującym się globalnie kapitałem, usuwając w ten sposób nie tylko najdrastyczniejsze formy ubóstwa, ale także odnajdując we wspólnym działaniu porozumienie wyprowadzające planetę ze stanu permanentnego zagrożenia globalnym konfliktem kultury pochrześcijańskiej z kulturą islamu. Nie zmienia to jednak faktu, że ubyłoby powodów do zderzenia cywilizacji, gdybyśmy opanowali kapitalizm, czyli przeorientowali go z nieustannej ekspansji gospodarczej, geograficznej i militarnej na działania biorące pod uwagę ograniczanie ubóstwa poprzez rezygnację z narastającej przepaści między tymi, którzy kumulując kapitał mają coraz więcej i tymi, którzy pozbawieni kapitału, funkcjonujący wyłącznie jako konsumenci i jako siła robocza, także jako prekariat, skazani są na nieodwracalną pauperyzację. Wymaga to czegoś więcej niż samoograniczenia lobby militarnego i już dlatego wydaje się niemożliwe. Ale ważniejsze niż liczenie na dobrą wolę magnatów przemysłu zbrojeniowego jest coś innego: uświadomienie sobie, że

Syrii uzyskał m.in. na zasadzie postkolonialnej równowagi, która polega na tym, że Stany Zjednoczone sprzymierzone są raczej z sunnicką większością, reprezentowaną na arenie międzynarodowej przede wszystkim przez Arabię Saudyjską.

kapitalizm niewiele ma wspólnego ze sprawiedliwością i „powszechnym szczęściem” rozumianym w bardzo ograniczony sposób, bo jako socjalne poczucie bezpieczeństwa.

Kapitalizm pozbawiony konkurencji socjalizmu (niezależnie od tego, czy patologicznego z natury, czy tylko w znanej z historii, środkowo-europejskiej, a zwłaszcza azjatyckiej praktyce) w żaden sposób nie zasługuje na bezkrytyczny podziw i wolny od politycznych trosk postmodernizm. W szczególny sposób widać to właśnie u nas, w Polsce, gdzie i to, co postmodernistyczne bywało/bywa traktowane jako intelektualne i artystyczne wyzwolenie, i to, co kapitalistyczne wciąż jeszcze wygrywa w świadomości społecznej (?) z każdą inną organizacją produkcji, bo przecież pamiętamy jak było przed rokiem 1989 (kto pamięta?), a poza tym te nieograniczone możliwości, ten sen amerykański, kredytowy, ta nadzieja, że mi się uda. Z reguły niemożliwa do spełnienia. Dlatego kapitalizm, chociaż przyszedł do nas razem z wolnością (stąd problem), nie jest niewinny. A jeśli on jest winny, w szczególny sposób związany z nim w Polsce postmodernizm też niewinny nie jest. Dlatego nie można postrzegać go w kategoriach spełnienia czy kresu, zwalniających nas z odpowiedzialności za stan Polski i świata, za zmiany, które w Polsce i świecie powinniśmy wprowadzić.

Ku epopei, ciąg dalszy

Kapitalizm, postmodernizm, literatura. O związku między elementami tej triady starałem się pisać, wskazując zależności między tym, co globalne i tym, co polskie, czyli niezależnie od swoich związków z globalną tożsamością kapitalizmu, postmodernizmu i literatury naznaczone historycznym doświadczeniem skupionym wokół przemian 1989 roku: partykularnie naszych, ale przecież także europejskich i światowych, traktowanych w Polsce jako efekt naszego, solidarnościowego zrywu.

Kapitalizm jest jeden: niesprawiedliwy i ekspansywny⁴⁵. Nasz postmodernizm jest „amerykański” i to nie za sprawą deklaracji, ani na-

⁴⁵ Socjalna redystrybucja dochodów praktykowana w krajach skandynawskich nie jest rozwiązaniem kapitalistycznym. Zresztą standardy opieki socjalnej obowiązujące np. w Norwegii wynikają z niekapitalistycznej polityki państwa dotyczącej kontroli nad

wet z powodu ekspansji kultury popularnej, ale dzięki pamięci tego, co w literaturze polskiej, przed rokiem 1989, zrobił Miron Białoszewski. Nawet jeśli nieco idealizuję, to intencja jest oczywista: autor *Obrotów rzeczy* i *Pamiętnika z powstania warszawskiego* wyznaczył swoim pisaniem wzór literatury kulturowo egalitarnej i w tym sensie postmodernistycznej na „amerykański” sposób. Dzięki niemu budka z piwem jest znakiem kultury prowincjonalno-peryferyjnej w podobny sposób jak stajenka betlejemska jest znakiem kultury chrześcijańskiej⁴⁶, a *Pamiętnik...* to nie tylko tekst modernistyczny, szukający sposobów dotarcia do tego, co się wydarzyło w Warszawie po 1 sierpnia 1944 roku, do tego, co Białoszewski zapamiętał, co nieustannie opowiadał, ale także postmodernistyczny, jeśli weźmie się po uwagę decydujące o jego odrębności naruszenie martyrologiczno-heroicznego standardu pisanja o wojnie i okupacji w literaturze polskiej⁴⁷.

Nasz postmodernizm jest „europejski” dzięki Witoldowi Gombrowiczowi. Dzięki jego prozie i jego dramatom literatura polska, praktycznie, realizowała to, co w swoich *Mitologiach* robił Roland Barthes⁴⁸, demi-

wydobyciem oraz handlem ropą naftową i gazem ziemnym, których złoża odkryte zostały stosunkowo niedawno, bo w 1969 roku.

⁴⁶ Zob. M. Białoszewski, *Filozofia Wołomina*, w: tegoż, *Trzydzieści lat wierszy*, Warszawa 1982, s. 23-24. Chodzi oczywiście o drugą część wiersza, zatytułowaną *Mit naoczny*.

⁴⁷ Zob. M. Janion, *Wojna i forma*, w: tejże, *Placz generała. Eseje o wojnie*, Warszawa 1998. Pierwodruk rozprawy: 1976. Białoszewski w rozmowie ze Zbigniewem Taraniemko: „*Pamiętnik* to osobna sprawa. Wpłynęło tu na pewno doświadczenie pisaniowe. Że miałem za sobą to i to. Że byłem uwolniony od grzechu estetyzowania czy metaforyczności. Zależało mi naprawdę na przekazaniu tego, co było, na treści. Nie dbałem o formę zupełnie. Absolutnie. (...) Z.T.: *Jest w tej książce jakaś nowa dialogowość, wydaje się, że rozmawia Pan z czytelnikiem. Pisana jest ona tak, jakby się po prostu mówiło*. M. B.: Właśnie o to chodziło. Żeby to nie było gorsze od mówienia. Jest to grzech potoczny. A taki wielki. Ktoś opowiada świetnie swoje przeżycia. Ale często, gdy napisze, okazuje się, że umartwił sytuację. Gadanie było lepsze. Chodzi o to, żeby nie było lepsze. Dać i nie żałować ludziom i sobie. *Pamiętnik* był najpierw napisany, ale potem to pisanie dyktowałem na magnetofon, żeby ktoś mógł to przepisać na maszynie. Więc przechodzi cały przez ucho”. *Szacunek dla każdego drobiazgu. Rozmowa z Mironem Białoszewskim*, w: Z. Taraniemko, *Rozmowy z pisarzami*, Warszawa 1986, s. 398-399.

⁴⁸ Zob. R. Barthes, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, wstęp K. Kłosiński, Warszawa 2008. Pierwodruk: 1957.

styfikując mity decydujące o naszej rzeczywistości społecznej. To Gombrowicz sięgnął po jeden z najważniejszych znaków postmodernizmu, po dekonstrukcję, potwierdzając, że nie da się jej ograniczyć do sposobu traktowania tekstu literackiego, bo świetnie sprawdza się ona w konfrontacji z formami naszego społeczno-narodowego funkcjonowania.

Genetycznie, a może raczej profetycznie⁴⁹ rzecz biorąc, polski postmodernizm jest i „amerykański”, i „europejski”, chociaż równie dobrze mógłbym napisać, że biorąc pod uwagę twórczość Białoszewskiego i Gombrowicza polski postmodernizm mógł być „amerykański” i „europejski”, ale chyba przede wszystkim jest nasz, rodzimy i osobny, czyli jaki?

Najpierw Ryszard Nycz w kolejnych wydaniach swojej książki *Język modernizmu. Prolegomena literackie* przesuwiał datę zakończenia modernizmu w naszym kraju z połowy lat 60. na połowę lat 70. XX wieku. Potem Przemysław Czapliński w pracy *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje* postawił sprawę jasno: w Polsce, polskiej kulturze i polskiej literaturze modernizm wciąż trwa, ponieważ nieustannie mamy do czynienia z konfrontacją między modernizatorami i tradycjonalistami, decydującą o naszym postrzeganiu świata oraz zarówno społecznym, jak i indywidualnym byciu w nim⁵⁰. Czapliński wymienił tematy, będące przedmiotem napięć w debacie publicznej, a zwłaszcza w przestrzeni literackiej komunikacji społecznej. Spersonalizował je i potraktował jako detektory linii demarkacyjnej dzielącej obywateli naszego kraju. Poza tym wskazał na cezury istotne dla historii polskiej kultury po 1989 roku. Przypomniał o roku 1996, w którym Wisława Szymborska otrzymała literackiego Nobla, roku nie tylko świątecznym, bo właśnie wtedy skończyła się trwająca od przełomu '89 roku wspólnota

⁴⁹ Wydaje mi się, że Białoszewski i Gombrowicz więcej mieli wspólnego z postmodernizmem „amerykańskim” i „europejskim” niż polskim, a w każdym razie tym, który pojawił się w naszej literaturze po 1989 roku. Dlatego ich postmodernistyczne pisanie pozwoliłem sobie potraktować bardziej jako zapowiedź albo prorocstwo dotyczące postmodernizmu w Polsce (niekoniecznie spełnione) niż jako jego literacką genezę.

⁵⁰ Pierwsze wydanie pracy Nycza ukazało się w 1997 roku, drugie w roku 2002. Jedenaście lat później (2013) opublikowano trzecie, ale nie biorę go pod uwagę, ponieważ książka Czaplińskiego, zamykająca moją opowieść, została wydana w 2009 roku. Zob. P. Czapliński, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009.

myślenia o kulturze w Polsce, będąca częścią społecznego bycia razem, doświadczonego tak intensywnie podczas wyborów czerwcowych roku 1989. Nie wszyscy głosowali wtedy na kandydatów Komitetu Obywatelskiego przy Lechu Wałęsie, bardzo wielu nie głosowało w ogóle, ale wystarczająco wielu miało wówczas świadomość, że nowa Polska będzie nasza, czyli nie tylko dla nas, a zatem demokratyczna (otwarta, wolna od ksenofobii, rasizmu, antysemityzmu, rewanżyzmu⁵¹) i wolnorynkowa, tak, kapitalistyczna.

Do wywołania, a może tylko ujawnienia podziału wystarczyło przypomnienie socrealistycznych wierszy Szymborskiej oraz publiczne wyrażenie przez niektórych z nas ubolewania, zdziwienia, a nawet żalu z powodu tego, że to ona, a nie ktoś inny spośród polskich twórców, ktoś bardziej zasługujący, Nobla otrzymał. W 1996 okazało się, że nie jesteśmy razem, a czas solidarności powoli przechodzi do przeszłości. Zdaniem Przemysława Czaplińskiego ujawnienie podziału nie zdemontowało standardów, z którymi szliśmy do wyborów 1989 roku, ale — dodam od siebie — może właśnie wtedy ostatecznie dobiegł końca karnawał solidarności, rozpoczęty w sierpniu 1980 roku, przerwany 13 grudnia roku 1981, przywrócony w związku z kontraktowymi wyborami 4 czerwca roku 1989.

Potem była śmierć Miłosza i spór wokół niej. Według Czaplińskiego spór przez modernizatorów przegrany. A 10 kwietnia 2010 roku, czyli już po opublikowaniu *Polski do wymiany*, miała miejsce katastrofa smoleńska, która diametralnie zmieniła układ sił między modernizatorami i tradycjonalistami. Zmiana ta ma konsekwencje polityczne. W 2015 roku wybory prezydenckie przegrał Bronisław Komorowski, którego porażka w ogóle i przez nikogo nie była brana pod uwagę. 25 października 2015 roku odbyły się w naszym kraju wybory parlamentarne. Wygrał je PiS. Czy to znaczy, że w ciągu najbliższych czterech lat modernizacja jest niemożliwa?

Modernizacja, której domaga się w swojej książce Czapliński, dotycząca traktowania kobiet, Żydów, homoseksualistów czy funkcjonariuszy

⁵¹ Idealizacja czerwcowych wyborów 1989 roku wydaje mi się uzasadniona. Nie chodzi wyłącznie o tworzenie mitu założycielskiego III RP. Przyznaję, wykorzystuję to, że najważniejsi polityczni oponenti Okrągłego Stołu (jego magdalenkowych przyczyn i parlamentarno-kontraktowych konsekwencji) okazali się niebezpiecznie przywiązani do rozwiązań utrwalających stereotyp Polaka niechętnego obcym.

PRL-u nie jest warunkiem neutralizowania kapitalistycznych nierówności. Doświadczenie Zachodu uczy, że projekty emancypacyjne nie mają bezpośredniego wpływu na ustrój gospodarczy. Wierzę w niezbedność modernizacji, ale uważam, że dopiero humanizacja kapitalizmu stworzy warunki, w których będzie można ją skutecznie przeprowadzić, neutralizując wpływ narastających nierówności ekonomicznych na relacje społeczne.

Niezależnie od tego, kto wygrywa w Polsce wybory, podział na tradycjonalistów i modernizatorów, dzielący kulturę polską od 1996 roku ma się coraz lepiej. Mówiąc o naszej współczesnej poezji nie da się pominąć ani Jarosława Marka Rymkiewicza, ani Wojciecha Wencła⁵². Na uwagę zasługuje nie tylko ich poezja, ale także działalność, realizująca w praktyce artykułowaną wyraźnie za rządów Platformy Obywatelskiej potrzebę niezależnego obiegu kultury, niezależnego od tego, co bywa nazywane głównym nurtem. Od zwycięskich dla Prawa i Sprawiedliwości wyborów parlamentarnych w 2015 roku ci, którzy kontestowali główny nurt, mają realną szansę decydować o jego postaci.

Utopie

Utopią jest pisanie przez literaturoznawcę o polityce. Utopią jest rezygnacja literaturoznawcy z pisania o polityce, jeśli zamierza on określić pole gry między rzeczywistością i literaturą. Utopią na naszą, lokalną, polską miarę jest nadzieja na to, że w najbliższej przyszłości Polska

⁵² Pisałem nie tylko o Wojciechu Wencle (zob. D. Kulesza, *Wojciech Wencel. Nowa poezja narodowa?*, w: tegoż, *W poszukiwaniu istoty rzeczy. Studia i portrety*, Białystok 2015), ale także o Przemysławie Dakowiczu (zob. tegoż, *Przemysław Dakowicz. O bezradności wieszczą?*, w: *Z ducha Franciszka Karpińskiego. Studia i rozmowy*, red. nauk. D. Kulesza i J. Ławski, Białystok 2015), młodym literaturoznawcy, poecie i eseście z Łodzi, który w swojej twórczości stara się odzyskać dla społecznej pamięci i narodowej świadomości tożsamość Polaków kształtowaną od 966 roku, skutecznie jego zdaniem zniszczoną, ukrytą i zastąpioną przez tożsamość spreparowaną w powojennej Polsce za sprawą nowej, ludowej władzy, podporządkowanej komunistom ze Wschodu. Do J. M. Rymkiewicza, patrona i mistrza polskiej kultury narodowej oraz W. Wencła, najwybitniejszego jej przedstawiciela, dodaję P. Dakowicza (rocznik 1977), ponieważ nikt tak konsekwentnie jak on nie poświęcił swojej twórczości walce o narodową tożsamość Polaków, walce nastawionej na odzyskanie tego, co traciliśmy i straciliśmy począwszy od 22 lipca 1944 roku po 10 kwietnia roku 2010.

zostanie zmodernizowana na tyle, by trudności związane z przyjęciem uchodźców traktować jako wyzwanie, jako problem do rozwiązania, a nie jako wymówkę pozwalającą zamknąć przed nimi granice. Utopia ta, zupełnie nieoczekiwanie (?) ma charakter chrześcijański, a nawet katolicki, ponieważ do przyjęcia uchodźców wzywa papież Franciszek.

Największą utopią jest jednak myśl o tym, że pojawi się projekt, który stworzy szansę na przezwyciężenie zgubnych społecznie, niesprawiedliwych, narastających i coraz bardziej globalnych konsekwencji kapitalizmu. No bo jak można liczyć na rewolucję, na wyjście z komfortowego i jałowego labiryntu postmodernizmu, skoro wciąż żywa jest w nas pamięć o zbrodniach, o totalitarnych konsekwencjach, do których zawsze prowadziły nasze projekty wielkich zmian, począwszy od Wielkiej Rewolucji Francuskiej, po Koncentration Lager Auschwitz-Birkenau i archipelag GUŁag. A jednak właśnie to, co najmniej prawdopodobne okazuje się najbardziej realne. W każdym razie trudno uchylać się od optymizmu, gdy czyta się o późnej lewicy, o żegnających postmodernizm pomysłach Andersona, Harveya, Eagletona i Jamesona, dających nadzieję na świat bardziej ludzki i mniej kapitalistyczny.

Utopia późnej lewicy zaczyna się na przykład w okolicach architektury, tam, gdzie David Harvey dostrzega rozbitą całość, a dokładniej: pęknięcie dzielące „postmodernistyczny dyskurs od związanej z nim społecznej praktyki”⁵³. Oznacza to mniej więcej tyle, że nie da się dłużej bronić postmodernizmu, traktując go jako konsekwencję przemian politycznych i społecznych, ponieważ stracił on kontakt z rzeczywistością. Wynaturzył się, wybił na niestosowną niepodległość, którą Harvey skomentował tak:

estetyka zatryumfowała nad etyką jako podstawowy obiekt społecznej i intelektualnej troski, obrazy zdominowały narrację, efemeryczność i fragmentacja przeważyły nad wiecznymi prawdami i spójną polityką, zaś analizy przesunęły się ze sfery materialnych i polityczno-gospodarczych fundamentów ku opisom autonomicznych, kulturowych i politycznych praktyk⁵⁴.

⁵³ B. Kuźniarz, *Goodbye Mr. Postmodernism. Teorie społeczne myślicieli późnej lewicy*, dz. cyt., s. 128.

⁵⁴ D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Oxford 1990, s. 328. Cyt. za: B. Kuźniarz, *Goodbye Mr. Postmodernism*, dz. cyt., s. 128.

Można by się dziwić oczekiwaniom Harveya, które postmodernizm zawiódł. Z drugiej jednak strony nestor radykalnych geografów⁵⁵ pisząc o kondycji postmodernizmu, ujawnia nie dość często stosowaną wobec niego, a niezmiernie moim zdaniem ważną perspektywę: społeczno-polityczną, bez której związku między kapitalizmem i ponowoczesnością byłoby niezrozumiałe.

Tak jak architektura jest wyłącznie jedną z możliwych dziedzin ujawniających to, co bywa nazywane postmodernistyczną alienacją sztuki, tak postawa odpowiedzialności, o której pisze były katolik Terry Eagleton, stanowi warunek konieczny utopii późnej lewicy, która chce nas wyprowadzić z postmodernistyczno-kapitalistycznej pułapki. Od tego właściwie powinienem zacząć, od jasnej i jednoznacznej deklaracji: nie ma takiego społecznego zła, za które nie byłibyśmy odpowiedzialni. Uczy tego chrześcijaństwo, uczy Eagleton, a Kuźniarz uzupełnia i tłumaczy, pisząc o dotyczącej każdego konieczności uznania naszej osobistej, moralnej odpowiedzialności „za ludzi i wydarzenia, z którymi (...) nie mamy żadnego związku”⁵⁶. Poza tym, jaki skazuje nas na życie w jednym świecie: ponowoczesnym i kapitalistycznym.

Najwięcej wśród myślicieli tak zwanej późnej lewicy do powiedzenia o utopii ma literaturoznawca, Fredric Jameson.

Przy czym chodzi tu nie tyle o podgatunek literatury fantastycznonaukowej, ale raczej coś na kształt „zasady nadziei” (...), impulsu sprzeciwu, który obok ostrza krytyki i dekonstrukcji zawiera jednocześnie, i przynajmniej w równym stopniu, pragnienie afirmacji i budowy nowego porządku⁵⁷.

Nie chodzi jednak o to, by studiować teraz pracę Jamesona z 2005 roku, zatytułowaną znamienne *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*⁵⁸. Rzecz w tym, by zapamiętać związane z utopią słowo „pragnienie” i odnaleźć je u Perry’ego Anderso-

⁵⁵ Zob. B. Kuźniarz, *Goodbye Mr. Postmodernism*, dz. cyt., s. 67.

⁵⁶ Tamże, s. 313.

⁵⁷ Tamże, s. 192.

⁵⁸ Jameson utożsamia w tej książce utopię z socjalizmem. Obudowuje ten sąd wieloma zastrzeżeniami, z których najważniejsze wydaje mi się traktowanie socjalizmu po prostu jako antykapitalizmu, upominającego się o uniwersalne prawo do „żywności, schronienia, medycyny, edukacji i pracy”. F. Jameson, *Archaeologies of the Future*.

na, który o utopii napisał to, co wydaje mi się najważniejsze. Komentujący go Bartosz Kuźniarz formułuje to w sposób następujący:

Utopia nie ma już być konkretnym miejscem, ani szczególnym punktem w czasie, ani nawet wynalezieniem mechanizmu lepszego życia. Utopię przyszłości (sic!) ma raczej określać wierność pragnieniu niż konkretne rozwiązania i programy⁵⁹.

Jak wygląda pragnienie, któremu powinniśmy być wierni? Jak należałoby je określić, by móc je zachować? Nie da się do myślicieli późnej lewicy ograniczyć pragnienia oczywistego i podstawowego, będącego naturalną reakcją na powszechną, genetycznie kapitalistyczną niesprawiedliwość, która większość⁶⁰ obywateli Ziemi, większość naszych sióstr i braci codziennie skazuje na nędzę egzystencji pozbawionej „żywności, schronienia, medycyny, edukacji i pracy”⁶¹.

Nie da się zmienić tej sytuacji żadnym doraźnym działaniem czy partykularnym projektem. Globalna, bo kapitalistyczna skala problemu wymaga rozwiązania globalnego, antykapitalistycznego. Świat jaki znamy, potrzebuje nowej całości i nowego sensu. Trudno zdobyć się na myślenie w tych kategoriach, pamiętając nasze poprzednie, totalitarne, zwłaszcza nazistowskie i stalinowskie „modernizacje”. Ale nie możemy już dłużej czekać, ponieważ bezczynność spowoduje, że narastające nierówności społeczne stworzą podziały równe tym, jakie istniały między rasą panów i całą niepełnowartościową rasowo lub klasowo resztą.

Całość i sens sankcjonowane były w naszej przeszłości przez absolutny i transcendentny majestat Boga oraz przez doczesny majestat Jego pomazańców: królów. I Boga, i królów wyeliminowaliśmy ze swojego świata, podejmując trud szukania całości i sensu na własną rękę. Bezskutecznie, o czym przekonują nie tyle teologowie i wyznawcy, ile myśliciele późnej lewicy, marksiści. Trudno jednak wyobrazić sobie powrót do stanu sprzed końca XVIII wieku. Historii zmienić się nie da. Zwłaszcza

The Desire Called Utopia and Other Science Fictions, London — New York 2007, s. 196. Cyt. za: B. Kuźniarz, *Goodbye Mr. Postmodernism*, dz. cyt., s. 195.

⁵⁹ B. Kuźniarz, *Goodbye Mr. Postmodernism*, dz. cyt., s. 64-65.

⁶⁰ Zob. przypis trzydziesty szósty.

⁶¹ Zob. przypis pięćdziesiąty ósmy.

jeśli dobiegła ona do końca⁶². Historię trzeba zacząć od początku, czyli od utraconej wiary w zasadność pragnienia projektu, który potrafiłby zmienić rzeczywistość, całą. Tylko jak uwierzyć? Skąd wziąć wiarę?

Późna lewica szukając odpowiedzi na te pytania, wskazuje chrześcijaństwo. Gdzie jeśli nie tam należy szukać rycerzy wiary. Kto jeśli nie oni sięgnie po wzory wypracowane przez chrześcijan, a zwłaszcza przez św. Pawła, który z nauki kilkunastu apostołów uczynił religię niemal całego ówczesnego, cywilizowanego świata. Wygląda na to, że nie pozostaje nam nic innego, jak tylko uwierzyć. Przedmiotem wiary niech będzie globalne, antykapitalistyczne pragnienie, raczej konieczne niż możliwe. A sposobów na uniwersalizowanie pragnienia dobrze byłoby się uczyć od apostoła narodów⁶³.

Nie jestem politykiem. Z mojego, w miarę możliwości literaturoznawczego punktu widzenia poszukiwanie całości i sensu wymaga zwrócenia się ku tekstom literackim. Nie ma gatunku, który bardziej byłby skazany na całość i sens niż epopeja. Problem polega na tym, że epopeja wydaje się dzisiaj, w drugim dziesięcioleciu XXI wieku gatunkiem utopijnym, bo przecież postmodernizm na tego rodzaju kompletną narrację zgody wyrazić nie może. Ale jeśli postmodernizm się kończy, jeśli żegnają go sami postmoderniści, jeśli w myśleniu o rzeczywistości, której częścią jesteśmy, pojawia się nadzieja na wielki, całościowy projekt nadający naszemu światu sens, literatura powinna zareagować. A w każdym razie zareagować powinien literaturoznawca, pytając o epopeje swoich czasów, o to, w jakim są one stanie, jeżeli w ogóle są, a nawet o to, czy mają cokolwiek wspólnego z wiarą w pragnienie, tak utopijne, że aż konieczne. Antykapitalistyczne. Ludzkie.

⁶² Nie tylko Perry Anderson uważa, że Fukuyama miał rację, zwłaszcza jeśli weźmie się pod uwagę skuteczną ekspansywność kapitalizmu, niezależną od międzykulturowych napięć, które nastąpiły po 1989 roku. Coś jeszcze, historia się skończyła, ponieważ ponowoczesność ma to do siebie, że po niej wydarzyć się może wyłącznie nic. Ona jest zawsze „po”, dlatego nie otwiera perspektywy na rzeczywistość, która byłaby czymś więcej niż byciem „po”. Zob. B. Kuźniarz, *Goodbye Mr. Postmodernism*, dz. cyt., s. 65-66.

⁶³ Kiedy pytałem o lektury użyteczne z punktu widzenia studiowania idei późnej lewicy, Bartosz Kuźniarz niezupełnie nieoczekiwanie wskazał książkę Alaina Badiou *Święty Paweł. Ustanowienie uniwersalizmu*, przeł. P. Mościcki i J. Kutyla, Kraków 2007.

ZAKOŃCZENIA

Pierwsze zakończenie, jeśli nie najważniejsze, to przynajmniej najbezpieczniejsze, bo literaturoznawcze, powinno dotyczyć twórczości Wiesława Myśliwskiego, Zbigniewa Herberta i Sławomira Mrożka, tego, jakie znaczenie dla twórczości każdego z wymienionych twórców ma lektura ich dorobku z punktu widzenia epopei. Drugie zakończenie ma odpowiedzieć na pytanie, co dla stanu epopei dzisiaj wynika z rozpoznawania jej w *Kamieniu na kamieniu*, *Miłości na Krymie* oraz w dramaturgii, poezji i eseistyce autora *Pana Cogito*. Zakończenie trzecie musi mówić o rzeczywistości będącej przedmiotem epopeicznych tekstów. Tej perspektywy uniknąć się nie da.

Myśliwski, Herbert, Mrozek

Epopeja to kategoria więcej niż genologiczna, pozwalająca skutecznie opisać i uporządkować powieści oraz dramaty Wiesława Myśliwskiego. Wszystkie teksty opublikowane przed 1984 rokiem mogą być traktowane jako gromadzenie materiału, jako przygotowanie do spektakularnego zamknięcia nurtu chłopskiego w *Kamieniu na kamieniu*. Znaczenie tego finału nie ogranicza się ani do twórczości Myśliwskiego, ani nawet do dorobku innych pisarzy publikujących w ramach tego nurtu po wojnie. I *Nagi sad*, i *Pałac* to powieści sięgające po wzorce międzywojenne, a *Złodziej* i *Klucznik* to dramaty przeprowadzające pisanie Wiesława Myśliwskiego o wsi przez wojnę, doświadczenie zmieniające tożsamość Polski do tego stopnia, że *Kamień na kamieniu* będąc epopeją chłopską, staje się, po prostu jest, naszą epopeją narodową, powojenną, rozpiętą między pamiętanym w tekście Powstaniem Styczniowym i nadciągającym końcem PRL-u, bo przecież rok 1984 (publikacja *Kamienia...*) dzieli od roku 1989 tylko cztery lata. Ten fakt ma znaczenie nawet wówczas, gdy czytając dzieło Myśliwskiego i szukając w nim kalendarza historyczno-politycznego, wskażemy rok 1956 jako ostatnią, rozpoznawalną cezurę przywoływaną w tekście.

Myśliwski jest jak operujący czasem w *Chłopach* Reymont, zwłaszcza według przywołanego przeze mnie komentarza Kazimierza Wyki¹. Tak jak autor *Komediantki* nie musiał (nie mógł, a nawet nie powinien) przywoływać wszystkich świąt kościelnych, by pokazać ich znaczenie dla kalendarza wyznaczającego rytm życia chłopskiej wspólnoty, tak samo Myśliwskiemu wystarczyło przywołać jeden z wielu polityczno-społecznych przełomów naszej powojennej historii, by wskazać na to, że od 1944 do 1989 roku żyliśmy w Polsce od grudnia (1948 roku) czy stycznia (1949 roku) do czerwca i października (roku 1956), od marca (roku 1968) i grudnia (1970) do czerwca (1976), od Sierpnia (1980) do grudnia (1981) i do czerwca 1989 roku, który przyszedł — powtórzę — pięć lat po opublikowaniu *Kamienia na kamieniu*: spełnionej epopei chłopskiej, punktu dojścia ogłoszonej wcześniej twórczości Myśliwskiego i całego nurtu skodyfikowanego przez Henryka Berezę przede wszystkim w pracy *Związki naturalne. Szkice literackie* z 1972 roku.

Jakby tego było mało, epopeja stanowi nie tylko kulminację dorobku Myśliwskiego, ale także punkt zwrotny jego pisarstwa, ponieważ tak jak wszystko przed *Kamieniem...* prowadziło do tej książki, tak wszystko, co po *Kamieniu...* powstało powinno być czytane z epopeicznego punktu widzenia. Bo przecież *Widnokrąg* to epopeja konfrontowana już nie ze znanym, ograniczonym, skończonym w czasie i przestrzeni uniwersum wiejskim, ale z przestrzenią i wojenno-powojenną historią miasta, już nie z utraconą ojcowizną, ale ze światem samotnych, walczących o przetrwanie kobiet. A *Traktat o łuskaniu fasoli* to rzeczywistość po końcu historii i końcu epopei, rzeczywistość, która spłonęła w ogniu wojny, a po wojnie — to, co z niej zostało — utonęło w nowych, modernizujących ją czasach. *Traktat...* to opowieść o strażniku grobów, także tych na wieczne mieszkanie (czy są jakieś inne?), o strażniku epopei i kultury, bo co pozwala lepiej pamiętać o naszej kulturowej tożsamości niż epopeja. Wreszcie *Ostatnie rozdanie*: epopeja wyjątkowa, spersonalizowana (czy inaczej było z *Odyseją?*), pokazująca konsekwencje rozpadu świata dla konkretnego, indywidualnego losu.

Epopeja jest co najmniej tak samo ważna dla Herberta. Jeśli jej obecność w dorobku poety nie ma równie spektakularnego charakteru, wyni-

¹ Wzorcowego. Zob. przypis szósty w rozdziale trzeciego części trzeciej: *Epopeja, sacrum, sens. „Kamień na kamieniu” Wiesława Myśliwskiego*.

ka to stąd, że wszystko, co Zbigniew Herbert pisał, działo się po epepei, w historycznej i literackiej rzeczywistości konfrontowanej nie tyle z epopeją, ile z jej brakiem. Pisarstwo Herberta to twórczość po epepei i jako takie powinno być ono czytane. Łatwiej wówczas wyważyć to, co u autora *Labiryntu nad morzem* naznaczone współczesnością i to, co należące do tradycji, odwołujące się do niej, niemożliwe do określenia bez jej udziału. Tym wszystkim, zwłaszcza związkami między hic et nunc oraz przeszłością i tradycją, czyli determinującą nas kulturą, zajmowali się już zgodnie z regułami założonych przez siebie szkół czytania Herberta i Ryszard Przybylski: klasycysta, i Stanisław Barańczak: (po)nowofalowy romantyk, i Andrzej Franaszek: metafizyczny czytelnik Mistrza, rozpoznający współczesne uwikłania kultury (i w kulturę) jako doświadczenie egzystencjalnie uniwersalne, wieczne. A nawet Adam Michnik, niegdyś przyjaciel, kiedy indziej wróg Herberta, rozpoznając w nim poetę pokolenia, a raczej etosu Armii Krajowej, też korzystał z napięcia między tym, co mija (historia) i tym, co trwa (kultura). Bo przecież jego Herbert nadawał historycznemu doświadczeniu wymiar kultury, która jest nie tylko pamiętana i heroicznie realizowana w historii, ale także potwierdzana w literaturze: zarówno według wzorców ustalonych, czyli etycznych, jak i modyfikowanych, o estetycznym charakterze.

Tak, to już było, ale nie potrafię pozbyć się przeświadczenia, że ta znana opowieść brzmi nieco inaczej, a może nawet świeżo, jeśli przedstawia się ją z punktu widzenia epopei. W końcu czy nie w tym rzecz, by znane wiersze, eseje i dramaty Zbigniewa Herberta trwały w naszej pamięci dzięki wciąż zmieniającemu się sposobowi opowiadania o nich? Ich związek z naszą kulturową (kulturalną) przeszłością oraz współczesnością stanowi nieuchronne i to nie tylko literaturoznawcze wyzwanie, o ileż łatwiejsze, gdy realizujemy je, pamiętając o wiedzy utrwalonej w epopejach i o jej śladach, które zapisał Herbert.

Relacja Sławomira Mrożka z epopeją ma wyjątkowo osobisty charakter. Czasem wydaje mi się, że chodzi bardziej o to, co w związku z epopeją Mroźek ze swoją twórczością chce zrobić, niż o to, jaka ta twórczość jest, ale na pewno przesadzam. Uczono nas (uczył Krzysztof Woliński), że na początku teatru Mrożka jest sytuacja, a dokładniej: pomieszczenie osoby w sytuacji nie na jej miarę. Czy można zatem przyjąć, że dramat epicki to teatru tego spełnienie? Niekoniecznie, chociaż taka dia-

gnoza dobrze komponowałaby się z tym, co zostało napisane o znaczeniu epopei dla Myśliwskiego i Herberta, bo przecież u pierwszego z wymienionych epopeja jest punktem dojścia (nurtu chłopskiego), punktem zwrotnym i najważniejszym punktem odniesienia dla tego, co po *Kamieniu...* powstało, a u drugiego wszystko, co napisał to twórczość po epopei. W związku z Mrożkiem jest nieco inaczej: przekorniej, a może nawet dowcipniej. I to niezależnie od tego, czy on bawi się z nami, czy ja pisząc o nim, wystawiam się na śmiech. Bo czy nie jest zabawna sytuacja polegająca na tym, że czytam *Miłość na Krymie* jako epopeję z drugiej ręki, gdy tymczasem owa druga ręka zdaje się być najważniejsza. No bo jakie znaczenie dla Mrożka może mieć epopeja wówczas, gdy dokonuje się sąd nad nim i nad jego twórczością, sąd ostateczny o tyle, o ile jego przedmiotem jest wyrok rozstrzygający w sprawie: czy autor *Tanga* i *Emigrantów* to twórca na miarę Szekspira i Czechowa, czy „tylko” na miarę Witkacego i Gombrowicza? Nie żartuję.

Dramat epicki wcale nie musi być traktowany jako spełnienie (wszystko jedno: naturalne czy intencjonalne) drogi twórczej Sławomira Mrożka. Ewolucję jego dorobku można przeprowadzić w zupełnie inny sposób. Na przykład od jednoaktówek z lat 60. poprzez *Tango* i *Emigrantów*, dramaty nie tyle przecież epickie, ile czytelnie europejskie, a nawet zachodnie, przy czym w takim samym stopniu polskie, jak i uniwersalne i to zarówno w aspekcie egzystencjalnym, jak i historycznym, a nawet kulturowym i cywilizacyjnym. Za dużo określić? Tak, ale cytowałem już Jana Kotta i jego opinię o Mrożku, zapisaną w związku z *Tangiem*, mówiącą o tym, że przyszedł on „w samą porę. I to na obu zegarach: polskim i zachodnim”². A problem buntu czy raczej permanentnej, konstytutywnej dla modusu egzystencji „zaangażowanych” inteligentów, awangardowości jest/był tak samo powszechny w naszym i zachodnim myśleniu o sztuce (oraz o inteligencji) jak kwestia emigracji czy wciąż trwałego, społecznego napięcia między tak zwanym chamem i tak zwanym inteligentem. *Pieszko* z 1980 roku jest epickie, a przełom, jakiego dotyczy ten dramat (koniec wojny i początek Polski zwanej ludową) wręcz prowokuje do pytania o epopeję, ale zamiast korzystać z tej wątpliwej dość okazji, wolę umieścić tę sztukę w kontekście bardziej udanego *Portretu* (polityczne-

² J. Kott, *Rodzina Mrożka*, „Dialog” 1965, nr 4, s. 74.

go, polskiego, pytającego o fascynację komunizmem) i mniej udanego, niemal publicystycznego tekstu zatytułowanego *Alfa*, którego nie uratował bohater godniejszy niż ten, jakiego zwykło się kojarzyć z *Portretem*.

Mroźek pisał o sprawach naprawdę ważnych, zarówno bardziej bieżących, bezpośrednio uwikłanych w historię, jak i tych, które wyznaczają trwałe dyspozycje naszej: zachodniej, europejskiej, akceptowanej lub odrzucanej w Polsce tożsamości. Pisał o tym nie tyle epicko, ile metaforycznie, przy czym metafory wykorzystywane przez niego zaczynały się od scenicznej sytuacji (metafory sytuacyjne, sytuacje jako metafory) i rozgrywały między postaciami jego sztuk (metafory personalne, osoby jako metafory) z reguły w konwencji żartu, będącego — najlepsze rozwiązanie — rezultatem doprowadzenia realności do absurdu, ale o tym też już było³. Z czasem przybywało konkretnych historycznych realiów, zwłaszcza europejskich, jak w bałkańskim *Pięknym widoku* z roku 1999. Trzeba jednak przyznać, że Mroźek przede wszystkim pozostał wierny metaforom, z których montował swoje sztuki. W ostatnim okresie jego twórczości pochodziły one z podstawowych tekstów kultury, takich jak *Biblia (Karnawał, czyli pierwsza żona Adama)*, albo wielka dramaturgia, zwłaszcza szekspirowska (*Wdowy*).

Miłość na Krymie, jeśli pytamy o jej miejsce w twórczości Mroźka, powinna być opisywana raczej z punktu widzenia tej ewolucji, którą właśnie próbowałem przywołać niż z perspektywy genologicznej. Zależności typu im większa sprawa tym poważniejszy (?) gatunek niczego nie tłumaczy. *Miłość...* jest epopeją, ponieważ Mroźek konfrontując się z wielkim pytaniem o współczesną Rosję, sięgnął po Czechowa, twórcę wielkiej, rosyjskiej epopei rozpisanej na wiele znakomitych dramatów, począwszy od *Płatonowa*, a skończywszy na *Trzech siostrach*. Siegnął i zmontował swoją własną epopeję, uzupełniając ją (inkrustując) *Hamletem*, *Snem nocy letniej* i *Otellem*.

Epopeja nie odgrywa zasadniczej roli w ewolucji dramaturgii Sławomira Mroźka (darujmy sobie uwagi o niezbędności perspektywy całości i sensu w konfrontacji z problemami, które autor *Rzeźni* podejmował), ale

³ A ja wciąż pozostaję wierny diagnozie Józefa Kelery. Zob. przypis trzydziesty piąty do rozdziału czwartego części ostatniej: *Epopeja z drugiej ręki*. „*Miłość na Krymie*” Sławomira Mroźka.

to, co z epopeją zrobił Mrożek w *Miłości na Krymie*, bardzo się przyda w zakończeniu drugim, dotyczącym pytania o kondycję epopei dzisiaj.

Epopcja

Co dla aktualnego stanu epopei wynika z rozpoznawania jej w *Kamieniu na kamieniu*, *Miłości na Krymie* oraz w dramaturgii, poezji i esyście autora *Pana Cogito*? Odpowiadając najkrócej: Herbert nie pozwala nam zapomnieć, że literatura współczesna dzieje się po epopei. Diagnoza ta nie jest jałową jeremiadą, ale konstatacją, zobowiązującą do takiej pisarskiej praktyki, realizowanej przez poetę, która polega na tworzeniu wobec dokonanej katastrofy, co oznacza tworzenie przeciw niej, przeciw brakowi całości i sensu, przeciw demuzykalizacji świata, z wiarą w trwałość tego, co minęło. Nawet jeśli wiek złoty miałby już nigdy nie powrócić. Nawet jeśli jedyne, co pozostało do zrobienia, to opowiadanie się po stronie tych, którzy przegrali, „nie tając sympatii dla pokonanych”⁴.

Nikt w polskiej literaturze powojennej i współczesnej⁵ nie zrobił dla epopei więcej niż Wiesław Myśliwski. Jego *Kamień na kamieniu* może być traktowany jako kolejny — po *Panu Tadeuszu* — model epopei i to epopei narodowej. A jakby tego było mało, zarówno *Widnokrąg*, jak i *Traktat o huskaniu fasoli* oraz *Ostatnie rozdanie* wyznaczają opisywany w rozdziale czwartym części drugiej (*Notes albo widok ze szczytu. O twórczości Myśliwskiego po raz drugi*) i przypomniany w pierwszym zakończeniu standard epopeicznych rozwiązań użytecznych z punktu widzenia funkcjonowania literatury polskiej dzisiaj.

Szczególne miejsce w myśleniu o współczesnej epopei zajmuje *Miłość na Krymie* Sławomira Mrożka. Czy może być prostsze rozwiązanie problemu epopeiczności niż ocalanie jej dzięki epopejom, które już zostały napisane? Mechanika tego rozwiązania jest zadziwiająco prosta

⁴ Po raz kolejny cytuję tu fragment *Sprawy Samos* Zbigniewa Herberta. Zob. przypis szesnasty do rozdziału czwartego części drugiej: *Pan Cogito i ślady epopei*.

⁵ Przypomnę tylko (pisałem o tym w rozdziale pierwszym), że ze względu na szczególne znaczenie II wojny światowej w historii Polski i polskiej literatury, to, co działo się w latach 1944-1989, nazywam literaturą powojenną, unikając określenia literatura PRL-u. Literatura współczesna trwa w naszym kraju od ostatniego przełomu istotnego z punktu widzenia historycznoliterackich przemian, czyli od 1989 roku.

i nadzwyczaj skuteczna, o czym świadczy *Miłość na Krymie*. Wystarczy postawić zasadnicze dla współczesnego świata pytanie, na przykład dotyczące kondycji Rosji i udzielić na nie odpowiedzi zbudowanej z elementów, które do tej pory najskuteczniej Rosję opisywały. Właśnie to w *Miłości...* zrobił Mrożek. Zapytał i odpowiedział, ale zanim to zrobił, zmontował najprawdziwszą, rosyjską, epopeiczną rzeczywistość z dramatów Czehowa. Jemu to wystarczyło. Nie ma żadnej gwarancji, że wystarczy innym, ale trudno nie sięgać po równie prosty w użyciu i funkcjonalny patent. Mrożkowi się udało. Arcydzielnie i epopeicznie. Jego dramat to nie tylko najbardziej wiarygodna, literacka prawda o współczesnej Rosji, zapisana w języku polskim, ale także epopeja: zbudowana z tego, co było, dająca nadzieję na trwanie tego ponadrodzajowego gatunku w czasie, który nadchodzi.

Świat

Nie będę pisał, co o współczesnym świecie mówi współczesna epopeja. Bardziej interesuje mnie to, jakiej epopei dzisiaj potrzebujemy, o jaką upomina się rzeczywistość, którą znamy. Nie wystarczy powtórzyć tego, co dla tożsamości epopei wynika z lektury Myśliwskiego, Herberta i Mrożka. Warto zapytać o młodszych, bo do nich należy świat i do nich, zapewne, już niedługo należeć będzie nasza literatura. Nie wiem, czy Masłowska, Stasiuk, Wencel albo Wojcieszek, jako twórcy, będą konfrontować się z rzeczywistością. Nie wiem, czy konfrontując się z nią, ewentualnie, sięgną po rozwiązania o epopeicznym charakterze. W tym co napisali do tej pory, widzę i rzeczywistość III RP, i ślady epopei. Dlatego właśnie ich przywołuję. Poza tym wymieniona czwórka, w sumie, posługuje się każdym z trzech rodzajów literackich, nie ograniczając się w swojej aktywności wyłącznie do literatury⁶.

Świat dzisiaj to przede wszystkim wojna z terroryzmem. Zgoda. Wielkość tego problemu nie jest do zakwestionowania, ale nie potrafię

⁶ W finale rozdziału drugiego wspominałem filmowe zatrudnienia Wojcieszka, ale nie pisałem dotąd o tym, że domeną Doroty Masłowskiej jest nie tylko dramat i powieść (felietony pozostawmy na boku), ale także piosenka, oczywiście dresiarzka. Teledyski laureatki Nike znaleźć można na Youtube`ie.

uwolnić się od myśli, że nasz świat, zachodni, nie poradzi sobie z niczym, jeśli nie upora się, eufemizm: z negatywnymi społecznie skutkami kapitalizmu. Sformułuję to inaczej: definitywne rozwiązanie jakiegokolwiek problemu współczesnego świata wymaga sprostania wyzwaniu, jakie stanowi to, co dawniej nazywano niesprawiedliwością społeczną, a co dzisiaj bywa określane jako wieloaspektowe wykluczenie. Można skutecznie reagować na zewnątrz naszego, zachodniego świata, niezależnie od tego, co dzieje się wewnątrz, ale jest to skuteczność i problematyczna, i przede wszystkim wyłącznie doraźna. *Medice cura te ipsum*, mawiano kiedyś. Szkoda, że nie teraz.

Wobec tego rodzaju wyzwania bezradna wydaje mi się, znakomita skądinąd, proza Andrzeja Stasiuka. To, co w niej epopeiczne i najdoskonalej zrealizowane w *Jadąc do Babadag*, łatwo rozpoznać jako postawę nieuczestniczenia, jako outsiderstwo, które świetnie sprawdza się w funkcji oceny współczesnego świata, ale go nie zmienia. Bycie na marginesie nie ocala tych, którzy na margines zostali skazani, albo po prostu się na nim znaleźli.

Więcej oczekuję od Doroty Masłowskiej. Ona wie jak zapisywać odrębne socjologicznie i językowo światy. Potwierdziła to swoją prozą. Jej dramaty pokazały coś jeszcze: społeczną empatię (by nie pisać o zdewaluowanej językowo społecznej wrażliwości), a tego rodzaju kompetencje rokują tak dobrze, że trudno nie czekać z nadzieją na wszystko, co Masłowska jeszcze napisze. Trudno nie czekać na wielką epopeję wykluczonych, którzy w sztuce *Między nami dobrze jest* zostali przedstawieni, czytają: zapisani, jako nieobecni.

Tak jak oczywisty jest proepopeiczny talent Masłowskiej, tak niewątpliwy pozostaje dar posiadany przez Wojciecha Wencła, dar mierzenia się z polską współczesnością z perspektywy historycznej i historycznoliterackiej pamięci sięgającej chrztu Polski i poezji Jana Kochanowskiego. Wencel z wiernością i gorliwością stoi na straży katolickiej tożsamości naszego kraju. Wierność tę i gorliwość potwierdza wielką poezją konfrontującą narodowo-katolicki mesjanizm z wydarzeniami decydującymi o naszym tu i teraz. Jego epopeja już jest pisana. Znaleźć ją można zarówno w poemacie *Imago mundi*, jak i w wierszach posmoleńskiego tomu *De profundis*. Pozostaje pytanie, co z tej rozproszonej, posmoleńskiej epopei, która pamięta, która daje świadectwo, która z tego, co było (Polska

Chrystusem narodów), formuje zadanie nowe: „Polsko (...)/ jesteś Jonaszem w brzuchu wielkiej ryby/ pójdz ach pójdz do swojej Niniwy”⁷.

Można się z Wenclem nie zgadzać i wielu z tej możliwości korzysta, ale moim zdaniem nie sposób tej twórczości pominąć czy zbagatelizować wówczas, gdy pytamy o całość i sens, gdy naszej lekturze towarzyszy kwestia epopeicznego myślenia o współczesnej polskiej literaturze i o współczesnej Polsce.

Masłowska przekonuje swoją społeczną empatią i nadzwyczajnym talentem lingwistycznym, pozwalającym słyszeć język, który jest (napisałbym, że Masłowska potrafi usłyszeć wszystkie języki, ale byłaby to przesada) i tworzyć ten, który w literaturze pozostanie (bo związany został z konkretną, nieobecną dotąd w literaturze, społeczną rzeczywistością). Wencel porusza konsekwencją wiary, narodowej, do jakiej literatura polska powinna być przyzwyczajona, ale okazało się, że przyzwyczajona nie jest. Przemysław Wojcieszek jest wiarygodny jako pisarz (dramaturg, filmowiec) zdolny powołać do istnienia epopeję z jednego tylko powodu. Jego *Made in Poland* to tekst od początku do końca przekonujący jako eksplozja sprzeciwu wobec Polski po 1989 roku. I to wystarczy. Można tę Polskę nazywać, szukając określeń dla wykluczonych, których Wojcieszek pokazuje, którym przewodzi Boguś z wytatuowanym na czole „Fuck Off”. Można uznać ją za świat, albo szukać w niej światów bardziej partykularnych, ale nie to jest najważniejsze. Nie o taką całość tu chodzi. Miarą całości i sensu tego dramatu jest wołanie, którego nie sposób zakwestionować, które literatura musiała usłyszeć, bo bez niego nie dałoby się obronić jej wiarygodności (i przyzwoitości). Boguś ma wszystkiego dosyć⁸ i dlatego krzyczy: „Wstawać, skurwysyny, wstawać. To rewolucja! Słyszycie, skurwiele? To rewolucja!”⁹.

⁷ W Wencel, *Czterdzieści i cztery*, w: tegoż, *De profundis*, Kraków 2010, s. 34.

⁸ „BOGUŚ: Masz dosyć? (...) Czy masz wszystkiego dosyć? (...) Czy jesteś wkurwiony? Tak jak ja? (...) Przyłącz się do mnie”. P. Wojcieszek, *Made in Poland*, w: *Made in Poland. Dziewięć sztuk teatralnych z Polski. Tom drugi bestsellerowej antologii „Pokolenie porno” w wyborze Romana Pawłowskiego*, red. H. Sułek, Kraków 2006, s. 405. Tylko jeden przykład ukonkretniający nieco przyczyny frustracji Bogusia. Boguś do Moniki: „Nie jestem zły. Tylko wku... rza mnie ten syf, który widzę wokół. Nikomu na niczym nie zależy, bo wszystko można kupić. Czy warto za to umrzeć? Za ten syf nie warto dać sobie nawet złamać paznokcia”. Tamże, s. 431.

⁹ Tamże.

Jeśli epopeja nie zaczyna się dzisiaj od takiego krzyku, jeśli u jej początku nie ma sprzeciwu wobec nas, Polski i świata, lepiej niech nie powstaje, bo nie będzie miała znaczenia. Szymek Pietruszka chciał i konsekwentnie ze wsi uciekał. Ale to właśnie on ją opowiedział. Epopeja powstała z jego sprzeciwu i z potrzeby ocalenia brata. Z opowiadania¹⁰. Boguś epopei nie opowiedział, ani nie powołał jej do istnienia swoim działaniem. Ale Boguś uratował Monikę i siebie, może jeszcze Emila, brata Moniki. Uratowałby swoją matkę, Irenę, ale uprzedził go Krzysztof Krawczyk: popkulturalny superbohater. Zresztą kto wie, czy to nie on, śpiewając piosenkę *Wróc do mnie*, uratował wszystkich, także księdza Edmunda i Wiktora, miłośnika poezji Broniewskiego.

W finale *Made in Poland* wytatuowane na czole Bogusia „Fuck Off” w nadzwyczajny sposób znika. Nie jest to najważniejszy cud dramatu, chociaż trudno odmówić mu spektakularności. Tatuaz po postu musi zniknąć, ponieważ — jak w bajce, baśni, albo jak w utopii — wszystko w dramacie Wojcieszka dobrze się kończy. Wystarczył bunt i sprzeciw tak prawdziwy i trwały jak tatuaz na czole. Wystarczyła utopijna, bezsilna rewolucja, by dokonały się cuda. Utopia Bogusia jest czymś więcej niż wiernością pragnieniu, jest rebelią niszczącą samochody i budki telefoniczne. Ale Boguś nie jest Perrym Andersonem czy innym myślicielem późnej lewicy. Boguś jest początkiem epopei, jej źródłem, jest nędzni-

¹⁰ Nie można dzisiaj wypowiadać się na temat konstytutywnego dla prozy Myśliwskiego żywiołu opowiadania bez uwzględnienia wywoływanej już przeze mnie książki Bogumiły Kaniewskiej *Opowiedziane. O prozie Wiesława Myśliwskiego* (Poznań 2013). Tym bardziej, że publikacja ta to jedna z wielu ważnych prac, nie tylko tej autorki (zob. np. B. Kaniewska, *Wiesław Myśliwski*, Poznań 1995), które od lat powstają w Poznaniu w związku z twórczością autora *Kamienia na kamieniu*. Wystarczy zajrzeć do takich zbiorowych publikacji jak *O twórczości Wiesława Myśliwskiego (w siedemdziesiątą rocznicę urodzin pisarza)*, red. nauk. Jan Paclawski (Kielce 2001), *O twórczości Wiesława Myśliwskiego: w osiemdziesiątą rocznicę urodzin*. 3, pod red. J. Paclawskiego i A. Dąbrowskiego (Kielce 2012) oraz *O twórczości Wiesława Myśliwskiego (w siedemdziesiątą piątą rocznicę urodzin pisarza)*. 2, red. Jan Paclawski, Kielce 2007. Do kieleckich monografii dotyczących dorobku autora *Nagiego sadu* dodałbym książkę Jerzego Ablewicza: *Wiesław Myśliwski*, Kielce 1998, a zainteresowanych pełnym i w miarę aktualnym zestawieniem bibliograficznym poświęconym Myśliwskiemu pozostaje mi odesłać do pracy *Wiesław Myśliwski: bibliografia*, oprac. B. Piotrowska, wyd. 3, uzup., rozszerz. i popr., Kielce 2012.

kiem jak Jean Valjean Victora Hugo i nie chodzi o podobieństwo między nimi w rodzaju: obaj z przestępców stali się bohaterami ocalającymi dawnych i współczesnych wykluczonych. Boguś jest jak Jean Valjean, ponieważ od niego też może wziąć początek epopeja poświęcona tym, którzy w literaturze francuskiej przed Victorem Hugo swojej epopei nie mieli. Na taką epopeję czekam, na *Nędzników* XXI wieku, po polsku, z postacią na miarę Bogusia w roli głównej.

BIBLIOGRAFIA¹

Teksty

1. Herbert Zbigniew, *Antyepos*, w: tegoż, *Król mrówek. Prywatna mitologia*, Kraków 2001, Wydawnictwo a5.
2. Herbert Zbigniew, *Epos*, w: tegoż, *Struna światła*, Warszawa 1956, Czytelnik.
3. Herbert Zbigniew, *Jaskinia filozofów*, w: tegoż, *Wybór poezji. Dramaty*, Warszawa 1973, Czytelnik. Pierwodruk: „*Twórczość*” 1956, nr 9.
4. Herbert Zbigniew, *Początek powieści*, „*Tygodnik Powszechny*” 1951, nr 25.
5. Herbert Zbigniew, *Rekonstrukcja poety*, w: tegoż, *Wybór poezji. Dramaty*, Warszawa 1973, Czytelnik. Pierwodruk: „*Więź*” 1960, nr 11-12.
6. Herbert Zbigniew, *Utwory rozproszone. (Rekonesans)*, wybór i oprac. edytorskie R. Krynicki, Kraków 2010, Wydawnictwo a5.
7. Herbert Zbigniew, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948-1998*, zebrał, oprac. i notami opatrzył P. Kądziała, Warszawa 2001, Biblioteka „*Więzi*”.
8. Herbert Zbigniew, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948-1998*, t. 1-2, zebrał, oprac. i notami opatrzył P. Kądziała, wyd. 2, rozszerz. i popr., Warszawa 2008, Towarzystwo „*Więź*”.
9. Herbert Zbigniew, *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2008, Wydawnictwo a5.

¹ Bibliografia zawiera te pozycje, które zostały wskazane w tekście głównym książki lub w dołączonych do niego przypisach.

10. Mickiewicz Adam, *Dziela*. Wydanie rocznicowe 1798-1998 pod wysokim patronatem Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej, redakcja naczelna: Z. J. Nowak, M. Prussak, Z. Stefanowska, Cz. Zgorzelski, t. 4: *Pan Tadeusz*, oprac. Z. J. Nowak, Warszawa 1995, Czytelnik.
11. Mickiewicz Adam, *Dziela*. Wydanie Narodowe, t. 4: *Pan Tadeusz*, tekst i uwagi o tekście przygotował L. Płoszewski, objaśnienia oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1948, Czytelnik.
12. Mickiewicz Adam, *Dziela*. Wydano w setną rocznicę śmierci poety, t. 4: *Pan Tadeusz*, tekst i uwagi o tekście przygotował L. Płoszewski, objaśnienia oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1955, Czytelnik.
13. Mickiewicz Adam, *Dziela wszystkie*, pod red. K. Górskiego, t. 4: *Pan Tadeusz*, oprac. K. Górski, Wrocław (i in.) 1969, Ossolineum.
14. Mickiewicz Adam, *Dziela wszystkie*. Wydanie dokonane z mocy uchwały Sejmu Ustawodawczego Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 18 grudnia 1920 r., t. 4: *Pan Tadeusz*, tekst ustalił W. Bruchnalski, dodatek krytyczny przygotował S. Pigoń, Warszawa 1934, Skarb Rzeczypospolitej Polskiej.
15. Mickiewicz Adam, *Pan Tadeusz. Podobizna rękopisów*, wydanie przygotował, wstęp i objaśnienia napisał T. Mikulski, Wrocław 1949, Ossolineum.
16. Mickiewicz Adam, *Pan Tadeusz czyli Ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z roku 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*, oprac. S. Pigoń, wyd. 8, Wrocław (i in.) 1980, Ossolineum. Pierwodruk: 1925.
17. Mrożek Sławomir, *Miłość na Krymie*, Warszawa 1994, Noir sur Blanc.
18. Mrożek Sławomir, *Miłość na Krymie*, w: *Trans/formacja. Dramat polski po 1989 roku: antologia*, wybór i wstęp J. Kopciński, oprac. tekstów G. Wroniewicz, t. 1, Warszawa 2012, IBL Wydawnictwo.
19. Mrożek Sławomir, *Miłość na Krymie. Komedia tragiczna w trzech aktach*, „Dialog” 1993, nr 12.
20. Myśliwski Wiesław, *Drzewo*, Szczecin 1989, Glob. Pierwodruk: „Twórczość” 1988, nr 7.
21. Myśliwski Wiesław, *Kamień na kamieniu*, wyd. 3, Szczecin 1986, Glob. Pierwodruk: 1984.
22. Myśliwski Wiesław, *Klucznik*, „Dialog” 1978 nr 6.

23. Myśliwski Wiesław, *Nagi sad*, Warszawa 1967, PIW.
24. Myśliwski Wiesław, *Ostatnie rozdanie*, Kraków 2013, Wydawnictwo Znak.
25. Myśliwski Wiesław, *Palac*, Warszawa 1970, PIW.
26. Myśliwski Wiesław, *Requiem dla gospodyni*, Warszawa 2000, Muza.
27. Myśliwski Wiesław, *Traktat o łuskaniu fasoli*, Kraków 2006, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak.
28. Myśliwski Wiesław, *Widnokrąg*, Warszawa 1996, Muza.
29. Myśliwski Wiesław, *Złodziej*, „Dialog” 1973, nr 7.

Opracowania

1. Ablewicz Jerzy, *Wiesław Myśliwski*, Kielce 1998, Gens.
2. Bachtin Michał, *Epos a powieść*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3.
3. Balcerzan Edward, *Poeta wśród ideologii artystycznych współczesności (Zbigniew Herbert)*, w: tegoż, *Poezja polska w latach 1939-1965. Część druga: ideologie artystyczne*, Warszawa 1988, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
4. Barańczak Stanisław, *Cnota, nadzieja, ironia*, w: tegoż, *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wy tłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, Londyn 1990, Aneks.
5. Barańczak Stanisław, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, wyd. 2 (1 krajowe), Wrocław 1994, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej. Pierwodruk: 1984.
6. Barthes Roland, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, wstęp K. Kłosiński, Warszawa 2008, Wydawnictwo Aletheia. Pierwodruk: 1957.
7. Barthes Roland, *Śmierć autora*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr ½. Pierwodruk: 1968.
8. Bartoszyński Kazimierz, *O fragmentach*, w: *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej. Studia*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, W. Bolecki, Warszawa 1992, Wydawnictwo Naukowe PWN.
9. Bauman Zygmunt, *Nowoczesność i Zagłada*, przeł. F. Jaszuński, Warszawa 1991, Fundacja Kulturalna Masada.
10. Bauman Zygmunt, *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Kraków 2006, Wydawnictwo Literackie. Pierwodruk oryginału: 2000

11. Bednarek Bogusław, *Epos europejski*, Wrocław 2001, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
12. Bereza Henryk, *Związki naturalne. Szkice literackie*, Warszawa 1972, LSW.
13. Błoński Jan, *Mrożek monter*, „Dialog” 1995, nr 4.
14. Błoński Jan, *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*, wyd. 2, popr. i poszerz., Kraków 2002, Wydawnictwo Literackie.
15. Bolecki Włodzimierz, *PPP (Pierwszy Polski Poststrukturalista)*, „Teksty Drugie” 1994, nr 4.
16. Bolecki Włodzimierz, *Ptasznik z Wilna. O Józefie Mackiewicz. (Zarys monograficzny)*, wyd. 2, uzup., popr. i rozszerzone, Kraków 2007, Arcana.
17. *Bór nici. Wątki klasyczne i romantyczne w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. M. Mikołajczak, Kraków 2011, Wydawnictwo Platan.
18. Bruchnalski Wilhelm A., *Reminiscencye w „Panu Tadeuszu” z Homera, Wergiliusa i Tassa*, Lwów 1888, odbitka z Pamiętnika Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza.
19. Burzyńska Anna R., *Teatr konsekwencji? Czechow — Różewicz — Mrożek*, w: *Czechow 100 lat później*, pod red. W. Szczukina i D. Kosińskiego, Kraków 2005, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
20. *The Cambridge Companion to the Epic*, ed. Catherine Bates, Cambridge University Press 2010.
21. Campbell Joseph, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, wyd. 2, poszerzone i popr., Kraków 2013, Zakład Wydawniczy Nomos.
22. Chassang Alexis, Marcou François-Léopold, *Epos. Arcydzieła poezji epicznej wszystkich czasów i narodów*, przeł. i uzup. A. Lange, Kraków — Warszawa 1894, Księgarnia L. Zwolińskiego i T. Paprocki.
23. Chwin Stefan, „*Trans-Atlantyk*” wobec „*Pana Tadeusza*”, „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 4.
24. Czajkowska Agnieszka, *Nienapisany epos. Twórczość Zbigniewa Herberta — niezrealizowany postulat powieści historycznej*, w: *Powieść historyczna dawniej i dziś*, pod red. R. Stachury, T. Budrewicza, B. Farona przy współpracy K. Gajdy, Kraków 2007, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej.
25. Czapliński Przemysław, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009, Wydawnictwo W. A. B.

26. Czapliński Przemysław, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996*, Kraków 1997, Wydawnictwo Literackie.
27. Czapliński Przemysław, *Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5.
28. Czermińska Małgorzata, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000, Universitas.
29. De Rosa Peter, *Mitologia chrześcijaństwa. Kryzys wiary chrześcijańskiej*, przeł. J. Głogoczowski, Kraków 1994, Total Trade & Publishers.
30. Drewnowski Tadeusz, *Literatura polska 1944-1989. Próba scalenia. Obiegi — Wzorce — Style*, wyd. 2 [pozycji następnej], popr. i uzupełn., Kraków 2004, Universitas.
31. Drewnowski Tadeusz, *Próba scalenia. Obiegi, wzorce, style*, Warszawa 1997, Wydawnictwo Naukowe PWN.
32. Drzewicka Anna, *Starofrancuska epopeja rycerska*, Warszawa 1979, PWN.
33. Dziekanowski Czesław, *Estetyka niedostatku*, „Miesięcznik Literacki” 1984, nr 10.
34. Dziekanowski Czesław, *Proza „życia w śmierci”. Psychoanaliza twórczości powieściowej Wiesława Myśliwskiego*, Białystok 1990, Dział Wydawnictw Filii UW.
35. Dziekanowski Czesław, *W imię Ojca i Syna*, Warszawa 1993, Semper.
36. Dziekanowski Czesław, *Życie jaśnie pana*, Warszawa 1994, Semper.
37. Dziekanowski Czesław, *Życie w śmierci*, Warszawa 1995, Semper.
38. Eliade Mircea, *Aspekty mitu*, przeł. P. Mrówczyński, Warszawa 1998, Wydawnictwo KR.
39. Fieguth Rolf, Martini Alessandro, Sudan Philippe, *Fryburski projekt badawczy: Europejski cykl poetycki: poetyka i historia gatunku „pochodnego”*, w: *Cykl literacki w Polsce*, red. K. Jakowska, B. Olech i K. Sokołowska, Białystok 2001, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
40. Franaszek Andrzej, *Ciemne źródło (o twórczości Zbigniewa Herberta)*, Londyn 1998, Puls.
41. Franaszek Andrzej, *Ciemne źródło. Esej o cierpieniu w twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków 2008, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak.

42. *Genologia dzisiaj*, pod red. W. Boleckiego i I. Opackiego, Warszawa 2000, Wydawnictwo IBL.
43. *Genologia i konteksty*, red. nauk. Cz. P. Dutka, Zielona Góra 2000, Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Tadeusza Kotarbińskiego.
44. Gębala Stanisław, *Teatralność i dramatyczność: Gombrowicz, Różewicz, Mrożek*, Bielsko-Biała 2005, Wydawnictwo Akademii Techniczno-Humanistycznej.
45. Głąb Anna, *Ostryga i łaska. Rzecz o Hannie Malewskiej*, Kraków 2009, Znak.
46. Głowiński Michał, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*, w: tegoż, *Prace wybrane*, pod red. R. Nycza, t. 1: *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Kraków 1997, Universitas.
47. Głowiński Michał, *Gatunki literackie*, w: tegoż, *Prace wybrane*, pod red. R. Nycza, t. 3: *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998, Universitas.
48. Głowiński Michał, *O gatunkach literackich — po latach*, w: *Tradycja i przyszłość genologii*, pod red. D. Kuleszy, Białystok 2013, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
49. Hamburger Käte, *Rodzaj fikcjonalny albo mimetyczny*, w: *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym. Antologia*, wybór tekstów, opr. i tłum. R. Handke, Kraków 1980, Wydawnictwo Literackie.
50. Hutnikiewicz Artur, *Młoda Polska*, Warszawa 1994, Wydawnictwo Naukowe PWN.
51. Jakowska Krystyna, *Cykl opowiadań — próba historii. Intuicje i sugestie*, w: *Cykl literacki w Polsce*, red. K. Jakowska, B. Olech i K. Sokołowska, Białystok 2001, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
52. Janion Maria, *Wojna i forma*, w: tejże, *Placz generała. Eseje o wojnie*, Warszawa 1998, Wydawnictwo Sic! Pierwodruk rozprawy: 1976.
53. Jarośniński Zbigniew, *Literatura lat 1945-1975*, Warszawa 1996, Wydawnictwo Naukowe PWN.
54. Jarośniński Zbigniew, *Nadwiślański socrealizm*, Warszawa 1999, Wydawnictwo IBL.
55. Jarzyńska Karina, *Eposy świata. U źródeł kultur: między mitem a historią, literatura, religia, sztuka, tradycja i współczesność*, Warszawa — Bielsko-Biała 2011, Wydawnictwo Szkolne PWN.

56. Jasińska-Wojtkowska Maria, *Horyzonty literackiego sacrum*, Lublin 2003, Wydawnictwo KUL.
57. Jasińska-Wojtkowska Maria, *Powieść o Jezusie i Jego środowisku*, „Więź” 1974, nr 6.
58. Kaniewska Bogumiła, *Między cyklem a powieścią*, w: *Cykl literacki w Polsce*, red. K. Jakowska, B. Olech i K. Sokołowska, Białystok 2001, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
59. Kaniewska Bogumiła, *Opowiedziane. O prozie Wiesława Myśliwskiego*, Poznań 2013, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
60. Kaniewska Bogumiła, *Wiesław Myśliwski*, Poznań 1995, Dom Wydawniczy Rebis.
61. Kelera Józef, *Dowcip wyobraźni logicznej*, w: tegoż, *Kpiarze i moralisci. Szkice o nowej polskiej dramaturgii*, Kraków 1966, Wydawnictwo Literackie.
62. Kelera Józef, *Mroźek da capo*, „Dialog” 1977, nr 5.
63. Kleiner Juliusz, *Mickiewicz*, t. 2: *Dzieje Konrada*, cz. 2, wyd. 2, popr., Lublin 1998, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
64. Kładź-Kocot Marta, *Dwa bieguny mitopetyki. Archetypowe narracje w twórczości Johna RONALDA REUELA TOLKIENA i Stanisława Lema*, Bydgoszcz 2012, Oficyna Wydawnicza Epigram.
65. Kochaniewicz Paweł, *Jezus Romana Brandstaettera*, Lublin 2010, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II.
66. Konończuk Elżbieta, „*Martwa natura z wędzidłem*”: *literackie rekonstrukcje przeszłości zdeponowanej w muzeum*, w: *Herbert i znaki czasu. Colloquia Herbertiana (I)*, praca zbiorowa pod red. E. Feliksiak, M. Lesia i E. Sidoruk, t. 1, Białystok 2001, Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza.
67. Kosiński Dariusz, *Dramat narodowy i naród dramatyczny*, „Dialog” 2011, nr 6.
68. Kott Jan, *Rodzina Mroźka*, „Dialog” 1965, nr 4.
69. Kott Jan, *Szekspir współczesny*, Warszawa 1965, PIW.
70. Kowalczykowa Alina, *Wokół romantyzmu. Estetyka — polityka — historia*, red. nauk. i oprac. tekstu A. Janicka, G. Kowalski, w: *też*, *Pi-*

- sma rozproszone i zarzucone*, t. 1, Białystok 2014, Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego.
71. Krukowska Halina, „*Pan Tadeusz*” jako poezja czysta, w: *Mickiewicz. W 190-lecie urodzin. Materiały z sesji naukowej Białystok, 2-4 grudnia 1988*, red. H. Krukowska, Białystok 1993, Dział Wydawnictw Filii Uniwersytetu Warszawskiego.
 72. Krzywy Roman, *Od hodoeporikonu do eposu peregrynackiego. Studium z historii form literackich*, Warszawa 2001, Uniwersytet Warszawski. Wydział Polonistyki.
 73. Kudyba Wojciech, *Współczesne gry z epopeją. O poematach Tomasza Różyckiego i Wojciecha Wencła*, „Literaturoznawstwo” 2010, nr 1.
 74. Kulesza Dariusz, *Die polnische Holocaust-Prosa und die Emotionen. Eine essayistische Erkundung*, w: A. Meyer-Fraatz, Th. Schmidt (Hg.), „*Ich kann es nicht fassen, dass dies Menschen möglich ist*“. *Zur Rolle des Emotionalen in der polnischen Literatur über den Holocaust*, Stuttgart 2016, s. 17-49, ibidem Verlag.
 75. Kulesza Dariusz, *Franciszkański Brandstaetter. Jak święty Franciszek objawił Romanowi Brandstaetterowi wzór powojennej sztuki, a przynajmniej powojennego teatru*, w: *Dzieło świętego Franciszka z Asyżu. Projekcja w kulturze i duchowości polskiej XIX i XX wieku*, red. nauk. D. Kielak, J. Odziemkowski, J. Zbudniewek, Warszawa 2004, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego.
 76. Kulesza Dariusz, *Genologiczna historia literatury polskiej XX i XXI wieku*, w: *Tradycja i przyszłość genologii*, pod red. D. Kuleszy, Białystok 2013, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
 77. Kulesza Dariusz, *Wesele raz jeszcze, czyli „weselna” historia literatury PRL-u*, w: tegoż, *Pożegnanie z miastem. Szkice, artykuły, recenzje...*, Białystok 2006, Trans Humana Wydawnictwo Uniwersyteckie.
 78. Kuźniarz Bartosz, *Goodbye Mr. Postmodernism. Teorie społeczne myślicieli późnej lewicy*, Toruń 2011, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
 79. *Literatura polska 1918-1975*, red. nauk. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski, T. Bujnicki, t. 1-3, Warszawa 1975-1996, Wiedza Powszechna.

80. *Logos i mythos w kulturze XX wieku*, pod red. S. Wysłouch, B. Kanińskiej, M. Brzóstowicz-Klajn, Poznań 2003, Wydawnictwo Poznańskie Studia Polonistyczne.
81. Lord Albert B., *Pieśniarz i jego opowieść*, przekł. P. Majewski, red. nauk. G. Godlewski, Warszawa 2010, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
82. Ławski Jarosław, „*Arcydzieło polszczyzny, epos narodowy*”. *Tylko?*, maszynopis.
83. Ławski Jarosław, *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości: Mickiewicz — Malczewski — Krasiński*, Białystok 2003, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku.
84. Ławski Jarosław, *Mickiewicz — mit — historia. Studia*, Białystok 2010, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana.
85. Ławski Jarosław, *Z ducha Karpińskiego: Haliny Krukowskiej interpretacje „Pana Tadeusza”*, w: *Z ducha Franciszka Karpińskiego. Studia i rozprawy*, red. nauk. D. Kulesza i J. Ławski, Białystok 2015, Wydawnictwo Prymat.
86. Mencwel Andrzej, *Na tym kamieniu jeszcze jeden kamień (Jak czytać Myśliwskiego)*, „*Polityka*” 1984, nr 40.
87. Mielecinski Eleazar, *Pochodzenia eposu bohaterskiego. Wczesne formy archaiczne i zabytki*, przeł. P. Rojek, red. nauk. i wstęp A. Szyjewski, Kraków 2009, Zakład Wydawniczy Nomos.
88. Mielecinski Eleazar, *Poetyka mitu*, przeł. J. Dancygier, przedmowa M. R. Mayenowa, Warszawa 1981, PIW.
89. Mikołajczak Małgorzata, *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, Toruń 2013, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
90. Mikołajczak Małgorzata, *Światy z marzenia. Echa romantyczne w poezji Zbigniewa Herberta*, Zielona Góra — Kraków 2013, Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyck.
91. Mikołajczak Małgorzata, „*W cieniu heksametru*”. *Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, Zielona Góra 2004, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego.
92. *Mistyfikacja w kulturach, literaturach i językach krajów słowiańskich*, red. K. Ćwiek-Rogalska, I. Doliński, Warszawa 2013, Instytut

- Slawistyki Zachodniej i Południowej Uniwersytetu Warszawskiego. Koło Naukowe Slawistów UW.
93. *Na tropie Indoeuropejczyków. Mity i epopeje*, z Georges'em Dumézi-lem rozmawia Didier Eribon, przeł. i wstępem opatrzył K. Kocjan, Warszawa 1996, Wydawnictwo Naukowe PWN.
 94. *Narracje po końcu (Wielkich) Narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...*, red. nauk. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2007, Dom Wydawniczy Elipsa.
 95. Nasiłowska Anna, *Literatura okresu przejściowego 1975-1996*, Warszawa 2006, Wydawnictwo Naukowe PWN.
 96. Nowacki Dariusz, *Z miazgi powstałeś, w miazgę się obrócisz (epiko). O powieści Jerzego Andrzejewskiego*, w: *Między Kadenem a Andrzejewskim. W kręgu powieści polskiej XX w.: studia i szkice*, pod red. W. Wójcika i B. Gutkowskiej, Katowice 1995, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
 97. Nycz Ryszard, *Poetyka doświadczenia. Teoria — nowoczesność — literatura*, Warszawa 2012, IBL PAN Wydawnictwo.
 98. Nycz Ryszard, *Sylwy współczesne*, wyd. 2, Kraków 1996, Universitas.
 99. Nyczek Tadeusz, *Dziesięć przyczynków do „Miłości na Krymie”*, „Dialog” 1993, nr 12.
 100. *O twórczości Wiesława Myśliwskiego: w osiemdziesiątą rocznicę urodzin*. 3, pod red. J. Paclawskiego i A. Dąbrowskiego, Kielce 2012, Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego, Wojewódzka Biblioteka Publiczna im. Witolda Gombrowicza.
 101. *O twórczości Wiesława Myśliwskiego (w siedemdziesiątą piątą rocznicę urodzin pisarza)*. 2, red. J. Paclawski, Kielce 2007, Kieleckie Towarzystwo Naukowe.
 102. *O twórczości Wiesława Myśliwskiego (w siedemdziesiątą rocznicę urodzin pisarza)*, red. nauk. J. Paclawski, Kielce 2001, Kieleckie Towarzystwo Naukowe.
 103. Patzek Barbara, *Homer i jego czasy*, przeł. M. Tycner, red. nauk. A. Wo-licki, Warszawa 2007, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
 104. „*Pan Tadeusz*” i jego dziedzictwo. *Poemat*, red. B. Dopart, F. Ziejka, Kraków 1999, Universitas.
 105. Pearce Joseph, *Tolkien. Człowiek i mit*, przeł. J. Kokot, Poznań 2001, Zysk i S-ka Wydawnictwo.

106. Pigoń Stanisław, „*Pan Tadeusz*”. *Wzrost, wielkość i sława: studium literackie*, posł. Z. Stefanowska, Warszawa 2001, Rytm. Pierwodruk: 1934.
107. *Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej*, red. nauk. R. Cudak, Warszawa 2009, Wydawnictwo Naukowe PWN.
108. *Polska genologia lingwistyczna*, red. nauk. D. Ostaszewska, R. Cudak, Warszawa 2008, Wydawnictwo Naukowe PWN.
109. *Polska genologia literacka*, red. nauk. D. Ostaszewska, R. Cudak, Warszawa 2007, Wydawnictwo Naukowe PWN.
110. *Powieść historyczna dawniej i dziś*, pod red. R. Stachury, T. Budrewicza, B. Farona, przy współpracy K. Gajdy, Kraków 2007, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej.
111. *Poznawanie Herberta*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998, Wydawnictwo Literackie.
112. *Poznawanie Herberta*, cz. 2, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000, Wydawnictwo Literackie.
113. *Proces historyczny w literaturze i sztuce. Materiały konferencji naukowej, maj 1965*, pod red. M. Janion i A. Piorunowej, Warszawa 1967, PIW.
114. Propp Włodzimierz, *Morfologia bajki*, przeł. W. Wojtyga-Zagórska, Warszawa 1976, Książka i Wiedza.
115. Przybylski Ryszard, *Między cierpieniem a formą*, w: tegoż, *To jest klasycyzm*, wstęp M. Janion, Warszawa 1978, Czytelnik.
116. Rymkiewicz Jarosław Marek, *Czym jest klasycyzm? Manifesty poetyckie*, Warszawa 1967, PIW.
117. Rymkiewicz Jarosław Marek, Siwicka Dorota, Witkowska Alina, Zielińska Marta, *Mickiewicz. Encyklopedia*, Warszawa 2001, Horyzont.
118. Rymkiewicz Jarosław Marek, Siwicka Dorota, Witkowska Alina, Zielińska Marta, *Mickiewicz. Encyklopedia*, wyd. 2, Warszawa 2010, Świat Książki.
119. Sacha Piotr, *Życie w notesie*, „Gość Niedzielny” 2013, nr 36.
120. Seul Anastazja, *Biblia w powieści Romana Brandstaettera „Jezus z Nazarethu”*, Zielona Góra 2004, Uniwersytet Zielonogórski.
121. Sidoruk Elżbieta, *Antropologia i groteska w dziełach Sławomira Mrożka*, Białystok 1995, Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza, Oddział Białostocki, Zakład Teorii i Antropologii Literatu-

- ry w Instytucie Filologii Polskiej, Filia Uniwersytetu Warszawskiego w Białymstoku.
122. Siedlecka Joanna, *Pan od poezji. O Zbigniewie Herbercie*, Warszawa 2002, Prószyński i S-ka.
 123. Siedlecki Michał, *Myśliwski metafizyczny. Rozważania o „Widnokregu” i o „Traktacie o huskaniu fasoli”*, Białystok 2015, Alter Studio.
 124. Sieradzki Jacek, *Za prosta historia?*, „Polityka” 2001, nr 1.
 125. Sioma Radosław, *O „Panu Cogito” Zbigniewa Herberta. Rozpoznanie genologiczne*, w: *Cykl literacki w Polsce*, pod red. nauk. K. Jakowskiej, B. Olech i K. Sokołowskiej, Białystok 2001, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
 126. Siwicka Dorota, *Zapytaj Mickiewicza*, Gdańsk 2007, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
 127. Skarga Barbara, *Granice historyczności*, Warszawa 1989, PIW.
 128. *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasiak, Kraków 2004, Universitas.
 129. *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. G. Gazdy i S. Tyneckiej-Makowskiej, Kraków 2006, Universitas.
 130. *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. G. Gazdy, wyd. 2, Warszawa 2012, Wydawnictwo Naukowe PWN.
 131. Stephan Halina, *Mrożek*, Kraków 1996, Wydawnictwo Literackie.
 132. Stępniewska Alicja, *Mickiewicz w kręgu Homera. Struktura epicka „Pana Tadeusza”*, Lublin 1998, Redakcja Wydawnictw KUL.
 133. Sugiera Małgorzata, *Dramaturgia Sławomira Mrożka*, Kraków 1996, Universitas.
 134. Sulikowski Andrzej, *„Pozwolić mówić prawdzie”. O twórczości Hanny Malewskiej*, Lublin 1993, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
 135. Tolkien J. R. R., *Potwory i krytycy i inne eseje*, pod red. Ch. Tolkiena, przekł. T. A. Olszański, Poznań 2000, Zysk i S-ka Wydawnictwo.
 136. *Tradycja i przyszłość genologii*, pod red. D. Kuleszy, Białystok 2013, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
 137. Trybuś Krzysztof, *Epepeja w twórczości Cypriana Norwida*, Wrocław 1993, Ossolineum.

138. Walas Teresa, *Czy jest możliwa inna historia literatury?*, Kraków 1993, Universitas.
139. Walas Teresa, *Paradoksy „Miazgi” Jerzego Andrzejewskiego*, w: *Lektury polonistyczne. Literatura współczesna*, t. 1, pod red. R. Nycz i J. Jarzębskiego, Kraków 1997, Univeritas.
140. Walas Teresa, *PRL jako przedmiot dyskursu encyklopedycznego*, w: *Narracje po końcu (Wielkich) Narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...*, red. nauk. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2007, Dom Wydawniczy Elipsa.
141. Walter Philippe, *Mitologia chrześcijańska. Święta, rytuały i mity średniowiecza*, przeł. E. Burska, Warszawa 2006, Pax.
142. Wantuch Wiesława, *Cykli liryczny — tomik — seria poetycka. Z dziejów „gatunku” literackiego i wydawniczego*, w: *Cykl literacki w Polsce*, red. K. Jakowska, B. Olech i K. Sokołowska, Białystok 2001, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
143. White Hayden, *Poetyka pisarstwa historycznego*, pod red. E. Domańskiej i M. Wilczyńskiego, Kraków 2000, Universitas.
144. *Wiesław Myśliwski: bibliografia*, oprac. B. Piotrowska, wyd. 3, uzupełn., rozszerz. i popr., Kielce 2012, Wojewódzka Biblioteka Publiczna w Kielcach.
145. Winek Teresa, *„Pan Tadeusz” Adama Mickiewicza. Autografy i edycje*, Toruń — Warszawa 2011, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika i Wydawnictwo IBL PAN.
146. Wolicki Krzysztof, *W poszukiwaniu miary. Twórczość dramatopisarska Sławomira Mrożka*, „Pamiętnik Teatralny” 1975, nr 1.
147. Wölfflin Heinrich, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, przeł. D. Hanulanka, Gdańsk 2006, Wydawnictwo Słowo Obraz Terytoria.
148. Wyka Kazimierz, *„Pan Tadeusz”, t. 1: Studia o poemacie*, Warszawa 1963, PIW.
149. Wyka Kazimierz, *„Pan Tadeusz”, t. 2: Studia o tekście*, Warszawa 1963, PIW.
150. Wysłouch Seweryna, *Nowa genologia — rewizje i reinterpretacje*, w: *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo — wiedza o języku — wiedza o kulturze — edukacja*, zespół redakcyjny: M. Czer-

- mińska (przewodnicząca), S. Gajda, K. Kłosiński, A. Legeżyńska, A. Z. Makowiecki, R. Nycz, t. 1, Kraków 2005, Universitas.
151. Zathy Hugo, *Homer w Polsce*, w: tegoż, *Pisma*, t. 2, Poznań 1885, Księgarnia J. K. Żupańskiego.
152. Zathy Hugo, *Uwagi nad „Panem Tadeuszem” Adama Mickiewicza*, Poznań 1872, „Tygodnik Wielkopolski”.
153. Zathy Hugo, *Uwagi nad „Panem Tadeuszem”*, Poznań 1886, Księgarnia J. K. Żupańskiego.
154. Zawada Andrzej, *Gra w ludowe. Nurt chłopski w prozie współczesnej a kultura ludowa*, Warszawa 1983, LSW.
155. Ziątek Zygmunt, *Wiek dokumentu. Inspiracje dokumentarne w polskiej prozie współczesnej*, Warszawa 1999, Wydawnictwo IBL PAN.
156. Žižek Slavoj, *Kruchy absolut. Czyli dlaczego warto walczyć o chrześcijańskie dziedzictwo*, przeł. M. Kropiwnicki, wstęp J. Kutyla, postł. A. Ostolski, Warszawa 2009, Wydawnictwo Krytyki Politycznej. Pierwodruk oryginału: 2000.

Konteksty

1. Andrzejewski Jerzy, *Miazga*, Warszawa 1979, Niezależna Oficyna Wydawnicza.
2. Andrzejewski Jerzy, *Miazga*, Warszawa 1981, PIW.
3. Andrzejewski Jerzy, *Miazga*, oprac. A. Synoradzka-Demadre, Wrocław — Kraków 2002, Ossolineum.
4. Arendt Hannah, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, przeł. A. Szostkiewicz, Kraków 1987, Znak.
5. Arystoteles, *O duszy*, przeł., wstępem, przypisami i skorowidzem opatrzył P. Siwek, wyd. 2, Warszawa 1988, PWN.
6. Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, wyd. 2, Wrocław 1989, Ossolineum.
7. Arystoteles, *Polityka*, przeł., słowem wstępnym i komentarzem opatrzył L. Piotrowicz, wstępem poprzedził M. Szymański, Warszawa 2006, Wydawnictwo Naukowe PWN.
8. Babuchowski Szymon, *Medjugorie. Wieniec z gwiazd dwunastu*, w: tegoż, *Wiersze na wiatr*, Warszawa 2008, Fronda.

9. Baczyński Krzysztof, *Utwory zebrane*, t. 1-2, oprac. A. Kmita-Piorunowa i K. Wyka, wyd. 3, Kraków 1979, Wydawnictwo Literackie.
10. Badiou Alain, *Święty Paweł. Ustanowienie uniwersalizmu*, przeł. P. Mościcki i J. Kutyla, Kraków 2007, Korporacja Ha!art.
11. Baliszewski Tomasz, *Najbogatsi mają coraz więcej. 1 procent ludzkości będzie posiadał więcej niż cała reszta*, <http://natemat.pl/130533.najbogatsi-maja-coraz-wiecej-1-procent-ludzkości-bedzie-posiadał-wiecej-niz-cała-reszta>, ostatni dostęp: 26.10.2015.
12. Bałuch Alicja, *Mitopeja w opowieściach Ewy Szelburg-Zarembiny: w stulecie urodzin autorki*, „Wychowanie w Przedszkolu” 1999, nr 10.
13. Barth John, *Literatura wyczerpania*, przeł. J. Wiśniewski, w: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, wybór, oprac. i wstęp Z. Lewicki, Warszawa 1983, Czytelnik. Pierwodruk oryginału: 1967.
14. Baudrillard Jean, *Ameryka*, przeł. R. Lis, wyd. 2, przejrzone i popr., Warszawa 2011, Wydawnictwo Sic!
15. Baudrillard Jean, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005, Wydawnictwo Sic! Pierwodruk oryginału: 1981.
16. Beckett Samuel, *Dramaty. Wybór*, przeł. i oprac. A. Libera, Wrocław (i in.) 1995, Ossolineum.
17. *Beowulf. Epos bohaterski*, przeł. ze staroangielskiego wierszem aliteracyjnym i uzupełniony kilkoma suplementami przez R. Stillera, Kraków 2010, Wydawnictwo Vis-a-vis/Etiuda.
18. Białoszewski Miron, *Obroty rzeczy*, Warszawa 1956, PIW.
19. Białoszewski Miron, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, wstęp J. Wilhelmi, Warszawa 1970, PIW.
20. Bikont Anna, Szczęsna Joanna, *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu*, Warszawa 2006, Prószyński i S-ka.
21. Błoński Jan, *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, Kraków 1994, Wydawnictwo Znak.
22. Borowski Tadeusz, *Kamienny świat*, w: tegoż, *Proza (1)*, oprac. S. Buryła, Kraków 2004, Wydawnictwo Literackie.
23. Brandstaetter Roman, *Jezus z Nazarethu*, t. 1-4, wyd. 7, Warszawa 1987, Instytut Wydawniczy Pax.
24. Brandys Kazimierz, *Nierzeczywistość*, Paryż 1978, Instytut Literacki.
25. Brockway R. W., *Myth from the Ice Age to Mickey Mouse*, Albany 1993, State University of New York Press.

26. Bruner Kurt, Ware Jim, *Znaleźć Boga we Władcy Pierścieni*, przeł. J. Gorecka-Kalita, Kraków 2003, Wydawnictwo WAM.
27. Burek Tomasz, *Wyjście na wolność*, „Rzeczpospolita” z 4-5.10.2008, dodatek „Rzecz o książkach”.
28. Burek Wincenty, *Droga przez wieś*, posł. W. Myśliwski, Warszawa 1968, LSW.
29. Cichy Michał, *Baśnie dokumentalne Hanny Krall*, „Gazeta Wyborcza” z 23-24.01.1999.
30. *Czarna dziura lat osiemdziesiątych*, „Tygodnik Powszechny” 1990, nr 13.
31. Czechow Antoni, *Wybór dramatów*, oprac. R. Śliwowski, Wrocław 1979, Ossolineum.
32. Dakowicz Przemysław, [np.] *Łączka*, Kraków 2013, Wydawnictwo Arcana.
33. Daniel-Rops Henri, *Dzieje Chrystusa*, przeł. Z. Starowieyska-Morstinowa, wyd. 6, Warszawa 1987, Instytut Wydawniczy Pax.
34. *Dawid z Sasunu. Epos staroarmeński*, przeł. I. Sikirycki, wyd. 2, Warszawa 1983, Nasza Księgarnia.
35. Dąbrowska Maria, *Noce i dnie*, t. 1-5, posł. R. Matuszewski, wyd. 24, Warszawa 1982, Czytelnik.
36. Dąbrowska Maria, *Przygody człowieka myślącego*, przedmowa A. Kowalska, przygotowanie tekstu z rękopisów i komentarz E. Korzeniewska, Warszawa 1987, Czytelnik.
37. Defoe Daniel, [np.] *Przygody Robinsona Kruzoa*, przeł. L. Anczyc, Kraków 2005, FF Gamma.
38. Dłuska Maria, *Próba teorii wiersza polskiego*, wyd. 2, poszerzone, Kraków 1980, Wydawnictwo Literackie.
39. Dobraczyński Jan, *Listy Nikodema*, wyd. 17, Warszawa 1981, Instytut Wydawniczy Pax.
40. *Dramat i teatr religijny: wyróżniki i paradygmaty. W stulecie urodzin profesor Ireny Sławińskiej*, red. W. Kaczmarek i J. Michalczuk, Lublin 2014, Wydawnictwo KUL.
41. *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin 1991, Towarzystwo Naukowe KUL.
42. Dukaj Jacek, [np.] *Lód*, Kraków 2007, Wydawnictwo Literackie.

43. Eliade Mircea, *Religia, literatura i komunizm. Dziennik emigranta*, przeł. A. Zagajewski, Londyn 1990, Puls.
44. Eliade Mircea, *Zapowiedź równonocy. Pamiętniki 1907-1937*, przekład, przypisy, posłowie I. Kania, Kraków 1989, Wydawnictwo Literackie.
45. *Enuma Elisz i inne teksty mezopotamskie*, przeł. A. Lange, Sandomierz 2010, Wydawnictwo Armoryka.
46. *Enuma Eliš. Epos babiloński*, przeł. i oprac. A. Lange, Brody 1909, Nakładem Księgarni Feliksa Westa.
47. *Eposy Czarnej Afryki*, wybór, wstęp i przypisy W. Leopold, przekłady tekstów z ang. E. Fiszer, z fr. Z. Stolarek, Warszawa 1977, LSW.
48. Fielding Henry, *Historia życia Toma Jones czyli Dzieje podrzutka*, t. 1-2, przeł. A. Bidwell, wiersze przeł. i posł. opatrzył W. Lewik, wyd. 3, Warszawa 1977, PIW.
49. *Filozofia. Podstawowe pytania*, pod red. E. Martensa i H. Schnädelbacha, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1995, Wiedza Powszechna.
50. Flaubert Gustaw, *Pani Bovary*, przeł. A. Micińska, przedmową opatrzył J. Parandowski, wyd. 10, Warszawa 1992, PIW.
51. Forstner Dorothea OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekład i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, Instytut Wydawniczy Pax.
52. Foucault Michel, [np.] *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, słowem wstępnym opatrzył J. Topolski, Warszawa 1977, PIW.
53. Fukuyama Francis, *Koniec człowieka. Konsekwencje rewolucji biotechnologicznej*, przeł. B. Pietrzyk, Kraków 2004, Znak.
54. Fukuyama Francis, *Koniec historii*, przeł. T. Bieroń, M. Wichrowski, Kraków 2009, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak.
55. Gajcy Tadeusz, *Pisma*, przygotował oraz wstępem i posłowiem opatrzył L. M. Bartelski, Kraków 1989, Wydawnictwo Literackie.
56. Gajda Janina, *Sofiści*, Warszawa 1989, Wiedza Powszechna.
57. *Gilgamesz. Epos starożytnego Dwurzecza*, zrekonstruował i przelożył oraz wstępem opatrzył R. Stiller, wyd. 2, Warszawa 1980, PIW.
58. *Gilgamesz. Powieść starobabilońska*, przeł. J. Wittlin, czternastoma wizerunkami ozdobił M. Żuławski, posłowiem opatrzył Z. Kubiak, Warszawa 1986, PIW.

59. Głowiński Michał, [np.] *Rytuał i demagogia. Trzyście szkiców o sztuce zdegradowanej*, Warszawa 1992, Open.
60. Gombrowicz Witold, *Dramaty*, wyd. 2, Kraków 1988, Wydawnictwo Literackie.
61. Gombrowicz Witold, *Dziennik 1953-1956*, wyd. 2, Kraków 1988, Wydawnictwo Literackie.
62. Gombrowicz Witold, *Trans-Atlantyk*, wyd. 2, Kraków 1988, Wydawnictwo Literackie.
63. Graves Robert, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczowski, wstępem opatrzył A. Krawczuk, nazewnictwo i red. nauk. Z. Kubiak, wyd. 5, Warszawa 1992, PIW.
64. Graves Robert, Patai Raphael, *Mity hebrajskie. Księga Rodzaju*, przeł. R. Gromacka, Warszawa 1993, Wydawnictwo Cyklady.
65. Gross Jan Tomasz, współpr. I. Grudzińska-Gross, *Złote żniwa. Rzecz o tym, co się działo na obrzeżach zagłady Żydów*, Kraków 2011, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak.
66. Grynberg Henryk, *Janek i Maria*, Warszawa 2006, Świat Książki — Bertelsmann Media.
67. Grynberg Henryk, *Prawda nieartystyczna*, Warszawa 1994, PIW.
68. Hannelowa Józefa, *To nie są landrynki*, „Tygodnik Powszechny” 1968, nr 39.
69. *Herbert i „Kochane Zwierzątka”*. Listy Zbigniewa Herberta do przyjaciół — Magdaleny i Zbigniewa Czajkowskich, listy zebrała i koment. opatrzyła M. Czajkowska, Warszawa 2006, Rosner i Wspólnicy.
70. *Herbert nieznany. Rozmowy*, zebrał i oprac. do druku H. Citko, Warszawa 2008, Fundacja Zeszytów Literackich.
71. Herbert Zbigniew, *Barbarzyńca w ogrodzie*, wyd. 3, popr., Lublin 1991, Wydawnictwo Test.
72. Herbert Zbigniew, *Korespondencja rodzinna*, oprac. H. Herbert-Żebrowska, A. Kramkowska-Dąbrowska, Lublin 2008, Wydawnictwo Archidiecezji Lubelskiej Gaudium.
73. Herbert Zbigniew, *Labirynt nad morzem*, Warszawa 2000, Fundacja Zeszytów Literackich.
74. *Herbert Zbigniew, Listy do Muzy. Prawdziwa historia nieskończonej miłości*, Gdynia 2000, Małgorzata Marchlewska Wydawnictwo.

75. Herbert Zbigniew, *Martwa natura z wędzidłem*, Wrocław 1998, Wydawnictwo Dolnośląskie. Pierwodruk: 1993.
76. Herbert Zbigniew, „*Mistrz z Delft*” i inne utwory odnalezione, oprac., ułożyła w tom i opatrzyła komentarzem B. Toruńczyk, współpraca H. Citko, Warszawa 2008, Fundacja Zeszytów Literackich.
77. Herbert Zbigniew, Barańczak Stanisław, *Korespondencja 1972-1996*, red. B. Toruńczyk, Warszawa 2005, Fundacja Zeszytów Literackich.
78. Herbert Zbigniew, Miłosz Czesław, *Korespondencja*, red. B. Toruńczyk, Warszawa 2006, Fundacja Zeszytów Literackich.
79. Herbert Zbigniew, Elzenberg Henryk, *Korespondencja*, z aneksem: Z. Herbert, *Hamlet na granicy milczenia*, H. Elzenberg, *Odpowiedź na ankietę* i z faksymilami wierszy Z. Herberta i H. Elzenberga, red. i posł. B. Toruńczyk, Warszawa 2002, Fundacja Zeszytów Literackich.
80. Herbert Zbigniew, Turowicz Jerzy, *Korespondencja*, z autografów odczytał, oprac., przypisami i posł. opatrzył T. Fiałkowski, Kraków 2005, Wydawnictwo a5.
81. Herbert Zbigniew, Zawieyski Jerzy, *Korespondencja 1949-1967*, wstęp J. Łukasiewicz, z autografu do druku przygotował i przypisami opatrzył P. Kądziela, Warszawa 2002, Biblioteka „Więzi”.
82. Herling-Grudziński Gustaw, *Inny świat. Zapiski sowieckie*, wstęp A. Applebaum, Kraków 2010, Wydawnictwo Literackie.
83. Homer, *Dziela. I: Iliada*, przeł. F. K. Dmochowski, wstęp Z. Kubiak, Warszawa 1990, PIW.
84. Homer, *Iliada. Wybór*, przeł. F. K. Dmochowski, wybór, wstęp i komentarz J. Trzynadłowski, wyd. 5, uzupełnione, Wrocław 1989, Ossolineum.
85. Homer, *Iliada*, przeł. F. K. Dmochowski, z oryginałem skolacjonował, oprac., komentarzem opatrzył i aneks zestawił Z. Kubiak, Warszawa 1990, PIW.
86. Homer, *Iliada*, przeł. F. K. Dmochowski, zrewidował, wstępem i kom. opatrzył T. Sinko, przygotował J. Łanowski, Wrocław 2004, Ossolineum.
87. Homer, *Iliada*, przeł. K. Jeżewska, oprac. J. Łanowski, wyd. 14 (drukując zupełnie nowe), Wrocław 1986, Ossolineum.

88. Homer, *Iliada*, przeł. oraz opatrzył wstępem i słowniczkiem imion własnych I. Wieniewski, il. S. Wyspiański, wyd. 1, krajowe, Kraków — Wrocław 1984, Wydawnictwo Literackie. Pierwodruk londyński: 1961.
89. Homer, *Odyseja*, przeł. J. Parandowski, wyd. 5, Warszawa 1965, Czytelnik. Pierwodruk: 1953.
90. Homer, *Odyseja*, przeł. L. Siemieński, wstępem i objaśnieniami zaopatrzył T. Sinko, wyd. 5, przejrane i popr., Wrocław 1953, Ossolineum.
91. Homer, *Odyseja*, przeł. L. Siemieński, wstęp Z. Abramowiczówna, oprac. T. Sinko, Wrocław 1975, Ossolineum.
92. Homer, *Odyseja*, przeł. J. Wittlin, Warszawa 1982, PIW. Pierwodruk: 1924.
93. Homer, *Odyseja. Wybór*, przeł. L. Siemieński, wybór oprac. i objaśnieniami opatrzył J. Łanowski, wyd. 9, Wrocław (i in.) 1981, Ossolineum.
94. Hugo Wictor, *Nędznicy*, t. 1-4, przeł. K. Byczewska, wyd. 5, Warszawa 1976, PIW.
95. Hukałowicz Antoni, *Choroszczańskie błonia*, Choroszcz 2008, Miejsko-Gminne Centrum Kultury w Choroszczy.
96. Hukałowicz Antoni, *Poletko wszystkich świętych*, t. 1-2, Wasilków 2012, Miejski Ośrodek Animacji Kultury w Wasilkowie.
97. Huntington Samuel, *Zderzenie cywilizacji i nowy kształt ładu światowego*, przeł. H. Jankowska, wyd. 7, Warszawa 2005, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza.
98. Huxley Aldous, *Nowy wspaniały świat*, przekł. i posł. B. Baran, Kraków 1988, Wydawnictwo Literackie.
99. Iwaszkiewicz Jarosław, *Sława i chwala*, t. 1-3, wyd. 8, Warszawa 1977, PIW.
100. Jakubowski Jarosław, *Ojcostych*, Bydgoszcz — Nowa Ruda 2007, Mamiko Apolonia Maliszewska.
101. Joyce James, *Ulisses*, przeł. M. Słomczyński, wyd. 7, Kraków 1997, Wydawnictwo Zielona Sowa.
102. *Jugosławińska epika ludowa*, w przekł. Cz. Jastrzębiec-Kozłowskiego, wybrał, wstępem i objaśnieniami opatrzył M. Jakóbiec, Wrocław 1948, Ossolineum.

103. Kafka Franz, *Dziela wybrane*, t. 1: *Ameryka, Nowele i miniatury, Wyrok*, Warszawa 1994, PIW.
104. *Kalevala*, z fińskiego przełożył i komentarzem opatrzył J. Litwiniuk, Warszawa 1998, PIW.
105. Kapuściński Ryszard, *Heban*, Warszawa 1998, Czytelnik.
106. Kapuściński Ryszard, *Ten Inny*, Kraków 2006, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak.
107. *Katechizm Kościoła Katolickiego*, Poznań 1994, Pallottinum.
108. Kierkegaard Søren, [np.] *Bojaźń i drżenie, Choroba na śmierć*, przeł. i wstępem opatrzył J. Iwaszkiewicz, wyd. 3, Warszawa 1982, PWN.
109. *Klechydy, Romanzero, Pen-ta-ur. Epos egipskie*, przeł. i oprac. A. Lange, Brody 1909, Nakładem Księgarni Feliksa Westa.
110. Kłosiński Krzysztof, *Czy ktoś ukradł tekst?*, w: tegoż, *W stronę inności. Rozbiory i debaty*, Katowice 2006, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
111. Konwicki Tadeusz, *Kalendarz i klepsydra*, Warszawa 1976, Czytelnik.
112. Konwicki Tadeusz, *Kompleks polski*, Warszawa 1989, Alfa.
113. Konwicki Tadeusz, *Mała Apokalipsa*, Warszawa 1988, Alfa.
114. Krall Hanna, *Dowody na istnienie*, Poznań 1995, Wydawnictwo a5.
115. Krasieński Janusz, *Na stracenie*, Białystok 1992, Versus.
116. Krasieński Janusz, *Twarzą do ściany*, Warszawa 1996, Czytelnik.
117. Krasieński Janusz, *Niemoc*, Warszawa 1999, Prószyński i S-ka.
118. Krasieński Janusz, *Przed agonią*, Kraków 2005, Wydawnictwo Arcana.
119. Krasieński Janusz, *Tabliczka chleba*, Toronto 2009, Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie.
120. Krzysztoń Jerzy, *Oblęd*, postł. M. Janion, Warszawa 2005, Bertelsmann Media.
121. Kubiak Zygmunt, *Mitologia Greków i Rzymian*, wyd. 2, poprawione, Warszawa 1998, Świat Książki.
122. Kuczok Wojciech, *Widmokrąg*, Warszawa 2004, W. A. B.
123. Kulesza Dariusz, *Dwie prawdy. Tadeusz Borowski i Zofia Kossak wobec obrazu wojny w polskiej prozie lat 1944-1948*, Białystok 2006, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana.
124. Kulesza Dariusz, *Tragedia ukrzyżowana. Dramaty chrześcijańskie Romana Brandstaettera i Jerzego Zawieyskiego*, Białystok 1999, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.

125. Kulesza Dariusz, *W poszukiwaniu istoty rzeczy. Studia i portrety*, Białystok 2015, Alter Studio.
126. Kulesza Dariusz, *Z historii literatury w tle. Daty, osoby, miejsce*, Białystok 2011, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana.
127. *Kultura masowa*, wybór, przekład, przedmowa Cz. Miłosz, komentarz J. Szacki, wyd. 1 krajowe, Kraków 2002, Wydawnictwo Literackie.
128. Lavelle Louis, *Przyjaciele Boga i ludzi*, przeł. J. Kossakowska, Warszawa 1963, Pax.
129. Lem Stanisław, [np.] *Wizja lokalna*, Kraków 1982, Wydawnictwo Literackie.
130. Libera Zdzisław, *Maria Dąbrowska*, Warszawa 1975, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
131. *Literatura francuskiego średniowiecza*, przeł. i wstępem opatrzył T. Żeleński (Boy), Warszawa 1992, Editions Spotkania.
132. Mackiewicz Józef, *Droga donikąd*, Londyn 1955, Orbis.
133. Malewska Hanna, *Przemija postać świata*, wyd. 6, Warszawa 1986, Pax. Pierwodruk: 1954.
134. Mann Tomasz, *Czarodziejska Góra*, przeł. J. Kramsztyk, posłowie M. Wydmuch, wyd. 5, Warszawa 1982, Czytelnik.
135. Márquez Gabriel Garcia, *Sto lat samotności*, przeł. G. Grudzińska i K. Wojciechowska, Warszawa 2008, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA S.A.
136. Martin du Gard Roger, *Rodzina Thibault*, t. 1-4, przeł. H. Gądkowa: *Szary zeszyt, Pokuta*, P. Hulka-Laskowski: *Piękny czas, Dzień przyjęć doktora Thibault, Sorellina, Śmierć ojca*, K. Pruszyński: *Lato 1914 (I-II)*, E. Fiszer: *Epilog*, słowo wstępne A. Camus, przeł. K. Wojciechowska, wyd. 3, Warszawa 1987, Czytelnik.
137. Masłoń Krzysztof, *Świat ostatecznie umarły*, „Rzeczpospolita” z 1-2.07.2006, dodatek „Rzecz o książkach”.
138. Masłowska Dorota, *Paw królowej*, Warszawa 2005, Lampa i Iskra Boża.
139. Masłowska Dorota, *Wojna polsko-ruska pod flagą białą-czerwoną*, Warszawa 2002, Lampa i Iskra Boża.
140. *Miałem nad sobą niebo*, z Wiesławem Myśliwskim rozmawia Krzysztof Masłoń, „Rzeczpospolita” z 24-26.12.2007.

141. Milgram Stanley, *Posłuszeństwo wobec autorytetu*, przeł. M. Hołda, Kraków 2008, Wydawnictwo WAM. Pierwodruk oryginału: 1974.
142. Miłosz Czesław, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwosciach naszego wieku*, Warszawa 1987, Czytelnik.
143. Mrożek Sławomir, *Baltazar. Autobiografia*, Warszawa 2006, Noir sur Blanc.
144. Mrożek Sławomir, *Dziennik*, t. 1: 1962-1969, przypisy M. Urbanowski, Kraków 2010, Wydawnictwo Literackie.
145. Mrożek Sławomir, *Dziennik*, t. 2: 1970-1979, przypisy M. Urbanowski, Kraków 2012, Wydawnictwo Literackie.
146. Mrożek Sławomir, *Dziennik*, t. 3: 1980-1989, przypisy M. Urbanowski, Kraków 2013, Wydawnictwo Literackie.
147. Mrożek Sławomir, *Dziennik powrotu*, Warszawa 2000, Noir sur Blanc.
148. Mrożek Sławomir, *Male listy*, Kraków 1981, Wydawnictwo Literackie.
149. Mrożek Sławomir, Axer Erwin, *Listy 1965-1996*, wstęp T. Nyczek, przypisy E. Baniewicz, Kraków 2011, Wydawnictwo Literackie.
150. Mrożek Sławomir, Baran Józef, *Scenopis do wieczności (listy)*, posł. W. Lięża, Poznań 2014, Zysk i S-ka Wydawnictwo.
151. Mrożek Sławomir, Błoński Jan, *Listy 1963-1996*, wstęp T. Nyczek, Kraków 2004, Wydawnictwo Literackie.
152. Mrożek Sławomir, Brandell Gunnar, *Listy 1959-1994*, przeł. R. Suddół, wstęp T. Nyczek, Kraków 2013, Wydawnictwo Literackie.
153. Mrożek Sławomir, Lem Stanisław, *Listy 1956-1978*, wstęp J. Jarzębski, przypisy do listów S. Lema: J. Jarzębski, T. Lem, T. Fiałkowski, przypisy do listów S. Mrożka: M. Urbanowski, tłum. z j. ang. T. Lem, tłum. z j. franc. R. Niziołek, Kraków 2011, Wydawnictwo Literackie.
154. Mrożek Sławomir, Skalmowski Wojciech, *Listy 1970-2003*, wstęp A. Borowski, przypisy M. Urbanowski, Kraków 2007, Wydawnictwo Literackie.
155. Mrożek Sławomir, Tarn Adam, *Listy 1963-1975*, wstęp E. Axer, S. Mrożek, posł. i komentarze M. Prussak, Kraków 2009, Wydawnictwo Literackie.
156. Musil Robert, *Człowiek bez właściwości*, t. 1-4, przeł. K. Radziwiłł, K. Truchanowski, J. Zeltzer, posł. E. Naganowski, Warszawa 1971, PIW.

157. *Myśliwski: nie znoszę moralistyki*. „Dziennik” z 23.11.2007. [Jest to skrócona i zredagowana wersja rozmowy przeprowadzonej dla kanału telewizyjnego TVP Kultura przez Wojciecha Bonowicza.]
158. Myśliwski Wiesław, *Kres kultury chłopskiej*, Warszawa — Bochnia 2003, Prowincjonalne Oficyna Wydawnicza.
159. Narayan Razipuram Krishnaswami, *Ramajana: współczesną prozą opowiedziany epos indyjski*, z ang. przeł. K. Wojciechowska, konsultacja nauk., posł. i glosarium M. K. Byrski, Warszawa 1984, Książka i Wiedza.
160. Nowak Tadeusz, *A jak królem, a jak katem będziesz*, Warszawa 1968, LSW.
161. Nowakowski Tadeusz, „...Aż po daleki wygnańczy grób”, w: tegoż, *Aleja dobrych znajomych*, Londyn 1968, Polska Fundacja Kulturalna.
162. Nycz Ryszard, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, FNP i „Leopoldinum”.
163. Nycz Ryszard, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, wyd. 2, Wrocław 2002, FNP i Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
164. *O godności i powołaniu artysty. Z Jarosławem Iwaszkiewiczem rozmawia Andrzej Gronczewski*, „Współczesność” 1969, nr 15.
165. *Ocalony na Wschodzie. Z Julianem Strykowskiem rozmawia Piotr Szewc*, Montricher 1991, Les Éditions Noir sur Blanc.
166. Odija Daniel, *Tartak*, Wołowiec 2003, Czarne.
167. Odojewski Włodzimierz, *...i poniosły konie*, Warszawa 2006, Twój Styl.
168. Odojewski Włodzimierz, *Zasypie wszystko, zawieje...*, Warszawa 1995, PIW.
169. *Olga Tokarczuk i matrix*, „Nasz Uniwersytet” 2010, nr 12.
170. Ozga-Michalski Józef, *Poezje wybrane*, słowo wstępne autor, wybór W. Myśliwski, Warszawa 1968, LSW.
171. „*Pan Tadeusz*” jest operą. *O książce, którą właśnie zaczął pisać, o papierosach, a także o Mickiewiczu, Musilu i Krasińskim* Wiesław Myśliwski opowiada Leszkowi Bugajskiemu i Piotrowi Kępińskiemu, „Newsweek” 2010, nr 1.
172. Parandowski Jan, *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*, wyd. 17, Warszawa 1979, Czytelnik.

173. Pascal Blaise, *Myśli*, przeł. T. Żeleński (Boy), układ J. Chevalier, przygotował do druku M. Tazbir, Warszawa 1989, Instytut Wydawniczy Pax.
174. *Pieśń o Cydzie*, przeł. A. L. Czerny, posł. Z. Czerny, Kraków 1970, Wydawnictwo Literackie.
175. *Pieśń o Nibelungach*, z średnio-wysoko-niem. przeł., przedmową, komentarzami i indeksem opatrzył A. Lam, wyd. 2, zmienione, Warszawa 1999, Verum. Pierwodruk: 1995.
176. *Pieśń o Rolandzie wedle rękopisu oksfordzkiego w opracowaniu Józefa Bédier*, przeł. T. Żeleński (Boy), wstępem i przypisami opatrzył Z. Czerny, Warszawa 1981, PIW.
177. *Pieśń o Rolandzie*, przeł. T. Żeleński (Boy), oprac. A. Drzewicka, Wrocław (i in.) 1991, Ossolineum.
178. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tyńieckich, wyd. 5 na nowo oprac. i popr., Poznań 2002, Pallottinum.
179. Platon, *Państwo*, przeł., wstępem i objaśnieniami opatrzył W. Witwicki, t. 1-2, Warszawa 1994, Wydawnictwo Alfa.
180. *Polska epopeja klasycystyczna. Antologia*, wybór, oprac., wstęp R. Dąbrowski, Kraków 2001, Księgarnia Akademicka.
181. Proust Marcel, *W poszukiwaniu straconego czasu*. [np.] 1: *W stronę Swanna*, przeł. i wstępem opatrzył T. Żeleński (Boy), wyd. 5, Warszawa 1992, PIW.
182. Reymont Władysław Stanisław, *Chłopi*, oprac. i przygotowanie do druku T. Jodełka-Burzecki i I. Orlewiczowa, wyd. 27, Warszawa 1979, PIW.
183. Ricoeur Paul, *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, wybór, oprac. i wprowadzenie S. Cichowicz, przeł. E. Bieńkowska, H. Bortnowska, S. Cichowicz, J. M. Godzimirski, H. Igalson, J. Skoczylas, K. Tarnowski, Warszawa 1985, Instytut Wydawniczy Pax.
184. Ricoeur Paul, *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986, Instytut Wydawniczy Pax.
185. *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2009, Universitas.
186. Różewicz Tadeusz, *Teatr*, t. 1-2, wybór autor, wstęp J. Kelera, Kraków 1988, Wydawnictwo Literackie.

187. Różycki Tomasz, *Dwanaście stacji: poemat*, Kraków 2004, Znak.
188. *Ruchome granice literatury. W kręgu teorii kulturowej*, pod red. nauk. S. Wysłouch, B. Przymuszały, Warszawa 2009, Wydawnictwo Naukowe PWN.
189. Rudnicki Lucjan, *Stare i nowe*, t. 1-3, Warszawa 1979, PIW. Pierwodruk: t. 1: 1948, t. 2: 1950, t. 3: 1960.
190. Rymkiewicz Jarosław Marek, [np.] *Cicho ciszej. Wybrane wiersze z lat 1963-2002*, Warszawa 2003, Wydawnictwo Sic!
191. Samp Jerzy, *Mitopeje pobraża Bałtyku*, Gdańsk 2009, Wydawnictwo Marpress.
192. Sandauer Artur, *Śmierć liberała*, Warszawa 1949, Książka i Wiedza.
193. Sapkowski Andrzej, [np.] *Saga o Wiedźminie: Krew elfów, Czas pogardy, Chrzest ognia, Wieża Jaskółki, Pani Jeziora*, Warszawa 1994-1999, SuperNOWA.
194. Siatkowski Zbigniew, *Wersyfikacja Tadeusza Różewicza wśród współczesnych metod kształtowania wiersza*, „Pamiętnik Literacki” 1958, z. 3.
195. Sitarski Piotr, *Nowoczesny mit. „Gwiezdne wojny” George’a Luca*sa, <http://www.edukacjafilmowa.pl/materialy-edukacyjne/analizy-filmow/item/1016-gwiezdne-wojny>, ostatni dostęp: 02.01.2016.
196. Słowacki Juliusz, *Król-Duch*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleinera i W. Floryana, t. XVII, Wrocław 1975, Ossolineum.
197. *Słowo o wyprawie Igora*, przeł. J. Tuwim, wstępem i objaśnieniami zaopatrzył A. Brückner, Kraków 1928, Krakowska Spółka Wydawnicza.
198. *Słowo o wyprawie Igora*, przeł. J. Tuwim, wstęp i oprac. M. Jakóbiec, wyd. 2, zmienione, Wrocław (i in.) 1950, Ossolineum.
199. *Słowo o wyprawie Igora*, przekł. poetycki J. Tuwim, przekł. filolog. A. Obrębska-Jabłońska, Z. Fedeki, oprac. A. Obrębska-Jabłońska, Warszawa 1954, PIW.
200. *Słowo o wyprawie Igora, czyli Wyprawa Igora na Połowców*, przeł. A. Bielowski (wierszem) i A. Sarwa (prozą), Sandomierz 2009, Wydawnictwo Armoryka.
201. Stasiuk Andrzej, *Jadąc do Babadag*, Wołowiec 2004, Czarne.
202. Stasiuk Andrzej, *Opowieści galicyjskie*, Kraków 1995, Znak.

203. *Szacunek dla każdego drobiazgu. Rozmowa z Mironem Białoszewskim*, w: Z. Taranienko, *Rozmowy z pisarzami*, Warszawa 1986, Wiedza Powszechna.
204. Szaniawski Jerzy, *Profesor Tutka*, wyd. 5, Kraków 2002, Wydawnictwo Literackie.
205. Szczepański Jan Józef, *Maskarada na Oxford Street*, w: tegoż, *Przed nieznanym trybunałem*, wyd. 2, Warszawa 1980, Czytelnik.
206. Szekspir William, *Hamlet, król wic duński*, przeł. J. Paszkowski, wstęp, aneks i przypisy W. Lewik, wyd. 8, Warszawa 1965, PIW.
207. Szekspir William, *Otello*, przeł. J. Paszkowski, oprac. A. Tretiak, Kraków 1927, Krakowska Spółka Wydawnicza.
208. Szekspir William, *Sen nocy letniej, Kupiec wenecki*, przeł. S. Barańczak, przedm. A. Jankowski, Poznań 1992, „W drodze”.
209. Szestow Lew, [np.] *Dostojewski i Nietzsche. Filozofia tragedii*, przeł. i wstępem poprzedził C. Wodziński, Warszawa 1987, Czytelnik.
210. Szołochow Michał, *Los człowieka*, przeł. I. Piotrowska, wyd. 17, Warszawa 1987, Książka i Wiedza.
211. Świda-Ziemia Hanna, *Urwany lot. Pokolenie inteligentnej młodzieży powojennej w świetle listów i pamiętników z lat 1945-1948*, Kraków 2003, Wydawnictwo Literackie.
212. Tochman Wojciech, *Dzisiaj narysujemy śmierć*, Wołowiec 2010,
213. Tokarczuk Olga, *Księgi Jakubowe albo Wielka podróż przez siedem granic, pięć języków i trzy duże religie, nie licząc tych małych. Opowiadana przez zmarłych, a przez autorkę dopełniona metodą koniektury, z wielu rozmaitych ksiąg zaczerpnięta, a także wspomóżona imaginacją, która to jest największym naturalnym darem człowieka*, Kraków 2014, Wydawnictwo Literackie.
214. Tokarczuk Olga, *Prawiek i inne czasy*, Warszawa 1996, W. A. B.
215. Tokarczuk Olga, *Prowadź swój pług przez kości umarłych*, Kraków 2009, Wydawnictwo Literackie.
216. Tolkien J. R. R., *Drzewo i liść oraz Mythopoeia*, wstęp Ch. Tolkien, przeł. J. Kokot, M. Obarski, K. Sokołowski, Poznań 1994, Zysk i S-ka Wydawnictwo.
217. *Trans/formacja. Dramat polski po 1989 roku: antologia*, wybór i wstęp J. Kopciński, oprac. tekstów G. Wroniewicz (t. 1) i B. Mieszowska (t. 2), Warszawa 2012-2013, IBL Wydawnictwo.

218. *Trauma (nie)przedstawiona*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5 [zeszyt monograficzny].
219. Treumund Karl, *Saga o Nibelungach*, przekład z niem. A. Sznaper, przedśłowiem opatrzył W. Szewczyk, Warszawa 1989, Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej.
220. Trzebiński Andrzej, *Aby podnieść różę. Szkice literackie i dramat*, wstęp i oprac. M. Urbanowski, Warszawa 1999, Fronda.
221. *W środku jesteście baśnią. Z Wiesławem Myśliwskim rozmawiają Andrzej Franaszek i Jan Strzałka*, „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 22.
222. Watt Ian, *Narodziny powieści. Studia o Defoe`em, Richardsonie i Fieldingu*, przeł. A. Kreczmar, Warszawa 1973, PIW.
223. Wencel Wojciech, *De profundis*, Kraków 2010, Wydawnictwo Arca-na.
224. Wencel Wojciech, *Imago Mundi: poemat*, il. M. Świder, Warszawa Kraków 2005, Fronda PL i Wydawnictwo AA.
225. Wencel Wojciech, *Podziemne motyle*, Warszawa 2010, Wydawnictwo Nowy Świat.
226. Werner Andrzej, *Krew i atrament*, Warszawa 1997, Wydawnictwo Naukowe PWN.
227. *Wiejskie pejzaże. Reportaże i opowiadania*, wyboru dokonali W. Myśliwski i Z. Szmajnski, Poznań 1975, Wydawnictwo Poznańskie.
228. *Wielki świat małej wsi*, z W. Myśliwskim rozmawiają Z. Bauer, L. Bugajski, E. Chudziński, „Zdanie” 1986, nr 11.
229. Witkowski Michał, *Lubiewo*, wyd. 3, popr. i uzup., Kraków 2005, Korporacja Ha!art.
230. Wojcieszek Przemysław, *Made in Poland*, w: *Made in Poland. Dziewięć sztuk teatralnych z Polski. Tom drugi bestsellerowej antologii „Pokolenie porno” w wyborze Romana Pawłowskiego*, red. H. Sułek, Kraków 2006, Korporacja Ha!art.
231. Wojdowski Bogdan, *Chleb rzucony umarłym*, wyd. 5, Warszawa 1979, PIW. Pierwodruk: 1971.
232. *Wschodnie losy Polaków*, t. 1-4, wybór W. Myśliwski, wstęp A. Garićki, Łomża 1991, Stopka.
233. Wyka Kazimierz, *Problemy czasowości w „Chłopach” Reymonta*, w: tegoż, *O potrzebie historii literatury. Szkice polonistyczne z lat 1944-1967*, Warszawa 1969, PIW.

-
234. *Za nami przepaść historii. Rozmowa ze Zbigniewem Herbertem*, w: Z. Taranienko, *Rozmowy z pisarzami*, Warszawa 1986, Wiedza Powszechna.
235. Zawodniak Mariusz, *Teraźniejszość i przeszłość: studia o życiu literackim socrealizmu*, Bydgoszcz 2007, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.
236. Zielonka Jurek, *Tadzio*, Kraków 2000, Wydawnictwo Znak.
237. Zimand Roman, *Diarysta Stefan Ż*, Wrocław (i in.) 1990, Ossolineum.
238. Zimand Roman, „*W nocy od 12 do 5 rano nie spałem*”. *Dziennik Adama Czerniakowa — próba lektury*, Paryż 1979, Libella.
239. Zimbardo Philip, *Efekt Lucyfera. Dlaczego dobrzy ludzie czynią zło?*, przeł. A. Cybulko, J. Kowalczywska, J. Radzicki, M. Zieliński, red. nauk. M. Materska, Warszawa 2008, Wydawnictwo Naukowe PWN.
240. Żywiołek Artur, *Mesjański „logos” Europy. Mariana Zdziechowskiego i Stanisława Brzozowskiego dyskursy o kulturze Zachodu*, Częstochowa 2012, Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego Akademii im. Jana Długosza.

NOTA BIBLIOGRAFICZNA

Większość tekstów zamieszczonych w książce była już publikowana. Każdy z nich został poprawiony. Oto adresy pierwodruków.

Rozdział drugi: *Epopeja i epopeje*

1. *Epopeje polskiej literatury powojennej. Rekonesans*, w: *Tradycja i przyszłość genologii*, pod red. D. Kuleszy, Białystok 2013, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.

Rozdział trzeci: *Wiesław Myśliwski*

1. *Więcej niż cykl. Kilka uwag o twórczości Wiesława Myśliwskiego*, w: *Cykle i cykliczność. Prace dedykowane Pani Profesor Krystynie Jakowskiej*, pod red. A. Kiezuń i D. Kuleszy, Białystok 2010, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana.

2. *Chrześcijański mit Słowa i ciała. Św. Jan, Tolkien, Myśliwski*, w: *Mity słowa mity ciała*, pod red. L. Wiśniewskiej i M. Gołuńskiego, przy współpracy A. Stempki, Bydgoszcz 2007, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.

3. *Sacrum wiejskiego uniwersum. „Kamień na kamieniu” Wiesława Myśliwskiego*, w: *Literatura i wiara*, red. nauk. A. Sulikowski, Szczecin 2009, Wydawnictwo Print Group.

4. *Notes albo widok ze szczytu. O twórczości Wiesława Myśliwskiego nie tylko w związku z „Ostatnim rozdaniem”, „Próby”* (2014), nr 2.

Rozdział czwarty: *Herbert i Mrozek*

1. *Epopeja według Herberta*, w: *Literatura. Pamięć. Kultura. Prace ofiarowane Profesor Elżbiecie Feliksiak*, pod red. E. Sidoruk i M. M. Lesia, Białystok 2010, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana.

2. *Pan Cogito i ślady epopei*, w: *Polski cykl liryczny*, pod red. K. Jakowskiej i D. Kuleszy, Białystok 2008, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
3. *Kłamliwa baśń? O wierszu „Epos” Zbigniewa Herberta*, w: *Gąszcz srebrnych liści. Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, red. nauk. J. M. Ruszar, Kraków 2015, Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk.
4. *Epopcja z drugiej ręki. „Miłość na Krymie” Sławomira Mrożka*, w: *Miscellanea literackie i teatralne (od Kochanowskiego do Mrożka). Profesorowi Janowi Okoniowi przez przyjaciół i uczniów na 70. urodziny zebrane*, pod red. K. Płachcińskiej i M. Kurana, cz. II: *Tradycje literackie i teatralne*, Łódź 2010, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Także dwa pierwsze fragmenty rozdziału piątego (*Postmodernizm i sens albo pole gry*): *Koniec postmodernizmu?* oraz *Genologiczna historia literatury polskiej XX i XXI wieku?* były już publikowane. Zob. D. Kulesza, *Genologiczna historia literatury polskiej XX i XXI wieku*, w: *Tradycja i przyszłość genologii*, pod red. D. Kuleszy, Białystok 2013, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.

SUMMARY

The present study was inspired by my reading of Wiesław Myśliwski's *Stone Upon Stone*, which led to my deep conviction that the novel is the only truly successful peasant and national epic in Polish post-WWII literature. On the one hand, it can easily be located in the romantic tradition of epic writing; on the other hand, its unconventional realization re-defines the epic as a supra-generic genre, which downplays heroic deeds but foregrounds such categories as the whole and the sense.

The proposed understanding of the epic as supra-generic in its character cannot be limited to the prose of Myśliwski and necessitates other examples – preferably chosen from poetry and drama. Therefore I have attempted a review of Polish post-WWII literature, searching for works whose “uniqueness” (but not purely epic quality) is achieved through a dialogue with the “epic-ness”. Having carried my research, I have chosen two notable authors: Zbigniew Herbert, whose whole oeuvre (not only his poems) should, in my opinion, be treated as part of the history of the epic, and Sławomir Mrożek, with his most epic play *Love in the Crimea*.

The texts of Myśliwski, Herbert and Mrożek that are analyzed in the present book are significant in a non-literary context, too. Their non-literary significance is best seen when we assume that literature which is essentially autotelic achieves its full meaning only in relation with the real. This is clearly achieved in the epic – a genre that captures and saves unique “worlds” that appeared and disappeared in the course of history but that can be endowed with immortality in culture. Still, this function does not exhaust the epic's potential.

Even postmodernist thinkers admit that the state of the world in the middle of the second decade of the 21st century is deplorable, and the scale of what used to be called social injustice – far too great, and we

will not escape from these problems by taking refuge in a labyrinth of autotelic texts. The contemporary world of ever-growing social, political and cultural conflicts demands the literature that is ready to take the risk of becoming utopian – in other words, it demands the epic. After all, isn't the work that stresses the polymorphic and polyphonic nature of the world – utopian? It certainly is. But without the epic, which tells us who and where we are, and which enriches us with its (lack of) knowledge, it is difficult to imagine any salvation for the world of injustice. At least the salvation that literature is capable of bringing – i.e. epic, re-constructed and re-constructing.

INDEKS OSOBOWY

A

Ablewicz Jerzy – 294, 299,
Abramowiczówna Zofia – 195, 316,
Agapit I, św., papież – 90-91,
Ajschylos – 182,
Al-Asad Baszar, prezydent Syrii – 272,
Anczyc Ludwik – 312,
Anderson Perry – 264, 279-282, 294,
Andrzejewski Jerzy – 73-81, 83-84, 196,
201, 306, 309-310,
Applebaum-Sikorska Anna – 315,
Arendt Hannah – 95-96, 310,
Ariosto Ludovico – 86,
Arystoteles – 51, 70, 310,
Axer Erwin – 227, 319,

B

Babuchowski Szymon – 103, 310,
Bachtin Michaił Michajłowicz – 28, 194,
299,
Baczyński Krzysztof – 153, 311,
Badiou Alain – 282, 311,
Balbus Stanisław – 62,
Balcerzan Edward – 190, 299,
Baliszewski Tomasz – 265, 311,
Baluch Alicja – 35, 311,
Baniewicz Elżbieta – 227, 319,
Baran Bogdan – 316,
Baran Józef – 226, 319,
Baranowska Małgorzata – 190-191,
Barańczak Stanisław – 189, 191, 196-
198, 200-201, 204, 287, 299, 315, 323,

Bartelski Lesław M. – 313,
Barth John – 65, 250, 260, 311,
Barthes Roland – 263, 275, 299,
Bartoszyński Kazimierz – 107, 299,
Bates Catherine – 300,
Baudrillard Jean – 62-64, 110, 311,
Bauer Zbigniew – 147, 324,
Bauman Zygmunt – 59, 250, 299,
Beckett Samuel – 240, 311,
Bednarek Bogusław – 35, 300,
Bereza Henryk – 113, 138, 151, 286, 300,
Bertelsmann Carl – 317,
Bédier Józef – 17, 22, 321,
Białoszewski Miron – 189, 275-276,
311, 323,
Bidwell Anna – 313,
Bielowski August – 19, 322,
Bieńkowska Ewa – 321,
Bieroń Tomasz – 255, 313,
Bikont Anna – 81, 311,
Bissière Roger – 216-217,
Błoński Jan – 66, 190, 225-229, 231-232,
235-236, 242, 300, 311, 319,
Bojko Jakub – 113,
Bolecki Włodzimierz – 62, 88-89, 107,
259-260, 299-300, 302,
Bolesław I Chrobry, król Polski – 66,
Bonowicz Wojciech – 48, 117, 320,
Bończa-Tomaszewski Dyzma – 86,
Borowski Andrzej – 227, 319,
Borowski Tadeusz – 78, 87, 108, 311,
317,

Bortnowska Halina – 321,
 Borzymowski Marcin – 29,
 Bosschaert Ambosius Starszy – 192-193,
 Brandell Gunnar – 226-227, 319,
 Brandstaetter Roman – 74, 91-93, 130,
 218, 303-304, 311, 317,
 Brandys Kazimierz – 62, 311,
 Bratny Roman – 138,
 Broch Herman – 135,
 Brockway Robert W. – 51, 311,
 Brodzka Alina – 262, 304,
 Broniewski Władysław – 72, 294,
 Bruchnalski Wilhelm – 25, 69, 298, 300,
 Bruner Kurt – 127, 312,
 Brückner Aleksander – 322,
 Brzozowski Stanisław – 43, 325,
 Brzostowicz-Klajn Monika – 49, 305,
 Budrewicz Tadeusz – 91, 173, 188, 300,
 307,
 Bugajski Leszek – 47, 147, 166, 320,
 324,
 Bujnicki Tadeusz – 262, 304,
 Burek Tomasz – 81-83, 312,
 Burek Wincenty – 112, 312,
 Burska Ewa – 125, 309,
 Burszta Wojciech Józef – 49, 51,
 Buryła Sławomir – 311,
 Burzyńska Anna R. – 33, 300,
 Byczewska Krystyna – 316,
 Byrski Maria Krzysztof – 17, 320,

C

Campbell Joseph – 35, 300,
 Camus Albert – 135, 318,
 Carré John le – 269,
 Carroll Jonathan – 269,
 Carter Brandon – 50,
 Cassirer Ernst – 51,
 Cervantes y Saavedra Miguel de – 132,
 Cézanne Paul – 216-217,
 Chassang Alexis – 27-29, 300,
 Chevalier Jacques – 321,
 Chudziński Edward – 147, 324,

Chwin Stefan – 66, 300,
 Chwistek Leon – 230,
 Cichowicz Stanisław – 321,
 Cichy Michał – 97, 312,
 Citko Henryk – 190, 314-315,
 Clancy Tom – 269,
 Courbet Gustave – 217,
 Cudak Romuald – 259, 307,
 Cybulko Anna – 252, 325,
 Czajkowska Agnieszka – 173, 188, 300,
 Czajkowska Magdalena – 191, 314,
 Czajkowski Zbigniew – 191, 314,
 Czapplewicz Eugeniusz – 62,
 Czapliński Przemysław – 109, 221-222,
 250, 252, 276-277, 300-301,
 Czarniecki Stefan – 86,
 Czechow Anton Pawłowicz – 33, 38, 74,
 223-225, 227, 231-242, 288-289, 291,
 300, 312,
 Czechowicz Józef – 153,
 Czermińska Małgorzata – 56, 63, 110,
 258, 301, 309-310,
 Czerniaków Adam – 110, 325,
 Czernik Stanisław – 113,
 Czerna Anna-Ludwika – 18, 321,
 Czerny Zygmunt – 17-18, 22, 321,
 Czwornóg-Jadczyk Barbara – 36,

Ć

Ćwiek-Rogalska Karolina – 19, 305,

D

Dakowicz Przemysław – 278, 312,
 Dancygier Józef – 43, 305,
 Daniel-Rops Henri – 124, 312,
 Dante Alighieri – 182, 251,
 David Jacques-Louis – 216-217,
 Davies Norman – 28,
 Dąbrowska Maria – 74-76, 78, 82, 312,
 318,
 Dąbrowski Andrzej – 294, 306,
 Dąbrowski Roman – 85-86, 321,
 Defoe Daniel – 194, 312, 324,

Dejmek Kazimierz – 118, 121,
De Rosa Peter – 125, 301,
Derrida Jacques – 55, 62, 64, 149, 252,
Długosz Jan – 325,
Dłuska Maria – 191, 312,
Dmochowski Franciszek Ksawery – 17,
93, 195, 315,
Dobraczyński Jan – 92, 312,
Doliński Ignacy – 19, 305,
Domańska Ewa – 309,
Dopart Bogusław – 36, 306,
Dostojewski Fiodor – 135, 323,
Drewnowski Tadeusz – 75, 301,
Drozdowski Bohdan – 189,
Drzewicka Anna – 18, 22, 301, 321,
Dukaj Jacek – 100, 312,
Dumézil Georges – 21, 306,
Dunin Kinga – 68,
Durkheim Émile – 141,
Dutka Czesław P. – 62, 302,
Dziadek Adam – 275, 299,
Dziekanowski Czesław – 144, 301,
Dzierżyński Feliks – 85,

E

Eagleton Terry – 264, 279-280,
Eichmann Adolf – 96, 310,
Eliade Mircea – 23, 35, 49, 51, 86, 125-
126, 141-142, 301, 313,
Elzenberg Henryk – 191, 239, 315,
Eribon Didier – 21, 306,

F

Faron Bolesław – 91, 173, 188, 300, 307,
Faulkner William – 135,
Fedeci Ziemowit – 322,
Feliński Elżbieta – 193, 303, 327,
Fiąkowski Tomasz – 315, 319,
Fieguth Rolf – 108, 301,
Fielding Henry – 194, 313, 324,
Fischer Ewa – 19, 313, 318,
Flaubert Gustave – 269-271, 313,
Floryan Władysław – 322,

Forstner Dorothea, OSB – 118-119, 313,
Foucault Michel – 34, 261, 313,
Franaszek Andrzej – 47, 173, 189, 197,
203, 205, 287, 301, 307, 324,
Francesca Piero della – 192, 219-220,
Franciszek (właśc. Bergoglio Jorge Ma-
rio SI), papież – 279,
Franciszek z Asyżu, św. – 7, 192, 202-
204, 206-208, 211-222, 304,
Frazer James George – 141,
Fredro Aleksander – 230,
Freud Sigmund – 63, 141-142,
Fukuyama Francis – 164, 255, 271-272,
282, 313,

G

Gajcy Tadeusz – 153, 313,
Gajda Janina – 178, 313,
Gajda Kazimierz – 91, 173, 188, 300,
307,
Gajda Stanisław – 56, 63, 258, 310,
Gall Anonim – 261,
Gałczyńska Natalia – 233,
Garlicki Andrzej – 112, 324,
Gazda Grzegorz – 29, 34, 259, 308,
Gądkowa Halina – 318,
George Andrew R. – 16,
Gębala Stanisław – 225, 302,
Gierek Edward – 268,
Giotto Bondone di – 216-217,
Głęb Anna – 90-91, 302,
Głogoczowski Jan – 125, 301,
Głowacki Janusz – 230,
Głowiński Michał – 72, 257-258, 302,
314,
Godlewski Grzegorz – 21, 305,
Godzimirski Jakub M. – 321,
Goethe Johann Wolfgang von – 57, 239,
Gogh Vincent van – 216-217,
Gołaś Michał – 166,
Gołuski Mirosław – 327,
Gombrowicz Witold – 66, 101, 223, 225,
227-231, 276, 288, 302, 306, 311, 314,

Gomułka Władysław – 268,
 Gorbaczow Michaił – 31,
 Gorecka-Kalita Joanna – 127, 312,
 Gosk Hanna – 34, 261, 306, 309,
 Górnicki Łukasz – 304,
 Górski Konrad – 25, 298,
 Grajewski Wincenty – 194,
 Graves Robert – 125, 314,
 Grochowiak Stanisław – 84,
 Gromacka Regina – 125, 314,
 Gronczewski Andrzej – 75, 320,
 Gross Jan Tomasz – 314,
 Grudzińska Grażyna – 318,
 Grudzińska-Gross Irena – 314,
 Grynberg Henryk – 97-98, 314,
 Gutenberg Johannes – 258,
 Gutkowska Barbara – 76, 306,
 Gutowski Wojciech – 73-74, 196,

H

Hamburger Käte – 76-77, 302,
 Handke Ryszard – 77, 302,
 Hanulanka Danuta – 257, 309,
 Harasymowicz Jerzy – 189,
 Harvey David – 264, 279-280,
 Häring Wilhelm – 36,
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich – 50, 69,
 Hennelowa Józefa – 92, 220, 314,
 Heraklit z Efezu – 128,
 Herbert Zbigniew – (3-330),
 Herbert-Żebrowska Halina – 314,
 Herling-Grudziński Gustaw – 82, 218,
 222, 315,
 Hłasko Marek – 189,
 Hołda Małgorzata – 251, 319,
 Homer – 5-6, 17, 19, 21-24, 27, 35, 48,
 53-54, 65, 69-71, 88, 93, 98, 135, 173-
 186, 190, 194-196, 200, 204, 300, 306,
 308, 315-316,
 Horacy – 182, 239,
 Hugo Victor – 295, 316,
 Hukałowicz Antoni – 73, 316,
 Hulka-Laskowski Paweł – 318,

Huntington Samuel – 255, 272-273, 316,
 Hutnikiewicz Artur – 263, 302,
 Huxley Aldous – 257, 316,

I

Igalson-Tygielska Hanna – 321,
 Iredeński Ireneusz – 230,
 Iwazkiewicz Jarosław – 74-76, 82, 316-
 317, 320,

J

Jakowska Krystyna – 58, 107-109, 301-
 303, 308-309, 327-328,
 Jakóbiec Marian – 19, 316, 322,
 Jakub Większy Apostoł, św. – 122,
 Jakubowski Jarosław – 103, 316,
 Jameson Fredric – 264-265, 279-280,
 Jan Ewangelista, św. – 6, 35, 37, 50, 86,
 124, 126, 128-134,
 Janicka Anna – 36, 303,
 Janion Maria – 193, 197-198, 203, 258,
 271, 275, 302, 307, 317,
 Jankowska Hanna – 255, 316,
 Jankowski Andrzej – 35, 300, 323,
 Jan Paweł II (kardynał Wojtyła Karol),
 papież – 31,
 Jarocki Jerzy – 236,
 Jaroński Zbigniew – 72-73, 77, 138,
 302,
 Jarzębski Jerzy – 76, 309, 319,
 Jarzyńska Karina – 19, 28-29, 63, 302,
 Jasienica Paweł – 89,
 Jasińska-Wojtkowska Maria – 91-92,
 303,
 Jastrun Mieczysław – 72,
 Jastrzębiec-Kozłowski Czesław – 19, 316,
 Jaszuński Franciszek – 250, 299,
 Jezus Chrystus – 5-6, 50, 70-71, 74, 85, 90-
 92, 116, 118, 120, 122-140, 142-147, 160,
 164-165, 202, 204-208, 210-222, 229, 249,
 256-257, 275, 279-282, 292-293, 301, 303-
 304, 307-314, 317, 321, 327,
 Jeżewska Kazimiera – 17, 315,

Jodelka-Burzecki Tomasz – 321,
Joyce James – 269-270, 316,
Jung Carl Gustav – 142,

K

Kaczmarek Wojciech – 137, 312,
Kaden-Bandrowski Juliusz – 76, 306,
Kadłubek Wincenty – 261,
Kafka Franz – 135, 240, 317,
Kania Ireneusz – 141, 313,
Kaniewska Bogumiła – 2, 11, 47, 49,
107-108, 294, 303, 305,
Kant Immanuel – 63,
Kapuściński Ryszard – 24, 317,
Karpiński Franciszek – 37, 278, 305,
Karst Roman – 240,
Kasjodor – 90-91,
Kawalec Julian – 113, 138-139, 151,
Kazimierz III Wielki, król Polski – 325,
327,
Kądziela Paweł – 173, 191, 204, 297, 315,
Kelera Józef – 225, 230, 235, 289, 303,
321,
Kermode Frank – 65,
Kępiński Piotr – 47, 166, 320,
Kielak Dorota – 218, 304,
Kierkegaard Søren – 256, 317,
Kiezuń Anna – 327,
Kleiner Juliusz – 25, 303, 322,
Kładź-Kocot Marta – 35, 303,
Kłosiński Krzysztof – 56, 63, 253, 258,
275, 299, 310, 317,
Kmita-Piorunowa Aniela – 258, 307, 311,
Kochaniewicz Paweł – 92, 303,
Kochanowski Jan – 85, 156, 292, 306,
328,
Kochanowski Piotr – 85-86,
Kocjan Krzysztof – 21, 306,
Kokot Joanna – 127-128, 306, 323,
Komorowski Bronisław, prezydent Pol-
ski – 277,
Konończuk Elżbieta – 193, 303,
Konwicki Tadeusz – 79, 317,

Kopciński Jacek – 33, 298, 323,
Kopernik Mikołaj – 304-305, 309,
Korzeniewska Ewa – 312,
Kosiński Dariusz – 33, 271, 300, 303,
Kossak Zofia – 87, 317,
Kossakowska Janina – 318,
Kotarbiński Tadeusz – 302,
Kotkowska Elżbieta – 49-50,
Kott Jan – 223, 228, 238-239, 288, 303,
Kowalczevska Joanna – 252, 325,
Kowalczyk Alina – 36, 303-304,
Kowalska Anna – 312,
Kowalski Grzegorz – 36, 303,
Kozmian Kajetan – 86, 156,
Krall Hanna – 97-98, 312, 317,
Kramkowska-Dąbrowska Agnieszka –
314,
Kramsztyk Józef – 318,
Krasicki Ignacy, bp – 86,
Krański Janusz – 5, 73-74, 81-86, 196,
317,
Krański Zygmunt – 36, 47, 166, 230,
305, 320,
Krawczuk Aleksander – 125, 314,
Krawczyk Krzysztof – 294,
Kreczmar Agnieszka – 194, 324,
Kropiwnicki Maciej – 220, 249, 310,
Królak Sławomir – 62, 311,
Krukowska Halina – 36-37, 304-305,
Krynicky Ryszard – 203, 297,
Krzczkowski Henryk – 125, 314,
Krzemieniowa Krystyna – 49-50, 313,
Krzysztoń Jerzy – 84, 317,
Krzywy Roman – 29, 35, 304,
Krzyżanowski Julian – 25, 298,
Kubiak Zygmunt – 16, 125, 195, 313-
315, 317,
Kuczok Wojciech – 317,
Kudyba Wojciech – 103, 304,
Kulesza Dariusz – 2, (3-330),
Kunz Tomasz – 59, 299,
Kuran Michał – 328,
Kutyla Julian – 220, 249, 282, 310-311,

Kuziak Michał – 271, 321,
 Kuźma Erazm – 49,
 Kuźniarz Bartosz – 265, 279-282, 304,
 Kwaśniewski Aleksander, prezydent Pol-
 ski – 268,
 Kwiatkowski Jerzy – 189,

L

Lacan Jacques-Marie-Émile – 237,
 Lam Andrzej – 18, 321,
 Lange Antoni – 28-29, 300, 313, 317,
 Lavelle Louis – 221, 318,
 Legeżyńska Anna – 56, 63, 258, 310,
 Lem Stanisław – 35, 100, 303, 318-319,
 Lem Tomasz – 319,
 Lenin Włodzimierz Iljicz – 243,
 Leopold Wanda – 19, 24, 313,
 Lermontow Michaił Jurjewicz – 241,
 Leś Mariusz – 193, 303, 327,
 Lewicki Zbigniew – 250, 311,
 Lewik Włodzimierz – 313, 323,
 Lévi-Strauss Claude – 141,
 Libera Antoni – 240, 311,
 Libera Zdzisław – 75-76, 318,
 Ligęza Wojciech – 226, 319,
 Lis Renata – 62, 110, 311,
 Litwiniuk Jerzy – 17, 317,
 Lord Albert B. – 21-23, 305,
 Lucas George – 35, 322,
 Ludlum Robert – 269,
 Lyotard Jean-François – 62, 64, 109-110,
 149,

Ł

Łanowski Jerzy – 83, 195, 315-316,
 Łapiński Zdzisław – 72, 308,
 Ławski Jarosław – 2, 11, 35-37, 278, 305,
 Łukasiewicz Jacek – 315,
 Łukasz Ewangelista, św. – 124, 133,

M

Macdonald Dwight – 62,
 Mach Wilhelm – 113, 138-139,

Mackiewicz Józef – 74, 83, 87-90, 300,
 318,
 Majewski Paweł – 21, 305,
 Makowiecki Andrzej Zdzisław – 56, 63,
 258, 310,
 Malczewski Antoni – 36, 305,
 Malewska Hanna – 73, 90-91, 302, 308,
 318,
 Malinowski Bronisław – 141,
 Maliszewska Apolonia – 316,
 Mann Tomasz – 80-81, 110, 135, 318,
 Marchlewska Małgorzata – 314,
 Marcou François-Léopold – 27-29, 300,
 Marek Ewangelista, św. – 124,
 Maria z Nazaretu, matka Jezusa Chrystu-
 sa – 160,
 Markowski Michał Paweł – 110, 225,
 235-237, 263, 299,
 Marks Karol – 63, 141,
 Martens Ekkehard – 49-50, 313,
 Martin du Gard Roger – 82, 318,
 Martini Alessandro – 108, 301,
 Masłoń Krzysztof – 82, 88, 114, 318,
 Masłowska Dorota – 39, 100-102, 291-
 293, 318,
 Materska Maria – 252, 325,
 Mateusz Ewangelista, św. – 124, 133,
 141, 143, 210,
 Matuszewski Ryszard – 312,
 Mayenowa Maria Renata – 43, 107, 305,
 Márquez Gabriel García – 52, 135, 318,
 McLuhan Marshall – 74,
 Mencwel Andrzej – 119, 305,
 Meyer-Fraatz Andrea – 96, 304,
 Michalczuk Joanna – 137, 312,
 Michał Anioł – 210,
 Michnik Adam – 197, 287,
 Micińska Aniela – 270, 313,
 Mickiewicz Adam – 5, 9, 11, 15, 23-27, 30-
 32, 35-36, 44-45, 47-48, 59, 63-69, 71-72,
 74, 77, 85-87, 89, 94, 98, 119, 121, 140-
 141, 150, 155, 157, 166-167, 174, 194-196,
 200, 290, 298, 300, 303-310, 320,

Mieletinski Eleazar – 19-20, 28, 43, 49, 219, 305,

Mieszkowska Blanka – 323,

Mikołajczak Małgorzata – 174, 300, 305,

Mikulski Tadeusz – 298,

Milgram Stanley – 251-252, 319,

Miłosz Czesław – 62, 80, 89, 191, 264, 277, 315, 318-319,

Miłosz Oskar – 80, 264,

Molski Marcin – 86,

Morton Józef – 113, 138-139, 151,

Morus (More) Tomasz – 251,

Mościcki Paweł – 282, 311,

Mounier Emmanuel – 91,

Möller Anton – 210,

Mrozek Sławomir – **(3-330)**,

Mrówczyński Piotr – 51, 125, 142, 301,

Musil Robert – 47, 49, 82, 166, 319-320,

Muśnicki Nikodem – 86,

Myśliwski Wiesław – **(3-330)**,

N

Naganowski Egon – 319,

Napoleon I Bonaparte, cesarz Francuzów – 26, 45,

Narayan Razipuram Krishnaswami – 17, 320,

Nasiłowska Anna – 109, 262, 306,

Niane D. T. – 19,

Niemirowicz-Danczenko Władimir Iwanowicz – 235,

Nietzsche Friedrich Wilhelm – 323,

Nikifor Krynicki – 217,

Niziołek Renata – 319,

Nobel Alfred – 139, 276,

Norwid Cyprian Kamil – 32, 230, 308,

Nowacki Dariusz – 76, 306,

Nowak Maciej – 91,

Nowak Tadeusz – 138-139, 151-153, 320,

Nowak Zbigniew Jerzy – 298,

Nowakowski Tadeusz – 137, 320,

Nycz Ryszard – 56, 63-64, 76, 109, 258, 261, 276, 302, 306, 309-310, 320,

Nyczek Tadeusz – 225-227, 232, 235-236, 239-240, 244, 306, 319,

O

Obama Barack, prezydent USA – 255,

Obarski Marek – 128, 323,

Obrębska-Jabłońska Antonina – 322,

Ochab Maria – 321,

Odiya Daniel – 114, 320,

Odojewski Włodzimierz – 74, 87-90, 320,

Odziemkowski Janusz – 218, 304,

Okoń Jan – 328,

Olech Barbara – 58, 107, 301-303, 308-309,

Olesiewicz Marek – 2,

Olszański Tadeusz A. – 24, 308,

Opacki Ireneusz – 62, 302,

Orlewiczowa Irena – 321,

Ostaszewska Danuta – 259, 307,

Ostolski Adam – 220, 249, 310,

Ozanam Antoni Fryderyk – 221,

Ozga-Michalski Józef – 112, 320,

P

Pachciarek Paweł – 119, 313,

Paclawski Jan – 294, 306,

Paprocki Teodor – 300,

Parandowski Jan – 17, 125, 270, 313, 316, 320,

Parnicki Teodor – 111,

Partyka Jacek – 2,

Pascal Blaise – 256, 321,

Paszkowski Józef – 238, 323,

Patai Raphael – 125, 314,

Patzek Barbara – 93, 306,

Paweł z Tarsu, św. – 282, 311,

Pawłowski Roman – 293, 324,

Pearce Joseph – 127, 306,

Pietrzyk Bartłomiej – 255, 313,

Piętak Stanisław – 72, 113, 139, 151,

Pigoń Stanisław – 25-27, 67, 298, 307,

Pilat Roman – 25,

Pilot Marian – 113,

Piłat Poncjusz – 91, 160,
 Piotr Apostoł, św. – 143, 165,
 Piotrowicz Ludwik – 51, 310,
 Piotrowska Beata – 294, 309,
 Piotrowska Irena – 323,
 Piwińska Marta – 173, 176-177, 190,
 Platon – 50, 58, 128, 185, 321,
 Plotyn – 128,
 Płachcińska Krystyna – 328,
 Płoszewski Leon – 25, 298,
 Podbielski Henryk – 70, 310,
 Poniatowski Stanisław August, król Pol-
 ski – 86,
 Popiełuszko Jerzy, ks. – 84, 157,
 Potocki Wacław – 86,
 Propp Władimir Jakowlewicz – 35, 53,
 307,
 Protagoras – 178,
 Proust Marcel – 47, 82, 321,
 Prussak Maria – 298, 319,
 Pruszyński Ksawery – 318,
 Przybylski Ryszard – 38, 173, 193, 196-
 198, 203-206, 209, 218-222, 287, 307,
 Przymuszała Beata – 63, 258, 322,
 Putin Władimir Władimirowicz, prezy-
 dent Federacji Rosyjskiej – 273,

R

Radzicki Józef – 252, 325,
 Radziwiłł Krzysztof – 49, 319,
 Reagan Ronald, prezydent USA – 29,
 Redliński Edward – 113, 138-139, 151,
 Rej Mikołaj – 156,
 Rembrandt Harmenszoon van Rijn –
 210-211,
 Reymont Władysław Stanisław – 138-
 139, 156, 286, 321, 324,
 Richardson Samuel – 194, 324,
 Ricœur Paul – 53, 321,
 Rojek Paweł – 20, 43, 219, 305,
 Rosner Andrzej – 314,
 Różewicz Tadeusz – 33, 191, 225, 230,
 240, 300, 302, 321-322,

Różycki Tomasz – 103, 304, 322,
 Rudnicki Lucjan – 5, 74-75, 85-86, 196,
 322,
 Ruszar Józef Maria – 328,
 Rymkiewicz Jarosław Marek – 36, 197,
 278, 307, 322,

S

Sacha Piotr – 48, 166, 307,
 Samp Jerzy – 35, 322,
 Sandauer Artur – 108, 322,
 Sapkowski Andrzej – 100, 322,
 Sarwa Andrzej – 19, 322,
 Schliemann Heinrich – 83,
 Schmidt Thomas – 96, 304,
 Schnädelbach Herbert – 49-50, 313,
 Seul Anastazja – 92, 307,
 Siatkowski Zbigniew – 191, 322,
 Sidoruk Elżbieta – 193, 226, 303, 307,
 327,
 Siedlecka Joanna – 198, 308,
 Siedlecki Michał – 2, 121, 135, 156, 308,
 Siemek Andrzej – 313,
 Siemieński Lucjan – 17, 195, 316,
 Sieradzki Jacek – 121, 308,
 Sinko Tadeusz – 17, 93, 195, 315-316,
 Sioma Radosław – 58, 308,
 Sitarski Piotr – 35, 322,
 Siwek Paweł – 51, 310,
 Siwicka Dorota – 36, 271, 307-308,
 Skalmowski Wojciech – 33, 227, 319,
 Skarga Barbara – 34, 261, 308,
 Skirycki Igor – 17, 312,
 Skoczyłlas Joanna – 321,
 Sławińska Irena – 137, 139, 312,
 Sławiński Janusz – 107, 260, 299,
 Słomczyński Maciej – 270, 316,
 Słowacki Juliusz – 86, 230, 322,
 Sokołowska Katarzyna – 58, 107, 301-
 303, 308-309,
 Sokołowski Krzysztof – 128, 323,
 Sokrates – 176, 190,
 Spinoza Baruch – 199,

Spitzer Leo – 193,
Stachura Renata – 91, 173, 188, 300, 307,
Staff Leopold – 205, 218,
Staiger Emil – 57, 259-260,
Stala Marian – 197,
Stalin Józef – 72,
Stanisławski Konstantin Siergiejewicz – 235,
Starowieyska-Morstinowa Zofia – 124, 312,
Stasiuk Andrzej – 39, 74, 99, 101-102, 114, 291-292, 322,
Stefanowska Zofia – 26, 298, 307,
Stempka Anna – 327,
Stephan Halina – 225, 308,
Stępniewska Alicja – 69, 308,
Stiller Robert – 16, 18, 63, 311, 313,
Stolarek Zbigniew – 19, 313,
Strykowski Julian – 97, 320,
Strzałka Jan – 47, 324,
Sudan Philippe – 108, 301,
Sudół Robert – 227, 319,
Sugiera Małgorzata – 226-227, 308,
Sulikowski Andrzej – 90, 165, 308, 327,
Sułek Henryk – 293,
Sus Oleg – 235,
Synoradzka-Demadre Anna – 78, 310,
Szacki Jerzy – 62, 318,
Szaniawski Jerzy – 108, 111, 323,
Szczepański Jan Józef – 137, 323,
Szczęsna Joanna – 81, 311,
Szczukin Wasilij – 33, 300,
Szekspir William – 38, 182, 223-225, 227, 231-235, 238-240, 288-289, 323,
Szelburg-Zarembina Ewa – 35, 311,
Szetow Lew Isaakowicz – 237, 256, 323,
Szewc Piotr – 97, 320,
Szewczyk Wilhelm – 18, 324,
Szmajs Zofia – 112, 324,
Sznaper Adam – 18, 324,
Szołochow Michaił Aleksandrowicz – 47, 323,
Szostkiewicz Adam – 96, 310,

Szyjewski Andrzej – 20, 28, 43, 305,
Szymański Mikołaj – 51, 310,
Szyborska Wisława – 261, 276-277,
Szymon Cyrenejczyk – 143-144,
Szymon Mag (Szymon z Gitty) – 143-144,

Ś

Śliwowski René – 233, 312,
Świda-Ziomba Hanna – 65, 323,
Świder Michał – 324,
Świdorski Jędrzej – 86,

T

Tabakowska Elżbieta – 57,
Taranienko Zbigniew – 189-190, 275, 323, 325,
Tarn Adam – 226, 319,
Tarnowski Karol – 321,
Tasso Torquato – 69, 85, 300,
Tazbir Mieczysław – 321,
Tochman Wojciech – 24, 323,
Tokarczuk Olga – 52, 68, 249, 269, 271, 320, 323,
Tolkien Christopher – 24, 128, 308, 323,
Tolkien John Ronald Reuel – 6, 18, 24, 35, 37, 86, 124, 127-128, 130-131, 134-136, 303, 306, 308, 312, 323,
Tomasik Wojciech – 72, 308,
Tomasz z Akwinu, św. – 134,
Topolski Jerzy – 313,
Toruńczyk Barbara – 191, 239, 315,
Trembecki Stanisław – 156,
Tretiak Andrzej – 323,
Treumund Karl – 18, 324,
Truchanowski Kazimierz – 49, 319,
Trybuś Krzysztof – 32, 308,
Trzebiński Andrzej – 153, 324,
Trziszka Zygmunt – 113,
Trzynadłowski Jan – 195, 315,
Turolodus – 22-23,
Turowicz Jerzy – 191, 315,
Turzyński Ryszard – 119, 313,

Tuwim Julian – 19, 322,
 Twardowski Samuel – 29,
 Tycjan – 210-211,
 Tycner Maria – 93, 306,
 Tynecka-Makowska Słowinia – 29, 308,

U

Urbanowski Maciej – 227, 319, 324,

W

Walas Teresa – 33-34, 76, 81, 261-262, 309,
 Walter Philippe – 125, 309,
 Wałęsa Lech, prezydent Polski – 268, 277,
 Wantuch Wiesława – 107, 309,
 Ware Jim – 127, 312,
 Wat Aleksander – 84,
 Watt Ian – 194, 324,
 Wążyk Adam – 72, 155,
 Wencel Wojciech – 39, 102-103, 278, 291-293, 304, 324,
 Wergiliusz – 69, 300,
 Werner Andrzej – 87, 324,
 West Feliks – 313, 317,
 Weyssenhoff Józef – 89,
 White Hayden – 52-53, 309,
 Wichrowski Marek – 255, 313,
 Wieniewski Ignacy – 17, 316,
 Wilczyński Marek – 309,
 Wilhelmi Janusz – 311,
 Winek Teresa – 25, 309,
 Wiśniewska Lidia – 327,
 Wiśniewski Jacek – 250, 311,
 Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) – 223, 225, 227-231, 288,
 Witkowska Alina – 36, 307,
 Witkowski Michał – 100-102, 324,
 Wittlin Józef – 16-17, 313, 316,
 Witwicki Władysław – 58, 185, 321,
 Wodziński Cezary – 323,
 Wojciechowska Kalina – 17, 318, 320,
 Wojcieszek Przemysław – 39, 103, 291, 293-294, 324,

Wojdowski Bogdan – 87, 96-97, 324,
 Wojtyga-Zagórska Wiesława – 307,
 Wolicki Aleksander – 93, 306,
 Wolicki Krzysztof – 226, 231, 287, 309,
 Woronicz Jan Paweł – 86,
 Wölfflin Heinrich – 257, 309,
 Wójcik Włodzimierz – 76, 306,
 Wójcik Zygmunt – 113,
 Wroniewicz Grzegorz – 33, 298, 323,
 Wydmuch Marek – 318,
 Wyka Kazimierz – 25, 138-139, 189-190, 286, 309, 311, 324,
 Wysłouch Seweryna – 33, 49, 56-57, 63, 258-260, 305, 309-310, 322,
 Wyspiański Stanisław – 77, 121-122, 156, 223, 230, 316,
 Wyszynski Stefan, prymas polski – 304,

Z

Zaborowski Tymon – 86,
 Zagajewski Adam – 142, 313,
 Zakrzewska Wanda – 119, 313,
 Zalewski Witold – 138,
 Zapolska Gabriela – 230,
 Zathey Hugo – 27, 69, 310,
 Zawada Andrzej – 116, 310,
 Zawieyski Jerzy – 130, 191, 315, 317,
 Zawodniak Mariusz – 72, 325,
 Zaworska Helena – 262, 304,
 Zbudniewek Janusz – 218, 304,
 Zbylitowski Andrzej – 29,
 Zbyszewski Waclaw – 89,
 Zdziechowski Marian – 43, 325,
 Zeltzer Janina – 49, 319,
 Zemeckis Robert – 18,
 Zgorzelski Czesław – 298,
 Ziątek Zygmunt – 110, 113, 123, 138-139, 151, 310,
 Ziejka Franciszek – 36, 306,
 Zielińska Marta – 36, 307,
 Zieliński Marcin – 252, 325,
 Zielonka Jurek – 66, 325,
 Zieniewicz Andrzej – 34, 261, 306, 309,

Zimand Roman – 64, 109-110, 325,

Zimbardo Philip – 251-252, 325,

Ziomek Jerzy – 107, 299,

Zwoliński Leonard – 300,

Ż

Žižek Slavoj – 220, 249, 255, 257, 310,

Ż

Żeleński-Boy Tadeusz – 17, 22, 318, 321,

Żółkiewski Stefan – 262, 304,

Żuławski Marek – 16, 313,

Żupański Jan Konstanty – 310,

Żywiotek Artur – 43, 325,