

# CYKLE I CYKLICZNOŚĆ



Ulystymu Jalavaste

*Kochana Pani Profesor,  
ofiarowujemy Pani tę książkę z wdzięcznością,  
bo bez Pani nie byłibyśmy tacy,  
jacy jesteśmy.*

*Uczniowie i Przyjaciele*





# CYKLE I CYKLICZNOŚĆ

Prace dedykowane  
Pani Profesor Krystynie Jakowskiej

Pod redakcją Anny Kiezuń i Dariusza Kuleszy

TRANS { HUMANA

Białystok 2010

Recenzent

Prof. dr hab. Zygmunt Ziątek

Projekt okładki i opracowanie graficzne: Krzysztof Tur

Redakcja: Elżbieta Kozłowska-Świątkowska

Korekta: Zespół

Redakcja techniczna i skład: Stanisław Żukowski

Opracowanie indeksu: Dariusz Kulesza, Stanisław Żukowski

© Copyright by Trans Humana Wydawnictwo Uniwersyteckie, Białystok 2010  
15-327 Białystok, ul. Świerkowa 20

Tel./fax: 85 745 72 86

<http://pip.uwb.edu.pl/transhumana>; e-mail: [transhum@uwb.edu.pl](mailto:transhum@uwb.edu.pl)

Wydanie I

Wydanie publikacji zostało sfinansowane przez  
Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Białymstoku

Wszystkie prawa zastrzeżone  
All rights reserved

ISBN 978-83-61209-42-3

Druk i oprawa: MZGraf, s.c., tel. 86 275 41 31, [www.mzgraf.pl](http://www.mzgraf.pl)

## SPIS TREŚCI

### Pani Profesor z Rodziną

Anna Kiezuń	
<i>Profesor Krystyna Jakowska. Naukowiec, osoba, przyjaciel</i> . . . . .	13
Tadeusz Bujnicki	
<i>Śmiech i zabawa. Jeden z „triumwirów” – Wojciech Fox-Dąbrowski</i> . . . . .	21

### Cykle powieściowe

Bogumiła Kaniewska	
<i>Cykliczność w powieści</i> . . . . .	35
Andrzej Stoff	
<i>„Trylogia księżycowa” Jerzego Żuławskiego. Semantyczne konsekwencje cykliczności</i> . . . . .	45
Maria Jolanta Olszewska	
<i>Między tradycją a nowatorstwem. Zapomniany cykl Adama Krechowickiego „O tron”</i> . . . . .	57
Kamila Budrowska	
<i>Cykl wymuszony. O „Węzłach życia” Zofii Nałkowskiej</i> . . . . .	69
Seweryna Wysłouch	
<i>Cykl powieściowy Władysława Terleckiego „Twarze 1863”</i> . . . . .	83
Dariusz Kulesza	
<i>Więcej niż cykl. Kilka uwag o twórczości Wiesława Myślińskiego</i> . . . . .	93

## Cykle opowiadań

- Barbara Bobrowska  
*Konstrukcja ramowa i cykliczność. Opowieści z domu obłąkanych Kraszewskiego, Szyrmera i Faleńskiego* . . . . . 109
- Dorota Kielak  
*Wyobraźnia fotograficzna jako spoiwo cyklu narracyjnego* . . . . . 125
- Radosław Sioma  
*Opowiadania na czas burzy. O „Profesorze Tutce” Jerzego Szaniawskiego* 139
- Marcin Woźk  
*Z książką na kolanach siadam w rogu pastwiska... O „Listach z Rabarbaru” Edwarda Redlińskiego* . . . . . 153
- Marzena Szyłak  
*„Opowiadania na czas przeprowadzki” Pawła Huelle jako cykl* . . . . . 163
- Elżbieta Konończuk  
*„Opowieści galicyjskie” jako panorama miejsc i galeria postaci* . . . . . 177

## Cykle podróże

- Aleksander Flaker  
*Dwie drogi do Rosji. Cyklizacja u Adama Mickiewicza i Karola Hawlička-Borowskiego* . . . . . 191
- Krzysztof Ćwikliński  
*Dziennik podróży jako cykl reportaży. O dzienniku podróży do Gwatemali Andrzeja Bobkowskiego* . . . . . 197
- Mirosława Ołdakowska-Kuflowa  
*„czy słowo jest tu ciągle nasieniem”. „Wiersze z Ziemi Świętej” księdza Janusza St. Pasierba* . . . . . 211
- Zofia Zarebianka  
*Podróż jako wieczny cykl życia. Duchowe wymiary podróży w prozie Andrzeja Stasiuka* . . . . . 223

## Cykle poetyckie

- Rolf Fieguth  
*Intertekstualność i kompozycja cykliczna. Anakreont, Horacy i Kochanowski w „Erotykach” F. D. Książnina* . . . . . 235

Zofia Mocarska-Tycowa	
<i>O tryptykach Wacława Rolicza-Liedera i Kazimierza Wierzyńskiego . . . . .</i>	249
Barbara Olech	
<i>Wokół hybris. O cyklu lirycznym Marii Grossek-Koryckiej . . . . .</i>	259
Andrea Meyer-Fraatz	
<i>Leśmianowskie metacykle liryczne jako zwierciadło sobowtóra autorskiego. Szkic problematyki . . . . .</i>	267
Elżbieta Sidoruk	
<i>Cykliczność w poezji Bolesława Leśmiana. Rekonesans . . . . .</i>	275
Anna Wydrycka	
<i>„W Jego Imię”. O religijnych cyklach lirycznych Anny Zahorskiej . . . . .</i>	285
Katarzyna Sokołowska	
<i>Głos dziecka. O poezji Irit Amiel . . . . .</i>	297

## Cykle z pogranicza sztuk

Mieczysława Demska-Trębacz	
<i>Chopinowski cykl miniaturowych poematów . . . . .</i>	309
Hanna Ratuszna	
<i>Chopin i „sprawa polska”. O zapomnianym dramacie Ewy Łuskiny i Leona Stępowskiego. . . . .</i>	317
Jarosław Ławski	
<i>Tabu, ekstaza i upadek. „Michał Anioł” Władysława Kozickiego . . . . .</i>	329
Ryszard Chodźko (konsultacja muzyczna Mirosław Rudziński)	
<i>Pełnia „Pięciu Oceanów” Agnieszki Osieckiej . . . . .</i>	347
<i>Indeks osobowy . . . . .</i>	355



CYKLE I CYKLICZNOŚĆ



Pani Profesor z Rodziną





## Profesor Krystyna Jakowska. Naukowiec, osoba, przyjaciel

W chwili objęcia kierownictwa Zakładu Literatury Międzywojennej i Współczesnej na polonistyce białostockiej Profesor Krystyna Jakowska postrzegana była przez nas jako naukowiec i wieloletni pracownik Uniwersytetu w Toruniu. Z tym miastem łączyły Ją bliskie związki. Tam spędziła młode lata i uczęszczała do szkół. W roku 1956 uzyskała maturę w I Liceum Ogólnokształcącym imienia Mikołaja Kopernika, by następnie rozpocząć studia polonistyczne, które ukończyła w 1961 roku obroną pracy magisterskiej pod kierunkiem profesora Artura Hutnikiewicza. Seminarium u tego wybitnego historyka literatury młodopolskiej i międzywojennej, a zarazem znakomitego dydaktyka i wychowawcy, cieszącego się autorytetem wśród polonistów studiujących nie tylko w Toruniu, zapewne przesądziło o dalszym kierunku późniejszej kariery uniwersyteckiej Krystyny Jakowskiej. Promotor pracy z okresu studiów (dotyczącej problematyki powieści młodopolskiej z uwzględnieniem *Pałuby* Karola Irzykowskiego) patronował Jej następnym poczynaniom naukowym, o czym Ona sama mówi z szacunkiem, uznaniem i sentymentem.

Rok 1961 był początkiem Jej zatrudnienia w UMK. Po otrzymaniu asystentury w Zakładzie Literatury Polskiej XX wieku Krystyna Jakowska podjęła się opracowania związków międzywojennej prozy polskiej i ekspresjonizmu niemieckiego na przykładzie *Soli ziemi* Józefa Wittlina. Był to temat pracy doktorskiej obronionej w 1969 roku, przygotowanej pod opieką prof. Hutnikiewicza, a recenzowanej przez profesorów Konrada Górskiego i Jana Trzynałdowskiego. Miarą pożytku i sukcesu wyróżniającej się dysertacji naukowej okazała się jej książkowa

publikacja pt. *Z dziejów ekspresjonizmu w Polsce. Wokół „Soli ziemi”*, wydana w serii *Rozpraw Literackich PAN* (Ossolineum 1977). Zawarła ona wnikliwe analizy powieściowego języka, jakim mistrzowsko posłużył się autor *Soli ziemi*, podejmując w swoim dziele twórczy dialog z ekspresjonizmem. Po tę pierwszą, obszerną i celną monografię autorstwa Jakowskiej sięgają wciąż studenci kolejnych, polonistycznych roczników. Czytelnicy szukają w niej klucza interpretacyjnego do wyjątkowej i rzadkiej powieści, do której nadal stosuje się słuszną opinię, że jest „bardziej znana w świecie, niż w Polsce”<sup>1</sup>.

Autorka udanego debiutu książkowego pozostawała długo wierna badaniom rozwoju form powieściowych występujących w okresie dwudziestolecia. Wyniki przeprowadzonych analiz, interpretacji i ustaleń, dotyczących zwłaszcza prozy lat trzydziestych XX wieku, badaczka prezentowała częściowo w czasopiśmie naukowych, a następnie zebrała w kolejnych dwóch książkach. Pierwsza pt. *Powrót autora. Renesans narracji auktorialnej w polskiej powieści międzywojennej*, wydana w 1983 roku i będąca podstawą uzyskanej habilitacji, nawiązywała niejako à rebours do formuły „exit author” konstatającej przemianę prozy od czasów Flauberta (otwartość, personalizm, polifonia). Praca, napisana z podwójnej perspektywy teoretyczno- i historycznoliterackiej, dostarczyła wszechstronnego obrazu nowego rodzaju auktorialności (w stosunku do wzorów klasycznego realizmu dziewiętnastowiecznego), jaki pojawił się w prozie perswazyjno-retorycznej (środowiskowej, „filozoficznej”) lat trzydziestych. Jej założeniem było dookreślenie i dowartościowanie tradycji auktorialnej poprzez wyodrębnienie i analizę technik narracyjnych, strategii kompozycyjnych prozaików międzywojennych, które prowadziły w efekcie – jak głosiła postawiona teza autorska – do „przywrócenia głosu i postaci »autora«”.

Docieklivość badawcza Krystyny Jakowskiej w obszarze nierozpoznanych typów estetyk powieściowych interesującego ją okresu, zaowocowała kolejną pozycją książkową; tym razem opisującą wyodrębnioną powieść perswazyjną w jej werystycznej i alegorycznej odmianie. *Międzywojenna powieść perswazyjna* (1992), podobnie jak wcześniej wymienione książki, odsłania wyraźnie kierunek ówczesnych zainteresowań Krystyny Jakowskiej. Śledzenie – ze stanowiska pogranicza poetyki i dziejów gatunku powieściowego – historycznej ewolucji sztuki narracji, różnorodności form, języka powieściowego zajmuje uwagę rzetelnej znawczynie twórczości dwudziestowiecznej. Jej poznawcze dążenia wyrastały z przekonania, że „powieść międzywojenna nie znalazła (...) jeszcze w historii powieści polskiej swego miejsca”, i zawierały się w poszukiwaniu dróg „do odnalezienia tożsamości powieści tej epoki”<sup>2</sup>. Ci, którzy z racji profesji polonistycznej spotykają się z trudnościami wykładu – kompletnego i przejrzystego – na temat prozy

<sup>1</sup> E. Wiegandt, *Wstęp*. W: J. Wittlin, *Sól ziemi*. Wrocław 1991, s. XLVII.

<sup>2</sup> K. Jakowska, *Międzywojenna powieść perswazyjna*. Warszawa 1992, s. 6–7.

dwudziestolecia, także z powodu braku zadowalających kompendiów wiedzy (mówię z własnego, dydaktycznego doświadczenia), potrafią docenić i wykozystać poznawczo-cykliczny, książkowy wywód Krystyny Jakowskiej dotyczący nurtujących problemów literatury.

Krystyna Jakowska uzyskała w 1993 roku tytuł profesora. W tym czasie pozostawała w kręgu zainteresowań prozą dwudziestowieczną. W swoich licznych artykułach, pomieszczanych w takich pismach, jak „Pamiętnik Literacki” czy „Ruch Literacki”, bądź też w tomach pokonferencyjnych, uczelnianych periodykach naukowych, lubi powracać do twórców międzywojennych (Nałkowska, Schulz), ale też od długiego czasu systematycznie poszerza literacki obszar badań o pisarzy współczesnych. W Jej tekstach zwraca uwagę metoda stawiania bardzo wyraźnie sprecyzowanej tezy, a następnie dostarczania argumentów na podstawie konkretnej i szczegółowej analizy dzieła lub wyodrębnionego szeregu dzieł. Widoczny jest też sceptycyzm wobec opisywania, klasyfikowania literatury ze względu na dające się stosunkowo prosto uchwycić motywy tematyczne, ideowe. Punktem wyjścia proponowanej interpretacji są zagadnienia kompozycyjne, które należy dostrzec i rozwiązać w kontekście całościowych sensów interesującego utworu czy twórczości. W postawie naukowej Krystyny Jakowskiej budzi uznanie intuicja poznawcza, analityczna spostrzegawczość i umiejętność powiązania elementów formalno-artystycznych i znaczeniowo-ideowych odczytywanego tekstu literackiego.

W dorobku naukowym Profesor na szczególną uwagę zasługują studia, rozprawy i artykuły dotyczące problematyki cyklu i cykliczności w literaturze polskiej. Wykorzystując solidną wiedzę historyczno- i teoretycznoliteracką oraz podchodząc z pasją poznawczą do wybranego i obszernego tematu naukowego, Krystyna Jakowska wydatnie przyczyniła się do rozwoju tej dziedziny badań literackich. Jej teoretyczne ustalenia, klasyfikacje i interpretacje dotyczące istoty cykliczności, zagadnień metodologicznych, genologicznych, kompozycyjnych cyklu narracyjnego i lirycznego, relacji cyklu narracyjnego i powieści, dziejów form cyklicznych i ich przemian, znacząco wpłynęły na pogłębienie i poszerzenie tej wiedzy wśród literaturoznawców. Profesor z dużym sukcesem upowszechniła wśród polskich i zagranicznych historyków, teoretyków literatury, a także muzykologów, zainteresowania historią i poetyką cyklu. Już na Uniwersytecie w Białymstoku zorganizowała Ona wspólnie z pracownikami swojego Zakładu Literatury Międzywojennej i Współczesnej IFP cykliczne spotkania konferencyjne: Supraśl 2000, Tykocin 2003, Supraśl 2004, Turośń Kościelna 2007. Efektem wydawniczym tych prezentacji i dyskusji naukowych są książki: *Cykl literacki w Polsce; Cykl i powieść; Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze* oraz *Polski cykl liryczny*. Publikacje te ukazały się w Wydawnictwie Uniwersytetu w Białymstoku, w serii *Wokół cyklu* i zyskały uznanie w krajowych i zagranicznych ośrodkach uniwersyteckich, do czego zdecydowanie przyczyniła się ich główna pomysłodawczyni i redaktorka naukowa. Można wyrazić nadzieję, że to duże, niejako

białostockie przedsięwzięcie Krystyny Jakowskiej jest i będzie w przyszłości kontynuowane. Wszakże Profesor podkreśla, że jeśli zebrane w tomach pokonferencyjnych głosy stwarzają pewną panoramę polskiego cyklu literackiego, to: „Panorama to niestety niepełna”<sup>3</sup>. W ten sposób autorka projektu zachęca do dalszych badań naukowych i pośrednio – ośmielamy się przypuszczać – zapowiada swoją książkę o cyklach narracyjnych.

*Słownik pisarzy polskich* wydany przez Wiedzę Powszechną w 2006 roku jest imponującą publikacją autorstwa Krystyny Jakowskiej, którą należy traktować osobno. Adresowana do szerokich kręgów czytelniczych, zawiera około 1300 haseł osobowych. Zostały one opracowane starannie, z myślą o udostępnieniu nie tylko suchych faktów z biografii pisarzy, ale też istotnych uwag interpretacyjnych i wskazówek bibliograficznych. Autorka haseł wykorzystała swoje doświadczenie w obcowaniu z literaturą, dzięki czemu zyskały na wartości wprowadzone charakterystyki autorów i ich utworów. Jest to niewątpliwie zaleta tego rodzaju kompendium wiedzy o literaturze, którą doceniają czytelnicy.

W twórczości naukowej Profesor, zwłaszcza z późniejszego okresu, dostrzec można niejako osobny, może nieco „prywatny” temat z dziejów polskiej duchowości, zorientowanej w stronę wartości etycznych pielęgnowanych w kręgu pisarzy i myślicieli katolickich (na przykład sylwetka s. Teresy Landy<sup>4</sup>). Coraz częściej pojawia się też wątek dziejów kultury Wilna lat trzydziestych XX wieku – niezwykle intrygujący ze względu na bezpośrednie odwołania do prywatnych archiwaliów i subtelne nawiązania do własnej historii rodzinnej oraz wpisanych weń przyjacielskich związków. Przykładu dostarcza artykuł *Z dziejów samowychowania*<sup>5</sup> odtwarzający zbiorowy portret członków zakonspirowanej grupy PET – uczniów wileńskiego Liceum im. Zygmunta Augusta z lat 1924–1927, wśród których znaleźli się między innymi Czesław Miłosz, Teodor Bujnicki, Stanisław Stomma, Antoni Gołubiew, Emilia Ehrenkreutz, Zofia i Hanna Abramowiczówny, a także Wojciech Dąbrowski (Fox)<sup>6</sup> – Ojciec Krystyny Jakowskiej. Podstaw do refleksji o wileńskim środowisku petowców; ich ideach, poglądach, zasadach etycznych, dostarczył zachowany w części zbiorowy dziennik nazwany *Septuaginta* lub *Zielona Księga*, zbierający zapiski młodzieży wzrastającej w miejscu narodzin tradycji filomackich. Krystyna Jakowska scharakteryzowała te mło-

<sup>3</sup> *Polski cykl liryczny*. Red. K. Jakowska, D. Kulesza. Białystok 2008, s. 9.

<sup>4</sup> K. Jakowska, *U źródeł odnowy katolicyzmu polskiego w latach trzydziestych*. *Krytyka literacka s. Teresy Landy*. W: *Dzieło świętego Franciszka z Asyżu*. Red. D. Kielak, J. Odziemkowski, J. Zbudniewek. Warszawa 2004.

<sup>5</sup> Tejże, *Z dziejów wychowania*. W: *Kultura i przyszłość. Prace ofiarowane prof. Sławowi Krzemieniowi-Ojakowi z okazji 75 lecia urodzin*. Red. A. Kisielewska, N. Szydłowska. Białystok 2006.

<sup>6</sup> Sylwetkę Wojciecha Dąbrowskiego, felietonisty wileńskich gazet i radia, przyjaciela rodziny Teodora Bujnickiego, napisał do niniejszej księgi Tadeusz Bujnicki.

dzieńcze wpisy sprzed osiemdziesięciu lat, powstałe, by użyć tytułu powieści wileńskiej pisarki Wandy Dobaczewskiej-Niedziałkowskiej, *Tam, gdzie się serca palą...*, w sposób rzeczowy, niemalże (a może pozornie?) chłodny, informacyjno-sprawozdawczy, ale z intencją zasugerowania cech kształtującej się wówczas formacji kulturowej „pokolenia 1910”, z którą związany był Jej Ojciec.

\* \* \*

Krystyna Jakowska z domu Dąbrowska urodziła się w Wilnie. Długo nie wiedzieliśmy o tym. Było to z naszej strony pewne zaniedbanie, gdyż tutaj, na polonistyce białostockiej, w latach dziewięćdziesiątych zajmowaliśmy się z zapalem tematyką kresową. Niektórzy z nas bardziej byli w tych zajęciach skłonni do entuzjazmu, aniżeli do podejmowania zdyscyplinowanych badań. Przypominam, jak na konferencji Troki – Wilno – Białystok (1993) z wyrozumiałością traktowali nas i nasze nieco szumne zainteresowania kresowe współprelegenci o rodowodzie wileńskim: Edward Ruszczyc, Tadeusz Bujnicki, Waław Dziewulski. Oni nie musieli i nie chcieli z emfazą zapewniać o swoich związkach z miejscem nad Wilią i Wilenką. Ich kroniki rodzinne tworzyły w sposób naturalny nieodległe dzieje miasta, które chętnie postrzegaliśmy z perspektywy legendy. Podobne losy rodzinne były udziałem Krystyny Jakowskiej, ale dowiadaliśmy się o tym stopniowo, nieśpiesznie. W przeciwieństwie do Niej, oszczędnie odślanającej swój rodowód wileńsko-grodzieński, to my chętnie i nieco barwnie relacjonowaliśmy kolejne nasze spotkania z Wilnem, Grodnem.

Krystyna Jakowska nie uległa chęci mitologizowania swego rodzinnego Wilna, które przyszło Jej opuścić w wieku dziecięcym. A mogła przecież pójść tropem Miłozsa, który przekornie podkreślał, co znaczy być „u siebie w Wielkim Księstwie Litewskim”<sup>7</sup>, albo Konwickiego, gdy folguje wyobraźni unoszonej na „tęczy legendy” i deklaruje: „Jestem utkany z jakiś resztek po Pieślakach, Kieżunach, Wieszunach, a może nawet Mickiewiczach. Zastygłem w kryształ tamtego powietrza, w wątlým świetle północnego słońca...”<sup>8</sup>. Profesor Jakowska, z zamiłowania i profesjonalnie zainteresowana literaturą, nie ulega chęci umieszczania swej historii rodzinnej w ramy literackiej stylizacji. A przecież wydobyte z ułomków wspomnień i wzmianek Jej dzieje prywatne mogą zaінtrygować słuchacza wrażliwego na kresowe koneksje, pobudzić wyobraźnię, ale i skłonić do poważnej refleksji o kolejach losu inteligencji polskiej w tym „wieku zamętu”.

---

<sup>7</sup> *Plamy na słońcu. Rozmowa z Czesławem Miłozsem Katarzyny Janowskiej*. „Polityka” 1999, nr 42, s. 47.

<sup>8</sup> T. Konwicki, *Mickiewiczowie młodzi*. W: tegoż, *Wiatr i pył*. Wybór tekstów P. Kaniecki, T. Lubelski. Warszawa 2008, s. 470.

Rodzina Krystyny Jakowskiej, od pokoleń inteligencka, wywodzi się z terytorium dawnego Wielkiego Księstwa Litewskiego. Dziadkowie ze strony Ojca mieszkali w Grodnie. Ojciec Wojciecha Dąbrowskiego był znanym w mieście okulistą, a matka, wykształcona muzycznie, udzielała gry na fortepianie. O los wcześniej owdowiałej Zofii Dąbrowskiej i jej dzieci niepokoiła się inna mieszkanka Grodna początku XX wieku, Eliza Orzeszkowa. Pisarka była matką chrzestną Wojciecha. Ojciec Profesor Jakowskiej zamieszkał w międzywojennym Wilnie. Tutaj zdobył nauki i studia prawnicze. Tutaj zapoznał i ożenił się z przybyłą z Litwy Głębokiej Janiną Prüfferówną, bratanicą profesora USB, entomologa Jana Prüffera. Rodzice Krystyny Jakowskiej należeli do inteligencji międzywojennego Wilna, aktywnie uczestniczącej w ożywionym życiu kulturalnym miasta. Wojciech Dąbrowski (Fox) był członkiem wspomnianego PET-u, a następnie jako literat z zamiłowania, publicysta i satyryk udzielający się w prasie i radiu, uczestniczył w pierwszych zebraniach żagarystów. II wojna światowa przerwała życie naukowe, kulturalne i dramatycznie odmieniła los mieszkańców Wilna. O traumatycznym doświadczeniu opuszczenia rodzinnego miasta wspomina we *Wstępie* (z 1997 roku) do tekstu *Wilno miasto sercu najbliższe* pióra Marii Znamierowskiej-Prüfferowej, jej bratanica Krystyna Jakowska: „W upalny dzień czerwcowy 1945 r. Maria Znamierowska-Prüfferowa z mężem, z naszą rodziną, a także z całą rodziną prof. Władysława Dziewulskiego zajęła miejsce w załadowanym aż po dach wagonie towarowym uniwersyteckiego transportu i po tygodniowej podróży znalazła się w Toruniu”<sup>9</sup>. Można się jedynie domyślać, ile przeżyć skumulowało się w tej oschłej relacji. Można też z naszkicowanego w tym miejscu, skrótowego i urywanego odtworzenia rodowodu rodzinno-wileńskiego Profesor Jakowskiej, wysnuć frapujące historie o kształtowaniu się pewnej ważnej formacji kulturowej, która trwała pomimo unicestwiającej historii dwudziestowiecznej, trwała z poczuciem niezawinionego losu. Jak pisał Miłosz w żagarystowskim wierszu *O książce*: „sprawdzaliśmy w lustrze, czy na czole piętno / nie wyrosło, na znak, żeśmy już skazani”.

Krystyna Jakowska, w czasie swojej młodości spędzonej w Toruniu, miała okazję przebywania w towarzystwie wybitnych osobowości świata nauki, jak na przykład filozofowie uwrażliwieni etycznie: Tadeusz Czeżowski, Henryk Elzenberg, którzy zwyczajem wileńskim spotykali się w gościnnym domu Jej Stryjenki. To Maria Prüfferowa zanotowała uwagę o Elzenbergu: „Widział świat i ludzi w jakiś szczególny sposób, w którym odsłaniały się rzeczy istotne”<sup>10</sup>. Przyszła znawczyni twórczości Wittlina zapewne z uwagą przysłuchiwała się pobudzającym intelektualnie rozmowom. Sądzę, że zapamiętała nie tylko atmosferę wy-

<sup>9</sup> K. Jakowska, *Wstęp*. W: M. Znamierowska-Prüfferowa, *Wilno miasto sercu najbliższe*. Białystok 1997, s. 13.

<sup>10</sup> Cyt. za: J. J. Jadacki, *Sławni wilnianie. Filozofowie*. Wilno 1994, s. 47.

sokiej kultury domu rodzinnego, otwartego po wileńsku dla przyjaciół, ale też przejęła dużo wartości, o których mówiono i – co najważniejsze – stosowano się do nich w Jej środowisku.

\* \* \*

Kiedy w 1996 roku Profesor Krystyna Jakowska zawitała na białostocką polonistykę, by dołączyć do grona jej pracowników, nie wiedzieliśmy na pewno, ale żywiłmy nadzieję, że ta Jej osobista decyzja przyczyni się do rozwoju tu-tejszego środowiska akademickiego. Mieliśmy świadomość, że oto w momencie przełomowym w niedługich dziejach naszej uczelni, która właśnie przekształcała się z Filii Uniwersytetu Warszawskiego w Uniwersytet w Białymstoku, pozyskałiśmy cennego pracownika, Uczoną z Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, mogącą poszczycić się wybitnym dorobkiem naukowym i dydaktycznym. Nasz Instytut Filologii Polskiej, podobnie jak nasz Uniwersytet, był wówczas na dorobku, my zaś w zdecydowanej większości podjęliśmy trud uzyskania kolejnych stopni na drodze akademickiej kariery.

Trudno przecenić udział Profesor Jakowskiej – jej ofiarną pomoc, nieustanną życzliwość i taktowną poradę – w powodzeniu pracy badawczej i „wybijania się” na samodzielność niejednego literaturoznawcy z Białegostoku. Piszę o tym z przekonaniem i wdzięcznością, gdyż jestem jedną z osób, które zawsze mogły liczyć na wsparcie ze strony Profesor Jakowskiej. Nieraz otrzymałam od Niej cenną wskazówkę merytoryczną, rzeczową i wnikliwą recenzję wykonanej pracy, dyskretną i trafną odpowiedź na zadawane pytania o sens obranych celów badawczych. Spotykałam z Jej strony efektywną pomoc w nawiązaniu kontaktów naukowych, zaś szczodrość Jej opinii – rekomendacji sprawiała, że wymagania względem własnej pracy stawały się sprawą honorową, a dopiero w dalszym planie realizacją oczekiwań zgłaszanych przez Uczelnię.

Pośród pracowników nauki spotyka się czasem osoby, które chyba łatwo nie ulegają pokusie zamknięcia się w kręgu – absorbujących przecież i intrygujących – dociekań naukowych, skoro z niespożytą otwartością wypatrują obiecujących adeptów uprawianej dyscypliny, gotowi służyć im pomocą, wiedzą, doświadczeniem. Taką osobą okazała się Profesor Jakowska. Jej przyjazne, dopingujące zainteresowanie towarzyszy nie tylko doktorantom i habilitantom, których los z Nią zetknął, ale dotyczy też, a może głównie, społeczności studenckiej.

Profesor potrafi zadziwić, gdy z niemal młodzieńczym ożywieniem, radosną satysfakcją zwraca uwagę na czyjeś uzdolnienia czy pasje humanistyczne. Nie wiem, w jakim stopniu kieruje się wnikliwą intuicją, a na ile zdobyte przez lata doświadczenie dydaktyczne pozwala Jej dojrzeć wśród młodych polonistów tego kogoś, szczególnie rokującego na drodze wtajemniczeń w wybraną dyscyplinę studiów. Jednakże wiem, że zachowanie takiej postawy otwartości i sympatii, wyróżnienia i wsparcia dla „przygód młodego umysłu”, jest zaletą Uczzonej, która ma satysfakcję nie tylko z własnej pracy badawczej, ale też z bycia użyteczną

w środowisku akademickim. Pomaga Jej w tym – jak można sądzić – ujmująca bezpośredniość, niekoturnowe, acz sumienne wypełnianie profesorskich powinności i tyleż niezwykajna, co powściągliwa szlachetność intencji, przekształcających szybko i sprawnie w praktyczne działanie.

Do aktywności akademickiej profesora należą niewątpliwie obowiązki dydaktyczne. Profesor Jakowska lubi i ceni zajęcia ze studentami. Swoim seminarium, wykładom, konwersatoriom nadaje ramy istotnego spotkania humanistycznego, które służy stawianiu ważnych pytań i wspólnemu poszukiwaniu niełatwych i niejednoznacznych odpowiedzi. Dzieląc się dyskretnie swą wiedzą, doświadczeniem i przemyśleniami, najwyraźniej nie śpieszy w wyręczaniu podopiecznych w rozwiązywaniu problemów, nie jest zwolenniczką udzielania usłużnych i wygodnych podpowiedzi, prawdopodobnie słusznie uważając, że umiejętna aktywizacja powierzonych umysłów może dać wzajemną satysfakcję.

Miejscem spotkań z Profesorą Jakowską, zapamiętanym przez lata peregrynacji pomiędzy Białymstokiem i Warszawą, jest niewątpliwie biblioteka, i to ta najważniejsza – Biblioteka Narodowa. W trakcie odbywania żmudnych kwerend naukowych, będących naszym udziałem, mogliśmy szukać pocieszenia i motywacji do pracy w znajomym z czytelnego widoku Profesor, pochłoniętej zgłębianiem pieczołowicie zgromadzonych na biurku tekstów. To wtedy zapewne wykształciło się poczucie wspólnoty życia wśród odkrywanych i studiowanych książek, w miejscu nie do pominięcia, właściwie niezastąpionym, jeśli chcemy budować poważny warsztat historyka literatury. Wtedy też, podczas jednej z krótkich bibliotecznych przerw, usłyszałam od Profesor słowa godne przypomnienia. Postaram się odtworzyć sens tej refleksji. – Otóż jeśli decydujemy się na realizację wybranego tematu badawczego, to musimy godzić się na pewnego rodzaju samotność, przyjąć ciężar cierpliwego dochodzenia do obranych celów poznawczych. – Profesor Jakowska wypowiedziała tę refleksję we właściwy sobie sposób: bez cienia patosu, bez nawet zbytnej powagi, ale zwyczajnie, prosto i prawdziwie. Jej zapamiętane słowa pomagały przezwyciężać chwilowe zwątpienia w sens podejmowanych przedsięwzięć naukowych. Za to Jej dziękujemy.

*Anna Kiezuń*



TADEUSZ BUJNICKI

## Śmiech i zabawa. Jeden z „triumwirów” – Wojciech Fox-Dąbrowski

Nie jest to – niestety – artykuł dokładniej opisujący ważną postać wileńskiego środowiska dziennikarsko-kulturalnego, jaką był niewątpliwie prawnik z zawodu, a publicysta z powołania, Wojciech Dąbrowski-Fox. W parostronicowym zapisie PET-owskiej *Zielonej Księgi Septuaginty* (w zeszytcie IV z 12 stycznia 1927 roku) ujawniała ten kierunek wyboru „deklaracja” samego Focha: „Wstąpiłem na prawo z myślą, że zostanę kiedyś publicystą”<sup>1</sup>. Jego rozproszone po wileńskiej prasie artykuły i felietony oraz pisane do wileńskiego radia słuchowiska, słowem cały pisarski dorobek wymaga dokładnej kwerendy i opisu. Przyznaję, nie miałem możliwości ich dokonania. Tak więc podstawą moich rozważań będzie kilka zachowanych w papierach córki Focha – Krystyny Jakowskiej reportaży z Wileńszczyzny i Litwy, artykuły w „Alma Mater Vilnensis”, „Wilczych Kłach” i „Żagarach” oraz odnaleziony w papierach po moim ojcu – Teodorze tekst skeczu z „Kukułki Wileńskiej”. To za mało na pełną interpretację, dosyć jednak, aby wskazać na pewne właściwości pióra Focha – humorysty<sup>2</sup>. Zarazem zacho-

---

<sup>1</sup> *Zielona Księga* (w posiadaniu autora artykułu) stanowiła zapiski członków organizacji PET, do której należeli m.in. Zofia Abramowiczówna, Antoni Gołubiew, Teodor Bujnicki, Stanisław Stomma, Czesław Miłosz. W roku 1926 wstąpił do niej także Wojciech Dąbrowski przyjmując pseudonim Fox. O organizacji i *Zielonej Księdze* zob. K. Jakowska, „*Septuaginta*” czyli „*Zielona Księga*” (artykuł złożony do druku).

<sup>2</sup> W zachowanych, moim i Krystyny Jakowskiej (córki Wojciecha Dąbrowskiego), domowych archiwach znajduje się kilkanaście różnych dokumentów ukazujących krąg najbliższych przyjaciół Focha. Są to: listy, żartobliwa korespondencja „urzędowa”, rękopiśmienne teksty z „Biblioteki »Głosu Estety«” parodystyczne „poematy” i skecze (*Wesele Foxia* oraz fragment bez tytułu o Aleksandrze Przegalińskim [Sadełku] i Tolu [Gołubiewie]).

wane materiały ukazują ciekawy epizod z dziejów związku trzech przyjaciół: Wojciecha Foxa-Dąbrowskiego, Antoniego Gołubiewa i Teodora Bujnickiego.

Swój szkic zaczynam w tonacji osobistej i żartobliwej zarazem. Bowiem Wojciech Dąbrowski-Fox stoi u kolebki pierwszego w moim życiu niemowlęcego buntu. Oto w moim dziecinnym łóżeczku, rodzice Anna i Teodor Bujnicy znaleźli maszynopis „odezwy” rozpoczynającej się od słów:

!! NOWORODKI WSZYSTKICH KRAJÓW – ŁĄCZCIE SIĘ !!

Rodzice!

Mija już szósty tydzień od chwili, w której ujrzałem światło dzienne. W ciągu sześciu tygodni podlegam permanentnie niesłusznym i zjadliwym z waszej strony szykanom (...)

Następnie „petycja” zawiera wyliczenie w sześciu punktach owych szykan, z których

...najboleśniesz jest to, że wasz oburzający stosunek do mnie ma brudne podłoże ekonomiczne (...) odebranie mi otrzymanego w nocy posiłku. Wiem, że kryzys. Ale oszczędności nie przeprowadza się kosztem własnych dzieci.

Zakończenie „manifestu” zawiera sześć postulatów:

Rodzice!

1. Żądam nadania mi własnego imienia!
2. Żądam noszenia mię na rękę na zawołanie, co najmniej w ciągu jednego kwadransu!
3. Żądam bezzwłocznego zastosowania do mnie środka na porost włosów!
4. Żądam natychmiastowego zaprzestania uwłaczającej mi codziennej kąpieli!
5. Żądam przedstawienia mi w terminie trzech dni osoby płci żeńskiej, miłej i przyzwoitej, w odpowiednim dla mnie wieku, celem nawiązania kontaktu towarzyskiego, a w przyszłości zaręczyn!
6. Żądam natychmiastowego przywrócenia mi nocnej racji posiłku!

Ostatnie zdania tej petycji to groźba „strajku w obronie moich słusnych postulatów”<sup>3</sup>.

To moje „wystąpienie” wczesną wiosną 1933 roku, ukazuje nie tylko bliskie, przyjacielskie związki Wojciecha Dąbrowskiego z moimi rodzicami, ale także odsłania charakter humoru Foxa, wówczas już doświadczonego felietonisty i publicyisty. Cechą charakterystyczną tego humoru jest dowcip sytuacyjny, wsparty dodatkowo elementami parodystycznymi, tu niezwykle wyraźnie sięgającymi po tradycję marksowskiego socjalizmu i jego „manifestów”. Zarazem „petycja” ma podtekst wyraźnie ludyczny, powtarza bowiem chwytły wcześniejszych pisanych

<sup>3</sup> Owa „petycja” znajduje się w moich papierach rodzinnych.

w obrębie własnego środowiska utworów, z których większość należała do mego ojca Teodora Bujnickiego, ale znaczna część była „wspólnie” podpisywana przez przyjaciół, których związki sięgały czasów szkolnych i współuczestnictwa w organizacji PET. Razem (z Antonim Gołubiewem) z komiczną powagą dokonali oni powołania Triumwiratu ogłaszając w roku 1926 (sic!) inną „polityczną odezwę”. W papierach, które zachowały się po ojcu, znajduje się rękopis (kartka zeszytowa) aktu powołania treści następującej:

Wszystkim! Wszystkim! Wszystkim!

Stoimy wobec konfliktów zasadniczych, które wiążąc się w tragiczne sploty zmuszają nas do uregulowania stosunków tak wewnętrznych, jak i zewnętrznych naszego środowiska.

Anarchia nie może dać dodatnich rezultatów, parlamentaryzm się przeżył – monarchia to już za wiele. Śladem wielkich Cezarów wiążemy się w piąty triumwirat oparty na zasadach kolektywności i równouprawnienia sfer rządzących. Wytyczne naszej polityki są następujące: 1. Silny rząd centralny, oparty na uświadomionym społecznie ciele ustawodawczym, 2. Sanacja skarbu, 3. Odrodzenie moralne społeczeństwa., 4. Sprężysta administracja, 5. Sądownictwo oparte na zasadach socjalnych, 6. Reforma rolna, 7. Zakończenie.

Dan w Wilnie 1 listopada 1926 r.

V TRIUMWIRAT

min. spraw. i spraw wojsk.	min. skarbu, poczt, dróg	min. dyplomacji zew.
CJ Fox	oświaty i komunikacji	i wew.
	Teodor	Antoni

To pierwszy zachowany „dokument” poświadczający przyjaźń Wojciecha Dąbrowskiego, Antoniego Gołubiewa i Teodora Bujnickiego, wówczas studentów I roku na USB: prawa – Dąbrowskiego i historii – Gołubiewa i Bujnickiego. Wojciech Dąbrowski, późniejszy adwokat, był zarazem cenionym felietonistą wileńskiej prasy; Antoni Gołubiew – autorem wielotomowego dzieła *Bolesław Chrobry* i publicystą katolickim. Wszyscy trzej należeli do PET-u, ale pomysł Triumwiratu dowodził, iż łączyły ich najbliższe związki przyjacielskie. Jak na to wskazuje patos „odezwy”, podszyta jest ona stylizacyjną ironią. Autorzy wychwycili charakterystyczną frazeologię sanacyjną i w pewnym stopniu doprowadzili do absurdu. Późniejsze działania członków Triumwiratu w zasadzie kontynuowały ludyczny charakter wyjściowego „dokumentu”. Zwłaszcza Bujnicki (Traktor) i Fox-Dąbrowski (późniejszy felietonista wileńskich gazet i radia) tworzyli ową aurę śmieszności. Ów dokument od razu wpisywał się w konwencję zabawy, ale pod pewnymi względami była ona „zabawą serio”. Ogłaszający „manifest” posługiwali się kliszami politycznymi, mocno wpisanymi w ówczesny język ideologiczny. Zauważmy, że jest to rok 1926 – pół roku zaledwie po zamachu majowym. Żartobliwe „zdemaskowanie” następuje już w samej hiperbolice dokumentu, który do absurdu sprowadza 7 pkt „programu” – Zakończenie (!);

absurdalny jest również „uzurpatorski” gest powołania V Triumwiratu przez trzech niespełna 20-latków. Ale w podtekście można wykryć autentyczną pasję tych młodych ludzi, która wcześniej ujawniała się w wypowiedziach zamieszczanych w *Zielonej Księdze* PET-u.

Fox pojawił się w Pecie dość późno, jego przyjaciele triumwirowie – Gołubiew i Bujnicki, znacznie wcześniej i aktywniej – jak wynika z wpisów do *Zielonej Księgi* – uczestniczyli w życiu tej półtajnej organizacji<sup>4</sup>.

Pomysłowość trzech przyjaciół wykreowała jeszcze niejedną zabawną sytuację. Prześmiewczy charakter ich kolejnych wystąpień (wspólnych i indywidualnych) objawiał się między innymi żartobliwym powołaniem „Uniwersytetu Regionalnego im. Św. Gudelego (b. Akademia Smorgońska) w Gudelach”, w którym Parametr (Antoni Gołubiew) prowadził „Seminarium z dowcipów”. Bujnicki i Dąbrowski przedstawili również, niezwykle „poważny”, opatrzony lakowymi pieczęciami, „Protokół jednostronny” (z 2 października 1928 roku) uznający JWP Parametra-Tolinka (Antoniego Gołubiewa) za „niewzbudzającego zaufania” (odpis protokołu poświadcza „Notariusz” C. J. Fox). W „spuściźnie” triumwirów pozostały także rękopiśmienne teksty (zasadniczo pióra Teodora Bujnickiego, ale przy niewątpliwej współpracy przyjaciół i z ich „udziałem” jako postaci) „epopei” *Aleksandrów Wyzwolony* (1926), *Pierwszej Szopki Wewnętrznej* (autorzy: Fox, Tolo, Traktor 1928) oraz „tomików” „Biblioteki »Głosu Estety«”: *Koncert na Helikonie* (1928) – autor Traktor, opracował Mec. C. J. Fox; i *Dziewica Murzyńska*. Wreszcie dwa teksty: skecz – *Wesele Foxia* oraz wierszowana „waleta” na wyjazd z Wilna do Lwowa Mili (Emilii) Ehrenkreutz. Odtwarzały one nie tylko formy towarzyskiego współżycia grupki przyjaciół, ale także ich bliskiego otoczenia. I tak na przykład wyjeżdżającej z Wilna do Lwowa, zaprzyjaźnionej z nimi Mili (Emilii) Ehrenkreutzównie (córce późniejszego rektora USB), poświęcają „walecę” pióra Teodora Bujnickiego. Wiersz ten podpisany przez triumwirów (C. J. Fox’a, Dorka, W. Tollinka) warto, ze względu na jego charakterystyczną ówczesną aktualność polityczno-społeczną, przytoczyć w całości:

Excelentissimam, pulcherimam et optimam mulierem Milam eademque uxorem in Leonis urbem perignantem magno cum dolore: Adelbertus, Antonius, Deodatus\* [\* po polsku Teodor] – triumviri salvant. Vinum fructobusque itinere suaviter facere debet. Horribile linqua latina absolvenda est.

Gdy ziemię podzieloną na wrogie ojczyzny,  
wstrząsają rewolucje i szarpią faszyzmy,  
gdy z trwogą spoglądamy w niebo z modrej gazy,  
nie czekając aniołów, lecz na żółte gazy,  
nim Wickersy traktory przerobią na tanki,  
nim na placach nie legną barykad zasieki,

<sup>4</sup> O organizacji PET zob. K. Jakowska, „Septuaginta” czyli „Zielona Księga”. Dz. cyt.

odetchnijmy raz jeszcze powietrzem sielanki,  
nie zatrutym przez fosgen, czystym, wonnym, lekkim.

Choć Siostrzycy Stawiski poszargał opinię  
– wierzcie nam – nie ma winy w jej złocistym winie,  
a owoce, które leżą w tym koszyku  
– to nie owoc wyzysku głodnych robotników.

Nie szcerniło pomarańcz słońce faszystowskie,  
moreli nie opisał doktor Morelowski,  
ta czereśnia z słodkości, nie z anemii, blednie,  
a pękate truskawki są jak i Straż: przednie.

Niechaj tedy wam służy z kosza owoc wszelki  
i bujnie przy Bujaku kwitnijcie we Lwowie,  
my zaś – triumwirowie – wasze cenne zdrowie  
uczmy trąbiąc zacnie z niejednej butelki.

Niech wam szczęście, dostatek i tak dalej – służy  
Całujemy Was mocno.

Przyjemnej podróży.

Podpisani pod wierszem Fox, Dorek i W. Tollinek, raz jeszcze wyznaczają niezwykłą ramę towarzyskiej zabawie, odnosząc ją do istniejącej groźnej rzeczywistości serio. Taka tonacja w utworach (i innych tekstach) pojawia się często, będąc zarówno „oswajaniem”, jak i pamięcią o niebezpieczeństwach. Może tu też istnieje załączek późniejszych „katastrofizmów”?

O ile humor autora „walety” i zabawnych tomów z „Biblioteki »Głosu Estety«” Teodora Bujnickiego (Traktora) wyrażał się w formach wierszowanych, o tyle zabawne teksty Foxa-Dąbrowskiego były pisane prozą. Nie tyle „literacką”, ile publicystyczną, a nawet – „urzędową”, naśladowującą dokumenty prawnicze. Do takich na przykład należy korespondencja w rzekomej sprawie narzeczeńskiej Teodora Bujnickiego, na pierwszy rzut oka wydająca się „autentykiem” i dopiero bliższa analiza ukazuje, że jest to „podróbka”, swoista parodia urzędowego pisma. Widać w nim właściwą cechę humoru Foxa-Dąbrowskiego, „śmiertelną powagę”, z jaką formułował często zdecydowanie absurdalne sądy i opinie. Jedyne drobne wtrącenie, jakieś przeinaczenie prawniczej formuły ukazuje zabawowy podtekst owej „urzędowej” korespondencji:

Do Pana Teodora Bujnickiego estety w/m

...Czy w istocie Szanowny Pan ma zamiar wpłacenia mi tylko trzech złotych tytułem honorarium za prowadzoną przeze mnie sprawę Pana z powództwa Pana b. narzeczonej? Tu muszę nadmienić, że zarówno powoływanie się Szanownego Pana na ustawę o opłatach adwokackich, jak też wyrażony przez Szanownego Pana zamiar uskutecznienia wypłaty honorarium, jedynie w razie pomyślnego dla Szanownego Pana rozstrzygnięcia sprawy przez sąd, są jaskrawym dowodem, że Szanowny Pan ma zamiar przełamać wiążące nas obu normy prawne.

Ów niezwykle przypominający urzędowe pisma styl „adwokacki” ogranicza jedynie zwrot do adresata – „estety”; natomiast ludyczny charakter odsłania odpowiedź Teodora Bujnickiego:

Do Pana Mecenasa Wojciecha Dąbrowskiego  
krwiopijcy

w miejscu.

Nie mówiąc już o tym, że z serca całego dziękuję Panu, Panie W. za pomyslnie umorzenie z góry na przegranie przesądzonej sprawy, mam do Pana Mecenasa wielce uzasadniony żal o te 6 (sześć) złotych, które stanowią jedyną podstawę skromnej egzystencji urzędnika prywatnego. Tak, Panie Mecenasie, żłopiecie z nas krew i rdzeń pacierzowy dla swych prawniczych ambicyjek! Na to pozwolić nie mogę: pieniędzy nie zapłacę, choćbym miał zgnić w kryminale!

Z wyrazami prawdziwego szacunku pozostaję  
T. Bujnicki<sup>5</sup>

Triumwirów jednoczyła jednak nie tylko zabawa. W szczątkach korespondencji, w drukowanych wypowiedziach o sobie i wspólnych przedsięwzięciach dziennikarskich, można odnaleźć świadectwa poważnego traktowania przyjaźni. W niedatowanym liście (zapewne z 1931/32 roku) do przebywającego na ćwiczeniach wojskowych Foxa-Dąbrowskiego:

Kochany Szwejk, Bardzo, bardzo list twój mię szczytnął za serce. Jesteś kochany chłopiec i bardzo bliski człowiek. Dużo, dużo mógłbym z Tobą godzin przegadać na tematy, które znalazłem w Twoim liście (...) Nasza przyjaźń ma szansę całkiem solidnego rozwoju.

Obu przyjaciółom poświęcił także Bujnicki liryczne wiersze: *Modlitwę jesienną* – Dąbrowskiemu; *Miasto* – Gołubiewowi.

Od początku studiów łączyła ich także współpraca w prasie i radiu. Z Gołubiewem jeszcze w czasach PET-u Bujnicki (Traktor) współredagował uczniowskie „Ogniwo”. Na uniwersytecie łączyła ich wszystkich wspólnota publikacji w „Alma Mater Vilnensis”, i innych pismach, a później także w „Żagarach”, których pierwszy numer jako redaktor podpisał Gołubiew, aby potem ustąpić miejsca Bujnickiemu. Z czasem drogi ideowe przyjaciół się rozchodziły; Gołubiew znalazł się w katolickim czasopiśmie „Pax”, Bujnicki silniej się związał z lewicową grupą Dembińskiego; pośrednie miejsce zajmował jako felietonista i publicysta Fox-Dąbrowski. Nie zlikwidowało to jednak ich przyjaźni.

---

<sup>5</sup> „Korespondencja” w tej sprawie znajduje się w obu „archiwach”: Krystyny Dąbrowskiej i moim.

Prezentowany powyżej przyjacielski związek triumwirów, miał szerszą „otoczkę” konstelacyjną. Poza wcześniejszym PET-em, w którym znaleźli się jeszcze przed studiami i być może tam się poznali, takim punktem odniesienia były organizacje uniwersyteckie (Koła Naukowe, Bratniak i Szopka Akademicka); dla Bujnickiego miejscem samorealizacji był także Akademicki Klub Włóczęgów Wileńskich, w którym jednak nie znaleźli się obaj przyjaciele. Znacznie mocniej natomiast utrwali się ich związek na gruncie osobistym. Wyjazd Gołubiewa po ukończeniu studiów na prowincję w sposób oczywisty wpłynął na sporadyczność kontaktów; natomiast z Foxem-Dąbrowskim stawał się codzienny, zwłaszcza po opuszczeniu w połowie lat trzydziestych Wilna znacznej grupy bliskich Ojcu ludzi. Wraca wówczas do Warszawy Gałczyński, później opuszczają miasto Miłosz, Zagórski, Byrski; następuje także wyjazd Hulewicz, dotychczasowego animatora kulturalnego młodych wileńskich twórców (związanych z radiem wileńskim). „Na placu boju” pozostaje Stanisław Cat-Mackiewicz ze „Słowem” oraz „Kurier Wileński” z „Kolumną Literacką” Józefa Maślińskiego. W tej sytuacji, Fox należał do najbliższych Ojcu ludzi, tym bardziej, że jego żona Janina, Prüllerówna „z domu”, była przyjaciółką mojej Matki z polskiego gimnazjum w Poniewieżu na Litwie i moją chrzestną matką.

„Zabawy” – jak dowodzą zachowane „dokumenty” i korespondencja – trwały mniej więcej po rok 1931, czyli po powołanie przy wileńskim „Słowie” dodatku „Żagary”. Fox-Dąbrowski w powstaniu czasopisma miał pewien – i chyba niemały – udział. To w Jego papierach i pisany Jego ręką pozostał protokół pierwszego posiedzenia redakcyjnego, na którym została zatwierdzona nazwa. Także w pierwszym numerze pisma ukazał się żartobliwy tekst (felieton?) Jego pióra: *Kamyczki w ogródku*.

Publicystyczne i żartobliwe teksty Dąbrowskiego ukazywały się w różnych wileńskich periodykach. Obok wymienionych: „Alma Mater Vilnensis” oraz „Żagarów”, Fox publikował (często podpisując C.J.F.) artykuły i felietony w „Wilczych Zębach (Kłach)”, „Słowie” i jego dodatkach („Kwadransie Akademickim”), w katolickim wileńskim miesięczniku „Pax” (tu w roczniku 1934 cztery artykuły „prawnicze”<sup>6</sup>). Występował również jako autor i współautor skeczów i słuchowisk w radiu wileńskim oraz – prawdopodobnie – w czasopiśmie radiowym „Zwierciadło – Kukułka Wileńska”<sup>7</sup>. W niektórych wspomnieniach wymienia

---

<sup>6</sup> *Miejsca bolące*, nr 3; *Pomoc dajcie nam rodacy i Uwolnić nieletnich*, nr 6; *Honor kodeksów*, nr 7–8.

<sup>7</sup> W sześciu zeszytach satyrycznego pisma „Zwierciadła – Kukułki Wileńskiej” (1928–1930) autorzy występują pod pseudonimami znanymi z „Biblioteki »Głosu Estety«”: Marceli Klavisch, Aleksander Sadeiko, Spirydjon Lófcik oraz innymi. Część tekstów jest podpisana kryptonimami lub anonimowa. Najpewniej ukrywali się pod nimi Teodor Bujnicki, Antoni Bohdziewicz i Wojciech Dąbrowski.

się także Wojciecha Focha-Dąbrowskiego jako współautora tekstów „Szopek Akademickich”<sup>8</sup>, ale nie potwierdzają tego autorzy prac o „Szopkach”<sup>9</sup>.

Jaki charakter miały więc „wileńskie” publikacje Focha? Mimo stosunkowo niewielkiej „bazy”: 3 tekstów w „Alma Mater Vilnensis”, 2 – z „Wilczych Kłów”, 3 wycinków i maszynopisu z archiwum Krystyny Dąbrowskiej oraz maszynopisu skeczu z większego słuchowiska radiowego, można się pokusić o najogólniejszą charakterystykę sposobów pisania ich autora<sup>10</sup>. Przede wszystkim zaś specyfiki „foxowego” humoru. Bo właśnie od form zaskoczenia czytelnika nieoczekiwanymi przejściami od ujęć na pozór serio – do ich „degradacji” przez sprowadzenie do absurdu lub negacji, prowadzi Fox swoją „grę z odbiorcą”. W pewnym stopniu stanowi ona kontynuację metod kultury śmiechu „wypracowanych” przez „triumwirat” we wspólnych zabawowych przedsięwzięciach.

Już na początku studiów na Uniwersytecie Stefana Batorego Wojciech Dąbrowski – podobnie jak pozostali triumwirowie – wiąże się z pismem „Alma Mater Vilnensis”. Publikowane na jego łamach artykuły mają pozornie charakter drugorzędny – sprawozdawczy; dotyczą na przykład działalności organizacji akademickich<sup>11</sup> i ośrodka rekreacyjnego USB Legaciszki<sup>12</sup>.

A jednak i tutaj można odkryć ironiczne podteksty w opisach pozornie obiektywnego sprawozdawcy. Zwłaszcza tekst *Zamiast kroniki*, jest „grą” z tematem i „zamówieniem” redakcyjnym. I tak na przykład pisząc o kołach naukowych autor stwierdzał:

Zgodnie z tradycją, niektóre koła, medycy, prawnicy, rolnicy, urządzają wielkie i wspaniałe bale, mające bez wątpienia dużo wspólnego z właściwą tym kołom działalnością naukową. Bal taki stanowi doskonały odpoczynek po nauce, a nauka doskonałym wypoczynkiem po balu<sup>13</sup>.

W podobnym stylu kwitował Fox także inne osiągnięcia organizacji akademickich, aby na koniec radośnie zakomunikować:

<sup>8</sup> M.in. Jerzy Putrament (*Pół wieku*, cz. I) i Tadeusz Łopalewski (*Czasy dobre i złe*).

<sup>9</sup> Zob. *Wileńskie Szopki Akademickie (1921–1933)*. Wstęp i wybór M. Olesiewicz. Białystok 2002.

<sup>10</sup> W papierach po Wojciechu Dąbrowskim zachowanych u Krystyny Jakowskiej znajdują się wycinki: *Litwa z okien wagonu* i *Żywoty świętych tureckich* (II 1940) oraz maszynopis *Trzy dni podróży* (6 s.); w moim posiadaniu: maszynopis radiowego *Skeczu*. Pozostałe publikacje na podstawie kwerend w czasopismach.

<sup>11</sup> W. Dąbrowski, *Zamiast kroniki*. „Alma Mater Vilnensis” 1930, zeszyt 9; *Kronika*. „Alma Mater Vilnensis” 1933, zeszyt 11.

<sup>12</sup> Tegoż, *O Legaciszkach*. „Alma Mater Vilnensis” 1932, zeszyt 10.

<sup>13</sup> Tegoż, *Zamiast kroniki*. Dz. cyt., s. 72.



Jestem szczęśliwie zwolniony od obowiązku opisywania tu korporacji. Na 10 wileńskich trójbarwnych organizacji, nie przysłała sprawozdania ani jedna<sup>14</sup>.

Na koniec wreszcie autoironicznie konkludował, iż nie miał zamiaru pisać kroniki, ale „...Redaktor (...) kazał mi w ciągu dziesięciu minut streścić wszystkie sprawozdania”. Dlatego „Troszeczkę przeterminowałem, dodałem kwadrans akademicki (żrenicę naszej wolności) i po dwóch tygodniach oddałem wszystko redaktorowi prosząc, aby mi dał spokój. I szanownych czytelników też proszę o daleko idącą wyrozumiałość”<sup>15</sup>.

W podobnym tonie zamykał Dąbrowski również kolejną *Kronikę*, pisząc o ciężkiej, „czarnej” i nudnej robocie oraz wyrażając radość z powodu, iż tylko 30% organizacji przysłało sprawozdania:

Wszystkim stowarzyszeniom, które miał przysłać mi sprawozdania wolały pozostać w głębokim ukryciu, wyrażam na tym miejscu swą równie głęboko ukrytą wdzięczność<sup>16</sup>.

Gatunkowo omawiane teksty są rozstrzelone, pomiędzy reportaż, sprawozdanie, artykuł publicystyczny. Wszystkie jednak mają podstawę felietonową, wspartą na zaskakujących komentarzach i dygresjach. Tematycznie odnoszą się zarówno do spraw akademickich, jak i prezentują przestrzeń lokalną Wileńszczyzny i Litwy, wyrażając sprzeciw wobec antysemityzmu i ideologii endeckiej. Dowcip Foxa był w rodzaju „z cicha pęk”, pojawiał się niespodziewanie w różnych miejscach tekstu. I tak na przykład w komentarzu do wykonania *Rapsodii Węgierskiej* Liszta w kinie „Helios” Dąbrowski pisał:

Że np. skrzypek parę sekund już grał, a dopiero już wtedy dolatywał nas ton skrzypiec, to było do wytłumaczenia, ponieważ dźwięk podróżuje wolniej niż światło. Ale wszystko psuł kapelmistrz. Dyrygował tak spokojnie, że nie dawał powodu do najmniejszego uśmiechu. Taki niepotrzebny człowiek. Myślę, że mógłby wcale nie dyrygować. A właściwie orkiestra mogłaby wcale tej rapsodii nie grać. A ja bym wtedy mógł nie pisać.

Poszedłbym lepiej na Łukiszki i kupiłbym sobie na tegoroczne święta choinkę<sup>17</sup>.

Ile zaskoczeń w tym niewielkim artykuliku! I wszystkie w gradacji „z zaprzeczeniem”, którego celem jest sprowadzenie do absurdu zarysowanej na początku sytuacji. A także celu „pisania”, od którego lepsze jest zakupienie choinki – w kwietniu!

<sup>14</sup> Tamże, s. 74.

<sup>15</sup> Tamże, s. 75.

<sup>16</sup> W. Dąbrowski, *Kronika*. „Alma Mater Vilnensis” 1933, zeszyt 11.

<sup>17</sup> Tegoż, *Kamyczki w ogródku*. „Żagary” 1931 (kwiecień), nr 1.

Ten sam chwyt powtórzy Fox w jedynym (jak dotąd) zachowanym skeczku radiowym, w którym do absurdu zostają sprowadzone praktyki biurokraty-buchaltera, sumującego wszystkie cyfry podane przez interesantkę:

...Mam kota angorę, za którego mi dano 30 złotych.

Buch: 30 ...(liczydła)

Inter: I ten kot uciekł do mnie z powrotem. Przecież można by go tak sprzedać z 5 razy...

Buch: 5 razy 30 – 150 (liczydła)

Interes: Mam 23 lata (liczydła)...

Nie inaczej konstruuje Fox inne swoje teksty. W opublikowanym w „Wilczych Zębach” sarkastycznym artykule-felietonie *Po bajecznym laniu*, autor odniósł się do antysemickich zamieszek na uczelniach poznańskich i na USB. I tutaj redukcja do absurdu określa endecką „ideę” bicia Żydów. Przedstawiając wypadki w Poznaniu Fox stwierdzał:

Miłe to miasto [Poznań – uzup. T. B.] w Żydów nie obfituje, a w antysemitów owszem. Wpadało kogoś bić, pobito osoby podobne do Żydów. Bowiem nie tylko nie powinno być Żydów, ale nawet semickie rysy twarzy mają z powierzchni ziemi zniknąć...

i następnie karykaturując frazeologię „narodową”:

Poznańscy rycerze przedmurza chrześcijaństwa działali szybko i niezawodnie, jak na rozsądnych ludzi przystało. Wpadało tam na jednego niewiernego ze trzydziestu zapalonych krzyżowców, a żaden z nich nie spoczął na laurach, dopóki przypadającej nań jednej trzydziestej wroga nie unieszkodliwił. To też wojnę załatwiono w czasie krótkim i w sposób niepozostawiającym nic do życzenia. Właściwie nawet Żydów i ersatz-Żydów nie wystarczyło do zaspokojenia krwawego animuszu Sarmatów (...)<sup>18</sup>.

Reportaże Dąbrowskiego<sup>19</sup> wprowadzają jeszcze jeden czynnik w jego publicystykę – rzetelność opisu i spostrzegawczość, które zabarwia subiektywne spojrzenie na przedstawianą rzeczywistość. W pokreślonym maszynopisie *Trzech dni podróży* autor relacjonuje kajakową wyprawę na północno-wschodni kraniec Rzeczypospolitej, „...parę miejscowości w powiecie brasławskim”. Opis tej wyprawy, to typowy dla Foxa przeplot uporządkowanej relacji z żartobliwymi uwagami-dygresjami; zachwyty z charakterystycznym „przymrużeniem oka”. I tak na

<sup>18</sup> C.J.F. *Po bajecznym laniu*. „Wilcze Zęby” 1932, nr 3. (Redaktorem był wówczas jeden z triumwirów – Antoni Gołubiew).

<sup>19</sup> *Trzy dni podróży i Litwa z okien wagonu*. Oba teksty (maszynopis i wycinek prasowy) z archiwum Krystyny Jakowskiej.

przykład „ucieczka” od „dżumy” cywilizacji na „łono natury” rozpoczyna się następująco:

Na szczęście już od Dukszt zaczynamy o cywilizacji pomału zapominać. Od-  
dalamy się od wielkiej szerokotorowej kolejki, a zabawny samowarek, który kursuje  
pomiędzy Duksztami i Drują, przypomina trochę „Racę” Stephensona, a trochę im-  
bryk, którym się bawił James Watt, co daje nam zapomnieć o nowoczesnych środkach  
cywilizacji.

Rzeczowość Foxa nie pozwala mu na szersze opisy walorów estetycznych  
krajobrazu. Pozostaje przy krótkich stwierdzeniach: „możemy doznać wstrząsu  
z zachwytu”; „...piękność [jeziora Długie] skłaniałaby do nadawania mu nazw,  
skonstruowanych w najwyższych superlatywach”, natomiast szerzej rozpisuje się  
o przedmiotowej stronie opisywanego terytorium i jego historii. Ten rodzaj przed-  
stawiania jest jeszcze mocniej widoczny w reportażu *Litwa z okien wagonu*, opa-  
trzonym wstępnym zastrzeżeniem: „»Litwa z okien wagonu« – to nie znaczy  
jeszcze, że autor ani razu nie wysiadł tam z pociągu. Chodzi tylko o podkreśle-  
nie powierzchniowości obserwacji”. Z tym, że owe obserwacje próbują dostarczyć  
czytelnikowi sporej ilości informacji o kraju, na temat którego „dzięki stosunkom  
politycznym podróż taka jest równie egzotyczna jak wędrowka dra Korabiewi-  
cza-Kilometra”<sup>20</sup>.

Dąbrowski stara się uchwycić znaczące składniki obrazu społeczno-obycza-  
jowego ówczesnej Litwy i odejść od stereotypowych o niej wyobrażeń. Jest pełen  
podziwu dla europejskiej dynamiki Kowna. Nawet widoczny gdzie indziej iron-  
iczny komentarz został w tym tekście znacznie przytłumiony.

Przestawione wyżej teksty Wojciecha Foxa-Dąbrowskiego są oczywiście  
ułamkami o wiele znaczniejszego dorobku. Na pewno jest to za mało, aby się  
pokusić o szerszą i głębszą ocenę. Nie tylko dlatego, że skłania do tego взгляд  
osobisty, także i przede wszystkim dlatego, iż miejsce Foxa w życiu kulturalnym  
międzywojennego Wilna wcale nie było drugorzędne. Jego felietonistyka i inne  
teksty humorystyczne niewątpliwie zasługują na przypomnienie i usytuowanie  
w szerszym kontekście „idącego Wilna” i „pokolenia 1910”.

---

<sup>20</sup> Waław Korabiewicz, prezes i senior Akademickiego Klubu Włóczęgów Wileń-  
skich, wslawił się wówczas kajakową wyprawą do Stambułu.



CYKLE I CYKLIČZNOŚĆ



cykle powieściowe



BOGUMIŁA KANIEWSKA

## Cykliczność w powieści

Składając artystyczny hołd Denisowi Diderotowi, Milan Kundera pisał:

Słyszę często, że powieść wyczerpała już swe możliwości. Ja odnoszę przeciwne wrażenie: przez czterysta lat swoich dziejów powieść „zmarnowała” wiele ze swych możliwości: nie wykorzystwała wielu wielkich okazji, porzuciła różne drogi, nie odpowiedziała na wiele wezwań.

*Tristram Shandy* Laurence’a Sterne’a jest jedną z takich przeoczonych okazji. Dzieje powieści wyeksploatowały do cna przykład Samuela Richardsona, który przez formę „powieści w listach” odkrył psychologiczne możliwości sztuki powieściowej. Natomiast niewiele uwagi poświęciły perspektywie zawartej w przedsięwzięciu Sterne’a.

*Tristram Shandy* jest powieścią-grą. Sterne długo opisuje chwile poczęcia i narodzin swego bohatera, by bezwstydnie i niemal na zawsze porzucić dzieje jego życia, gdy ten tylko przychodzi na świat; gawędzi ze swym czytelnikiem i gubi się w nieskończonych dygresjach: zaczyna opowiadać jakiś epizod, lecz nigdy nie doprowadza go do końca, w samym środku książki umieszcza dedykację i przemowę, itd., itd., itd.

Słowem: Sterne nie buduje swej opowieści na „jedności akcji”, zasadzie automatycznie uznawanej za wręcz nieodłączną od samego pojęcia powieści<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> M. Kundera, *Kubuś i jego Pan. Hołd w trzech aktach dla Denisa Diderota*. Przeł. M. Bieńczyk. Warszawa 2000, s. 10–11.

Automatyczna zasada, o której pisze Kundera, to spadek, jaki dziedziczny powieść po Arystotelesie i jego wyznacznikach kompozycji doskonałej – przy czym mniej chodzi o jedność akcji (wielkie, wielowątkowe dzieła epickie zasady tej przecież nie przestrzegały), a bardziej o logikę przyczynowo-skutkową. Opierająca się na niej reguła konsekwentnego projektowania fabuły tak, by żaden jej element nie był zbędny, żaden też niepotrzebny – a wszystkie motywy wiązały się w taki sposób, by jakiegokolwiek ich naruszenie rujnowało powieściową konstrukcję – wydaje się jeszcze dziś funkcjonować jako istotna cecha „powieściowości”. Nie dlatego nawet, by stanowiła warunek konieczny gatunku – jest raczej punktem odniesienia, swoistym „epickim” centrum, do którego odnoszą się wszelkie zmiany. Jest to sposób postrzegania bardzo mocno zakorzeniony w refleksji nad formami powieściowymi: choć od schyłku XIX wieku, kiedy logicznie skonstruowana fabuła jako główny nośnik znaczeń, ustąpiła miejsca narracyjnym wariacjom, minął już wiek z okładem (a i wcześniej znane były przecież formy otwarte, dygresyjne, konstrukcje epizodyczne...), język ich opisu zwykle sytuuje je wobec arystotelesowskiej normy i sposobów jej dekonstruowania. Przywołajmy słowa Bogdana Owczarka, autora rozważań o powieści niefabularnej:

Zanik postaci wiąże się w nowej prozie z rozluźnieniem rygorów kompozycji. Zaznacza się trwała tendencja do przechodzenia od formy zamkniętej do formy otwartej powieści. (...) Rozkład jednolitości postaci wiąże się z fragmentaryzacją kompozycji powieściowej, kiedy naruszona zostaje ciągłość losu bohatera i zerwane są jego więzi z innymi postaciami. Struktura powieści, układ zdarzeń w takim przypadku przypominają mozaikę, zbiór fragmentów lub kolaż z gotowych elementów<sup>2</sup>.

Owczarek bardzo wyraźnie określa zmiany genologiczne poprzez odniesienie ich do określonego wzorca – stąd takie terminy jak: zanik, rozluźnienie, rozkład, naruszenie, zerwanie. A przecież nie pozostawiają one po sobie pustki, na miejsce jednolitej postaci wyposażonej w ciągłą biografię pojawia się postać wielowymiarowa o losach wariantywnych albo głos czy punkt widzenia. Zani-kowi będzie zawsze towarzyszyć pojawianie się, a rozluźnianie wiązań wypełni struktura bardziej złożona, wielokierunkowa. Dalej, zmierzając ku zdefiniowaniu pojęcia niefabularności, Owczarek pisze o konieczności uzgodnienia „niearystotelesowskiego przedmiotu” czyli współczesnej powieści z Arystotelesowską poetyką jako „dojrzałą i wciąż produktywną tradycją teoretyczną”<sup>3</sup>. W ten sposób – postrzegana diachronicznie – powieść jawi się jako forma fabularnie sytuująca się pomiędzy dwoma, opozycyjnymi, sposobami konstrukcji: logicznym przyczynowym łańcuchem zdarzeń i jego przeciwieństwem, czy ściślej rzecz biorąc, destrukcją ciągu przyczynowo-skutkowego.

<sup>2</sup> B. Owczarek, *Poetyka powieści niefabularnej*. Warszawa 1999, s. 12.

<sup>3</sup> Tamże, s. 16.



Nietrudno dostrzec, że takie traktowanie form powieściowych oznacza sprowadzenie ich złożoności do prostego, wyrazistego schematu, który ma równie wiele zalet (to właśnie prostota i wyrazistość), co wad (najistotniejsza z nich to sprowadzenie wielokształtnego gatunku do dwóch typów konstrukcji fabuły). Nic też dziwnego, że równie istotne znaczenie zyskała inna para pojęć, rozmaicie nazywanych i różnie definiowanych, lecz zawsze oscylujących wokół tego samego aspektu epickiej struktury, który niegdyś Janusz Sławiński nazwał „semantyczną dwoistością przekazu narracyjnego”<sup>4</sup>. Wywiedziony z formalistycznego myślenia podział na dyspozycję i kompozycję, treść i formę, fabułę i sjużet, podejmowany przez narratologów w opozycji historii i dyskursu, opowiadania i wypowiedzi sytuuje powieściowy świat w ramach pojęć binarnych, pomiędzy dwoma biegunami. Są one możliwe do odróżnienia w teorii, w praktyce literackiej natomiast spotykają się, uzupełniają, dopełniają, równoważą, spierają, budują sens – czy to w harmonii, czy – przeciwnie – w sporze, ale zawsze we współdziałaniu...

W każdym utworze literackim najciekawsze jest przecież to, co dzieje się pomiędzy: językiem a rzeczywistością, fikcją a zapisem doświadczenia, słowem a niewyraźnym, opisem a odpowiedzią zmysłów, logiką a spontanicznością, tradycją a potrzebą nowości... Istnienie owego „pomiędzy” decyduje o nieuchwytnym, niepowtarzalnym kształcie tekstu, o czytelniczym wrażeniu, o badawczej bezradności. Istnienie owego „pomiędzy” stanowi rację bytu interpretacji i jest źródłem jej niepewności. Ta dynamiczna relacja nie jest już dzisiaj żadną rewelacją – skomplikowany status literackości, badań o literaturze i nauk humanistycznych wydaje się już problemem oswojonym. W tym znaczeniu „biegunowe” myślenie o formach narracyjnych traci swój sens (choć może tylko modną aktualność?), zastępuje je raczej poszukiwanie pokrewieństw, tropienie związków i znaczeń doraźnych, mniej wyrazistych, trudniej poddających się typologizacji – jakbyśmy dopiero teraz dotarli do prawdziwego sensu przełomu antypozytywistycznego, dostrzegając w każdym wytworze ludzkiego ducha odrębny, wymagający zrozumienia, fakt. Myślenie o literaturze nie daje się już sprowadzić do systemu opozycji, jest raczej namysłem nad przestrzenią rozciągającą się pomiędzy wieloma biegunami.

## POWIEŚĆ A CYKL

Czy wobec tego rozróżnienie pomiędzy kompozycją powieściową a cykliczną ma jeszcze jakikolwiek sens? Kiedy po raz pierwszy rozważałam problem związku między powieścią a cyklem narracyjnym, pisałam:

(...) relacja między powieścią a cyklem nie sprowadza się do wpływu jednej formy na drugą – należałoby tu raczej mówić o pewnym obszarze wspólnym, o sferze

---

<sup>4</sup> J. Sławiński, *O kategorii podmiotu lirycznego*. W: tegoż, *Dzieło, język, tradycja*. Warszawa 1974, s. 83.

wspólnych możliwości, z których oba gatunki korzystają w równym stopniu. Który z nich jest pasożytem, który żywicielem? Nie wiem, czy historia literatury (...) jest w stanie sformułować przekonującą, jednoznaczną odpowiedź na tak postawione pytanie<sup>5</sup>.

Im uważniej przyglądamy się różnym powieściowym formom, tym odpowiedź ta wydaje się bardziej problematyczna... Powołując się na, przywołane na początku, rozważania Milana Kundery, należałoby powiedzieć tak: nie dowiemy się tego, póki nie powstanie – na papierze lub przynajmniej w literaturoznawczej świadomości – alternatywna historia powieści, badające dzieje formy otwartej, niearystotelesowskiej. Bo nie jest prawdą, iż to wiek XX zrywa z fabularną spójnością opowieści – wiek XX sięga po te rozwiązania, które istniały w obrębie gatunku od zawsze, choć traktowane były jako odstępstwa, przekształcenia, boczne drogi rozwoju. Już we wczesnych formach narracyjnych pojawiały się przecież kompozycja opierająca się na eksponowaniu epizodyczności – taka konstrukcja charakteryzowała powieść pikarejską, złożoną z kolejnych przygód czy wybryków bohatera, niszczących niczym paciorki koralu – po kolei. Zastępowanie związku przyczynowo-skutkowego zasadą addytywności nie było działaniem wyjątkowym – posługiwała się nim także powiastka filozoficzna, teksty o kompozycji dygresyjnej, czy tzw. powieści obrazkowe. Chodzi tu o wszystkie takie przypadki, w których fragment (zwykle zamknięty fabularnie: epizod, anegdota, wyodrębniony wątek, ale także na przykład fragmenty odrębne pod względem stylistycznym) staje się przynajmniej równorzędnym, a przy tym autonomicznym, elementem znaczenia. Takie przypadki Bachtin dostrzega już w dawnej powieści greckiej – choć odmawia jej „jakiegokolwiek naturalnej czy obyczajowej cykliczności”<sup>6</sup>, jednak gdy charakteryzuje czas przygodowy, zauważa: „Składa się on z szeregu krótkich odcinków odpowiadających poszczególnym przygodom; wewnątrz każdej takiej przygody czas uporządkowany jest w zewnętrzny, techniczny sposób”<sup>7</sup>. Co więcej: zdaniem Bachtina ów ciąg odcinków umiejscowiony jest w pewnej „wyrwie” czasowej, niezależnej od ciągłego czasu biograficznego. Odcinkowość i autonomiczność sprawiają, że powieść ta posługuje się innym rodzajem spójności – w miejsce Arystotelesowskiego ciągu przyczyn i skutków wchodzi porządek cyklu, oparty na związku metonimicznym (przyległości) lub układzie chronologicznym (następstwie). Ten typ uporządkowania pojawia się także w tekstach osiemnastowiecznych: u wspomnianego już Sterne’a, Diderota, ale także u Lesage’a czy Swifta. Kiedy w wieku XIX

<sup>5</sup> B. Kaniewska, *Między cyklem a powieścią*. W: *Cykl literacki w Polsce*. Red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska. Białystok 2001, s. 35.

<sup>6</sup> M. Bachtin, *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści*. W: tegoż, *Problemy literatury i estetyki*. Przeł. W. Grajewski. Warszawa 1982, s. 286.

<sup>7</sup> Tamże, s. 287.

triumfy święci klasyczna fabuła, obok niej pojawiają się – wcale nie mniej wielkie – teksty „o luźnej, »obrazkowej« kompozycji, złożonej z wielu, zestawionych najczęściej addytywnie, epizodów, których jedynym łącznikiem bywa postać wędrującego bohatera i/lub narratora”<sup>8</sup>. Jak pisze Tomasz Sobieraj, tak skonstruowane powieści sprzyjają kreśleniu szerokiej panoramy społecznej lub przynajmniej wnikliwemu portretowaniu określonego środowiska. Znajdują się wśród nich utwory tak znakomite jak *Klub Pickwicka* Dickensa czy *Martwe dusze* Gogola. Nie można też zapominać, że zanim nastąpił rozkwit wielkich struktur epickich, w estetyce europejskiej dokonał się romantyczny przewrót, a jednym z jego istotnych elementów była kariera fragmentu i triumf formy otwartej, przeczącej założeniom estetyki klasycznej. Poemat romantyczny, poemat dygresyjny, polski dramat romantyczny czy gawęda szlachecka kształtowały nową postawę odbiorczą, stanowiąc apologię swobodnej, fragmentarycznej kompozycji. Dygresje, suplementy, powtórzenia tworzyły inny rodzaj spójności tekstu, budowały inny rodzaj porozumienia z czytelnikiem – słowem: wytwarzały odrębną konwencję<sup>9</sup>.

Historycznie rzecz ujmując, rozwój powieści nie przypominał dobrze skomponowanej, jednowątkowej noweli – przebiegał co najmniej dwoma nurtami: jeden dążył do fabularnej spójności, drugi z niej świadomie rezygnował. Ciekawe, że początki jednej z najbardziej zachowawczych odmian powieści, jaką jest powieść dla dzieci, łączą się z dziełem równie wybitnym, co nowatorskim i demonstracyjnie porzucającym zasadę logicznego rygoru tak w zakresie kompozycji, jak i kształtu świata przedstawionego. Mam tu na myśli dylogię Lewisa Carolla o przygodach Alicji w Krainie Czarów i po drugiej stronie lustra. Oniryczna wędrownka dziewczynki jest demonstracyjnie alogiczna – zwłaszcza w części drugiej, gdzie Alicja przemieszcza się z miejsca na miejsce w sposób nieoczekiwany, zaskakujący, często w samym środku rozgrywanej się sceny. Każda z jej przygód może stanowić przy tym odrębną całość, poddającą się wielokierunkowej interpretacji, dla każdej można znaleźć temat, leitmotiv, intertekstualną przestrzeń, alegoryczną wykładnię etc.

O wnioski nietrudno: powieść od samego początku swego istnienia poddana była (co najmniej) dwóm tendencjom: jedna zmierzała do fabularnej spójności opartej na zasadzie przyczynowo-skutkowej i dążeniu ku formie zamkniętej; druga – do rozluźniania więzi i zestawiania ze sobą elementów na zasadzie przyległości. Druga z tych tendencji bardzo wyraźnie podlega prawom cykliczności – kompozycja powieściowa nie musi więc ex definitione przeciwstawiać się cyklowi narracyjnemu, może być także jego swoistą realizacją.

---

<sup>8</sup> T. Sobieraj, *Fabuły i „światopogląd”*. Studia z historii polskiej powieści XIX-wiecznej. Poznań 2004, s. 99.

<sup>9</sup> Zob. W. Szturc, *Osiem szkiców o ironii*. Kraków 1994, s. 81 i n.

## CYKLIČNOŚĆ POWIEŚCI

Relacja między cyklem a powieścią to zależność złożona: poczynając od tego, że obydwaj jej terminy składowe, jako sytuujące się w okolicach genealogii, są trudne do zdefiniowania, stanowią raczej odmianę hermeneutycznej przestrzeni niemożliwą do ujęcia w ramach ścisłego paradygmatu<sup>10</sup>, a skończywszy na rozmaitych relacji tej odmianach: powieści mogą składać się na cykl, a równocześnie cykliczność – jako rodzaj kompozycji – może konstytuować powieściowy świat. Pisząc o cykliczności w powieści mam na myśli drugi z wymienionych przypadków, który należy – choćby najskromniej – zdefiniować. Definicijną próbę rozpocznę od konstatacji historycznej: wszystkie opisane powyżej zjawiska nierystotelesowskiego kształtowania fabuły nasilają się w wieku XX. Następuje wówczas istotna zmiana: punkt ciężkości przenosi się z fabuły na narrację, która odtąd staje się głównym nośnikiem znaczeń. Pojawiają się nowe (lub tylko odnowione) sposoby artykulacji, rozpraszające fabularną spójność: autotematyzm, symultанизm, technika punktów widzenia, wielowariantowość fabuły etc., etc. W tych technikach maleje znaczenie tradycyjnego powieściowego wiązania, czyli ciągu przyczynowo-skutkowego. Jednak tak, jak nie istnieje „zero” stylu, tak nie istnieje „zero” kompozycji: miejsca opuszczone przez zasadę przyczynowości zajmują natychmiast inne rodzaje związków: chronologiczne, przyległości czy celowościowe. Są to wiązania słabsze, łatwe do rozerwania czy przeoczenia – pojawiają się zatem obok nich inne sygnały spójności, wśród których najistotniejsze jest powtórzenie. Nowe, eksperymentalne techniki powieściowe są w gruncie rzeczy kontynuacją tendencji obecnych w sztuce powieściowej – o czym już pisałam – od starożytności, zmienia się tylko stopień ich ekspansywności. To, co jawiło się jako nurt poboczny, przekorna, parodystyczna reakcja na najważniejsze tendencje narracyjne, staje się teraz artystycznie doniosłe, awangardowe i głośne. Wrzawa eksperymentu, poczucie odnowienia formy powieściowej sprawia, że przeszłość przybiera kształt tradycji negatywnej, odrzuconej – paradoksalnie eksponując przebrzmiałą już dykcję i zagłuszając pamięć o takich własnych antenatach jak Sterne, Diderot czy Skarbek i Kraszewski (jako autor *Latarni czarnoksiężskiej*).

Cykliczność w powieści nie jest jednak zjawiskiem tak oczywistym, jak przedstawione przeze mnie tezy – aby autonomiczny zbiór tekstów stał się cyklem (czy to w intencji autorskiej, czy w czytelniczym odczuciu) musi funkcjonować jako całość, musi sygnalizować swą rozproszoną spójność. Poszczególne elementy cyklu wiązać może rama narracyjna, układ chronologiczny, tytuły, temat, powtórzenia cytatów lub struktury<sup>11</sup> etc. Na tle powieści jako monolitycznej

<sup>10</sup> Zob. rozważania o gatunku S. Balbusa w artykule *Zagłada gatunków*. W: *Genealogia dzisiaj*. Red. W. Bolecki, I. Opacki. Warszawa 2000.

<sup>11</sup> Historyczny przegląd ram narracyjnych i innych sposobów wiązań zawiera artykuł

(jednak!) całości, szczególnego znaczenia nabierają dwie cechy cykliczności: fragmentaryczność i powtarzalność.

Warto przywołać w tym miejscu kilka przykładów. *Historie miłosne* Anny Nasiłowskiej rezygnują ze spójnej fabuły na rzecz wielu, przeplatających się wątków – każdy z nich stanowi swoistą, miłosną przypowieść. Ich suma składa się na powieściową (dość oczywistą) tezę fenomenologiczną: miłość jest i jest wielo-kształtna, a żadne z jej wcieleń nie może być uznane za emocjonalną pełnię, każde jest w pewnym stopniu kalekie. Podobny egzemplaryczny traktat tworzy Kuczok w *Senności*. *Bambino* Ingi Iwasiów opowiada poprzez spletające się biografie historii miasta, czy raczej: zamieszkiwania w obcej przestrzeni. Inaczej konstruuje swoje *Gesty* Ignacy Karpowicz – powieściowy porządek biografii narratora został tu „poprzecinany” konsekwentną ramą składającą się na dwa porządki cykliczne: „rzeczownikowy” i „liczebnikowy”. *Cały czas* Janusza Andermana to z kolei biografia „w odcinkach” – kolejne epizody demaskują rozproszoną tożsamość bohatera, domagającą się scalenia w obliczu narracyjnej i egzystencjalnie ostatecznej ramy.

Cykliczność powieści jest chwytem historycznie zadomowionym, aksjologicznie nieobojętnym, wymagającym interpretacji.

## PRZYPADEK WIESŁAWA MYŚLIWSKIEGO

Omawiając dzieje powieści polskiej wieku XIX Tomasz Sobieraj zauważył:

Najwyrazistszą strukturalnie odmianę omawianego typu kompozycyjnego [powieści wędrowek – uzup. B. K.] stanowi powieść o luźnej, „obrazkowej” kompozycji, złożonej z wielu, zestawionych najczęściej addytywnie, epizodów, których jedynym łącznikiem bywa postać wędrującego narratora lub/i bohatera. Powieść ta może przybierać oblicze panoramy społecznej, przekrojowo rejestrującej życie różnych warstw i środowisk, lub przynajmniej swoistej kroniki obyczajowej, dokumentującej bogactwo ludzkich typów i zwyczajów, charakterystycznych np. dla danej klasy społecznej<sup>12</sup>.

A zatem cykliczność sprzyja epickości, nie stoi z nią w sprzeczności... Teza ta znajduje potwierdzenie w twórczości jednego z najwybitniejszych pisarzy współczesności, uznawanej za przykład nieśmiertelności wielkiego epickiego wzorca – chodzi tu oczywiście o Wiesława Myśliwskiego. W powieściach tego twórcy cykliczność przybiera formę dużo ciekawszą, bardziej złożoną niż w kompozycji „obrazkowej”.

---

K. Jakowskiej *Cykl opowiadań – próba historii. Intuicje i sugestie*. W: *Cykl literacki w Polsce*. Dz. cyt. Szczegółowe rozważania ukazujące rozmaite możliwości kształtowania się relacji między cyklem a powieścią oraz ich interpretacje znajdują się w tomie *Cykl i powieść*. Red. K. Jakowska, D. Kulesza, K. Sokołowska. Białystok 2004.

<sup>12</sup> T. Sobieraj, *Fabuły i „światopogląd”*. Dz. cyt., s. 99.

Nie zaryzykowałabym tezy, iż powieści tego autora składają się na narracyjny cykl, choć bez wątpienia można odnaleźć w nich cechy wskazujące na wyraźne wiązania pomiędzy nimi. Zaczniemy choćby od wyznaczników formalnych: wszystkie utwory narracyjne Myśliwskiego pisane są w pierwszej osobie, w narratorskich monologach przeplata się żywioł mowy z literacką konwencją, każda też operuje swoistą konstrukcją czasu: przeszłość przywoływana jest w porządku wspomnienia, uobecniata w pozbawionej chronologii narracyjnej opowieści i umieszczona w ramie rozgrywającej się „teraz” sytuacji narracyjnej. Już jednak konkretne tekstowe wcielenia tych cech rozkładają się rozmaicie, zacierając efekt powtarzalności – wszystkie powieści Myśliwskiego to narratorskie monologi, w których oralność współlistnieje z piśmiennością: o ile jednak trzy ostatnie powieści wykazują pod tym względem liczne podobieństwa, o tyle dwie pierwsze w podobny porządek się nie wpisują. Począwszy od *Kamienia na kamieniu* kompozycja tekstów jest analogiczna: narrator, człowiek u schyłku życia, opowiada o swoim losie, podporządkowując czynność wspomnienia (konstruowania opowieści, budowania tożsamości...) mechanizmowi skojarzeń, kaprysom pamięci. Każdy powieściowy rozdział to odrębny fragment jego opowieści – nie przybiera on przy tym kształtu anegdoty, lecz raczej refleksyjnego traktatu, budowanego na marginesie jakiejś fabuły, postaci, motywu. Każdy z tych fragmentów jest równocześnie całością – jako opowieść posługująca się własną dynamiką, często zamknięta konkluzją – i częścią biograficznej opowieści, rozwijającej się poza chronologią.

Jednak pierwsze dwie powieści nie mieszczą się w tej charakterystyce – nie dzielą się na wyraziste części, tok narracji nie jest przerywany żadnymi sygnałami delimitacyjnymi. Monolog nauczyciela z debiutanckiego *Nagiego sadu* ma cechy soliloquium, mniejszy jest w nim udział stylizacji na mowę. Z kolei wędrówka owczarza Jakuba po pańskim dworze (*Pałac*) relacjonowana jest przy pomocy monologu wewnętrznego. Można założyć, że cykliczność pojawia się dopiero w późniejszych powieściach Myśliwskiego... Jednak uważna obserwacja temu przeczy: bez trudu da się wyodrębnić na przykład cykl tematyczny poświęcony reformie rolnej – pojawia się ona jako motyw w *Nagim sadzie*, dramacie *Klucznik* i w *Kamieniu na kamieniu*. Okazuje się, że mamy tu do czynienia ze swoistą fluktuacją cykliczności...

Beata Adamiec-Czubaj, pisząc o perseweracji wątków w powieściach autora *Pałacu*, wyodrębniła trzy grupy motywów: powtarzające się w jednym utworze (jak czynność łuskania fasoli konstytuująca narrację *Traktatu...*), centralne dla rozdziału oraz powracające w wielu utworach (jak na przykład płacz czy milczenie)<sup>13</sup>. Jeśli wziąć pod uwagę fakt, że drugi z wymienionych przez badaczkę typów występuje, jej zdaniem, tylko w *Widnokregu* okaże się, że powtarzalność

<sup>13</sup> B. Adamiec-Czubaj, *Perseweracja wątków i motywów w powieściach Wiesława Myśliwskiego*. W: *O twórczości Wiesława Myśliwskiego II*. Red. J. Paclawski. Kielce 2007, s. 99.

pojawia się na dwóch płaszczyznach: pomiędzy tekstami i w obrębie pojedynczego utworu.

Przywołam tu jako przykład *Widnokrąg*. W tej powieści, najbliższej tonacji autobiograficznej, pojawiają się nawiązania intertekstualne – ich występowanie jest charakterystyczne dla całej twórczości Myśliwskiego (by przywołać choćby tytułowy *Kamień na kamieniu* stanowiący apokaliptyczny cytat z *Ewangelii* synoptycznych i tradycyjnej, ludowej przyśpiewki). Jednak w opowieści Piotra mają one kształt szczególny – są aluzjami do wcześniejszych tekstów Myśliwskiego. W obrazie rozczesującej włosy wujenki Jadwigi odnajdujemy portret matki bohatera *Nagiego sadu*. Krewki wujek Włodek jest wyraźnym odbiciem charakteru Szymona Pietruszki. Ojcowe uciezki do sadu stanowią aluzję do przepięknych scen symbolizujących związek syna z ojcem pojawiających się w powieściowym debiucie pisarza. Tego rodzaju nawiązania odnaleźć można we wszystkich powieściach Myśliwskiego – jak dzieje się to w przypadku poruszającego motywu milczenia. Pierwszym milknącym bohaterem jest ojciec nauczyciela z *Nagiego sadu*, w *Kamieniu na kamieniu* w ciszę zapada matka, a później Michał – brat Szymona, w *Traktacie o łuskaniu fasoli* milknie pan Robert. Każde milczenie otacza tajemnica, każde niesie ze sobą dramatyczne znaki zapytania, każde zdaje się zwiastunem nieszczęścia.

Obok cykliczności „międzytekstowej”, w *Widnokręgu* występują także cykle wewnętrzne – każdy z nich zogniskowany jest wokół jednej postaci: są to powracające rytmicznie opowieści o ojcu, matce, Annie. Uobecniają się one w głosach i obrazach o różnym stopniu wyrazistości: najwyraźniejszy jest głos ojca, rozbrzmiewający przez opowieści o bitwach i jego portret, skojarzony ze schodami na Rybitwy. Nieobecność w codzienności przekłada się na sugestywną kliszę pamięci...

Myśliwski jest pisarzem antynomii, niegodzącym się na jednowymiarowość obrazu, konstruującym go z elementów sprzecznych. Tej generalnej zasadzie podporządkowana jest także cykliczność – jako powtórzenie, uruchamiające kolistość czasu niweluje jego jednokierunkowość, pozwala przywrócić w pamięci świat miniony. Jako konstrukcja celowa mieści w sobie antidotum na przypadkowość losu, odwołując się do sakralnego porządku, teleologicznego ładu. Przejawiająca się w kategoriach egzystencjalnych przywraca wartość ludzkiej reakcji na okrucieństwo historii, daje poczucie panowania nad tym, co nieokiełznane. Jako stylistyczna dykcja staje się elementem konstrukcyjnym, umożliwiającym współistnienie artystycznego ładu i żywiołu mowy...

Kiedy przejawia się w autocytatach, łączy świat słowa z losem człowieka, który spełnia się w pisarskim powołaniu, stawiając przy pomocy wykreowanych światów pytania, dla których szukamy odpowiedzi w realnej rzeczywistości. Antynomicznej, oczywiście...





ANDRZEJ STOFF

## „Trylogia księżycowa” Jerzego Żuławskiego. Semantyczne konsekwencje cykliczności

O powstałych w latach 1901–1911 powieściach Jerzego Żuławskiego: *Na srebrnym globie*, *Zwycięzca* i *Stara Ziemia* – pisano już wielokrotnie. Nie jest moim zadaniem przypomnienie stanu badań ani też ustosunkowanie się do poszczególnych twierdzeń, z których część zweryfikował czas, a z pozostałych nie wszystkie są równie przekonujące<sup>1</sup>. Poświadczona recepcja trylogii Żuławskiego jest może niezbyt bogata, ale niezmiernie charakterystyczna i stanowić by mogła interesujący przedmiot osobnej rozprawy na temat ewolucji postrzegania problematyki i oceny poetyki utworów fantastycznych w zmieniających się warunkach kulturowych. Zmiany, jakie zachodziły w odbiorze powieści, ze względu na znaczny już dystans czasowy od pierwszych reakcji, skłaniają wręcz do sprawdzenia bardziej uniwersalnej semantyki cyklu Żuławskiego, zdolności tych utworów do ewokowania sensów ważnych także poza pierwotnym, autorskim kontekstem cywilizacyjnym. Uznać już bowiem można, że dotychczasowe wyjaśnienia historycznych i filozoficznych aspektów powieści, tak istotne dla historii literatury, wyczerpują zagadnienie osadzenia „trylogii księżycowej” w myślowym kontekście epoki, która ją wydała. Byłby to natomiast sprawdzian jej potencjału znaczeniowego, próba odpowiedzi na pytanie o aktualność myśli Żuław-

---

<sup>1</sup> Zasługa wprowadzenia cyklu do współczesnej refleksji naukowej należy do artykułu: H. Karwacka, *O trylogii fantastycznej Jerzego Żuławskiego*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego”, s. I, z. 25. Łódź 1962, s. 80–106.

skiego – próba ważna szczególnie w kontekście często spotykanych utyskiwań na nieznośną „młodopolską” stylistykę powieści, która bywa traktowana jako bariera komunikacyjna.

W takim stanie rozpoznania problematyki i arcyzmu „księżycowej trylogii” moje zadanie musi być konkretne i szczegółowe: zamierzam mianowicie sprawdzić, co wynika z faktu współobecności w kulturze trzech powieści, z których każda jest wystarczająco samodzielna i tematycznie, i strukturalnie, by funkcjonować jako odrębny fakt kulturowy i każda może być z pożytkiem czytana osobno. Przy czym współobecność ta jest konsekwencją cykliczności, co nie pozwala badaczowi zadowolić się podobieństwem jakiegoś jednego tylko rodzaju, na przykład tematycznym, stylowym czy gatunkowym, lecz zmusza do uwzględnienia związku wszystkich czynników treściowych i artystycznych jako współdecydujących o kulturowej całości przekraczającej granice jednego utworu. Cel tego jest jednak służebny, wobec pytania, co w zakresie analizy rzeczywistości i stosunku do niej powieści Żuławskiego są w stanie oferować współczesnemu czytelnikowi. Jak sądzę, **największą zasługą pisarza było przeprowadzenie druzgoczącej w wymowie analizy postawy utopijnej**. Właściwy sens jego antyutopijnej propozycji intelektualnej odczytuje się współcześnie nieporównanie ostrzej i z większym uznaniem, niż w czasach, które dopiero poprzedzały realizację największych i najbardziej zbrodniczych projektów ideologicznych w historii.

Sama kwestia cykliczności sprowadza się ostatecznie do poszukiwania odpowiedzi na bardziej szczegółowe pytania. Pierwsze z nich dotyczy źródła cykliczności. Drugie – mechanizmów decydujących o artystycznych i myślowych konsekwencjach współprzynależności. Dopiero uzyskanie przekonujących wyjaśnień w tych sprawach pozwala zapytać o własny sens cyklu, jako o pewną całość, która nie jest sumą sensów poszczególnych powieści, lecz czymś, co nadbudowuje się ponad nimi, chociaż dzięki znaczeniu i wartości każdego ogniwa z osobna, i co dostępne jest dopiero czytelnikowi (badaczowi), który zdobędzie się na spojrzenie syntetyzujące to wszystko, co zostało przedstawione w różnorodny, a w tej różnorodności jeszcze bardziej przekonujący, a nieraz nawet efektowny, sposób. Wszystko, co wykracza poza immanentne wyznaczniki cykliczności daje się ustalić z dużym przybliżeniem tylko i zawsze będzie miało charakter hipotetyczny, ponieważ wkraczamy tu w zakres kompetencji autorskich, w sferę intencjonalności sprawczej w stosunku do tego, z czym obujemy.

Najprostszym mechanizmem sprawczym cykliczności w prozie jest chęć wykorzystania artystycznego potencjału utworu, który w momencie jego ukończenia zostaje uświadomiony jako niedający się wyczerpać w jednorazowej realizacji. Bywa, że bodźcem dodatkowym stają się zachęcające reakcje czytelników i krytyki literackiej; czynnik popularności, jako czysto okazjonalny, bo zależny od zmiennych gustów, jest jednak bodźcem zawodnym, jeżeli nie ma wspar-

cia w rzeczywistych wartościach utworu – może prowadzić tylko do powielania wzoru, który uzyskał przychylność odbiorców, a czas atrakcyjności każdego wzoru jest ograniczony. Tak jednak funkcjonuje literatura popularna i kultura masowa, w której zasada powtarzalności jest ponadto wykładnikiem poddania literatury regułom produkcji i ekonomii. Stąd bierze się obfitość zarówno oryginalnych form „seryjnych”, jak i kontynuacji bądź przetworzeń popularnych dzieł czasów minionych. Czy impuls twórczy, który przyniósł kontynuację *Na srebrnym globie* w *Zwycięzcy* i *Starej Ziemi*, miał charakter jedynie zewnętrzny, to znaczy spowodowany był przychylnym odbiorem pierwszej powieści i uzasadnionym przekonaniem o oryginalności pomysłu w literaturze polskiej? Potrzeba czytelników do obcowania ze światem i zaludniającymi go postaciami dłużej, niż pozwala na to pojedynczy utwór, znana jest dobrze pisarzom; jedną z ich odpowiedzi jest saga rodzinna, inną – właśnie cykl. Ale czy taka właśnie motywacja daje się wyinterpretować z powieści Żuławskiego jako najbardziej przekonująca?

Bez względu na stopień aktywności wspomnianych tu czynników w genezie „księżycowej trylogii” za impuls podstawowy należy uznać zakres problemowy i stopień pewności, do jakiego w prezentacji tych problemów Żuławski zmierzał. Najogólniej rzecz ujmując, są to powieści o mechanizmach decydujących o kształcie i ewolucji cywilizacji. Przy tak szeroko zakrojonym horyzoncie spraw kłopotliwa dla powieściopisarza jest nie tylko ich skala, ale i potrzeba uogólnienia, do którego wyraźnie zmierza jako do przesłania, mającego uzasadnić zabranie głosu na tak niezwykle temat. Jest więc raczej tak, a myślowa jedność wszystkich ogniw cyklu wskazuje na to wyraźnie, że pisarz nie wyczerpał w pierwszym utworze nurtujących go problemów, i że wykorzystując jego potencjał wyobrażeniowy oraz zdarzeniotwórczy i kontynuując wątki fabularne zarazem rozwijał i dopełniał myśli wcześniej podjęte. Chodziło by mu wtedy jednak nie o „ciąg dalszy”, lecz o dopełnienie diagnozy współczesnego sobie świata o motywy, z których jedne z racji uwarunkowań fabularnych w *Na srebrnym globie* nie mogły być w ogóle wprowadzone, a inne wystarczająco względem ideowego zamysłu wyeksponowane. Zaspokojenie ciekawości na poziomie fabularnym, ciekawości naturalnej przecież w poznawaniu powieści, nie jest głównym celem kontynuacji. Więcej, fabularność kolejnych ogniw cyklu podlega komplikacjom, ale nie w duchu uatrakcyjniającej ekspresji, lecz sytuacyjnej służebności względem kwestii interesujących autora. Księżycową przygodę można było przecież kontynuować w czytelniczno atrakcyjny sposób, w duchu eksploracji tego, co nowe i niezwykle. Nowość motywu – nie tylko w literaturze polskiej byłaby tu wystarczającym argumentem.

Trylogia Żuławskiego jest jednak przede wszystkim diagnozą duchowej kondycji człowieka przełomu wieków XIX i XX oraz analizą intelektualnych możliwości kondycji tej rozpoznania. Głównym przedmiotem refleksji pisarza jest krytyczna analiza uroszczeń intelektu do wyłączności w objaśnianiu świata i wska-

zywaniu miejsca człowieka w bycie, a także właściwej mu skłonności do teoretycznego planowania przyszłych (czyli domyślnie: lepszych) form życia. Wynikiem przemyśleń jest wyrażona w rozwiązaniach fabularnych i wzmocniona komentarzem odautorskim postawa jednoznacznie antyutopijna. W tym sensie temat ten wpisuje się w szersze zagadnienie obecności utopii i antyutopii w literaturze wieku XX<sup>2</sup>. Dla rozpoznania problematyki cykliczności oznacza to konieczność odpowiedzi na pytanie, jakie znaczenie dla zasugerowania czytelnikowi i przekonującego uzasadnienia antyutopijnej wymowy ma współobecność trzech powieści. Najprostsza wersja odpowiedzi sprowadzałaby się do mechanizmu „wzmocnienia przez powtórzenie”; realizacja Żuławskiego jest jednak bardziej ambitna.

Jego powieści, nazywane „trylogią fantastyczną” bądź „trylogią księżycową”, spełniają formalne kryteria cykliczności. Ale, rzecz to charakterystyczna, są to przede wszystkim kryteria treściowo-fabularne, a nie pochodne względem konwencji gatunkowych. Dotyczą one tego, co przedstawione, ponieważ strukturalnie, gatunkowo, a zwłaszcza narracyjnie, są to utwory bardzo różne. I, dodajmy to, nie mogąc zająć się szerzej kwestiami z tym związanymi, z genealogicznego punktu widzenia bardzo interesujące. Tak więc *Na srebrnym globie* realizuje konwencję powieści przygodowej, w której forma znalezionego rękopisu uczestnika wydarzeń służy uwiarygodnieniu opowieści o wydarzeniach rozgrywających się w środowisku niewyobrażalnym dla ówczesnych czytelników jako miejsce pobytu ludzi. Dla struktury *Zwycięzcy* najistotniejsza jest ostatecznie konwencja przypowieści, w której odautorska narracja zapewnia pisarzowi pozycję komentatora sensu tego, co fabularne. Natomiast trzy wykładnie losu Marka, efektownie kończące powieść, to swoista puenta, kulminacja krytycyzmu wobec złudzeń co do możliwości zaczęcia „od nowa” historii ludzkiej cywilizacji, ale już bez jej dotychczasowych błędów i dolegliwości. Można je tak interpretować, a nie tylko jako wyraz relatywizmu historycznego, ponieważ wykazują – obecne obok siebie i to w znaczącej pozycji zakończenia – rozdarcie cywilizacji, niezdolność ludzi do zajęcia wspólnego stanowiska nawet wobec tego, co wspólnie doświadczone, a także utratę wspólnego języka na rzecz propagandy interesów partykularnych. Wreszcie *Stara Ziemia* odwołuje się wprost do konwencji klasycznej utopii powieściowej jako obrazu ładu społecznego konkurencyjnego wobec rzeczywistości, co jest tu niezbędne dla uruchomienia analizy niemożności realnego, a przede wszystkim trwałego, ukonstytuowania się „nowego, wspaniałego świata”.

---

<sup>2</sup> Zob. A. Stoff, *Dialog interpretacyjny na temat „Powrotu z gwiazd”*. „Postscriptum” 2006, nr 1, s. 67–101; tegoż, *Huxley i Orwell jako konkurenci w ostrzeganiu przed niebezpieczeństwami ideologii* (Szkielet o funkcjonowaniu antyutopii w kulturze). W: *Kultura. Język. Edukacja. Dialogi współczesności z tradycją*. Pod red. B. Gromadzkiej, D. Mrozek, J. Kaniewskiego. Poznań 2008, s. 67–96.

Powieści Żuławskiego nie łączą się w strukturę wyższego rzędu na zasadzie prostej kontynuacji wcześniej opowiedzianej historii. Jest to raczej tworzenie fabularnych warunków dla dopełnienia tego, co już zostało powiedziane, aranżowanie nowych sytuacji dla uzmysłowienia kolejnych aspektów przekonań, słuszności których pisarz pewien jest od początku, a dla których jedynie szuka jak najlepszej formy w celu skutecznego przekonania do nich czytelników. Mechanizmem ewokowania cykliczności jest tu nie przyzwyczajenie czytelnika do określonej konwencji, rozpoznawanej potem jako sygnał przynależności poszczególnych utworów do nadrzędnej całości, lecz złożony system nawiązań w obrębie tego, co przedstawione. Nawiązania te, poza najprostszymi przykładami rozwiązań treściowo niezbędnych, służą zawsze konfrontacji dwu stanów rzeczy: aktualnego i przeszłego. W ten sposób realizuje się antyutopijna wymowa cyklu, więc bezpośredni dyskurs autorski mógł zostać zredukowany do minimum.

Żuławski nie opowiada **nowych** historii w sposób znany czytelnikowi z poprzednich ogniw cyklu, lecz w każdym z utworów opowiada **jeszcze jedną** historię dotyczącą tej samej rzeczywistości, która jako całość właśnie jest dopiero powieściowym modelem świata realnego i ma służyć do przedstawienia procesów w nim właśnie się dokonujących, choć w innych przecież – co do konkretów i skali – formach. Poczucie jedności świata ponad granicami poszczególnych powieści budowane jest w odbiorze czytelnicznym poprzez pamięć o szczegółach: postaciach, zdarzeniach, miejscach. Dopiero owe szczegóły – zapamiętane i rozpoznane – ukierunkowują odbiór tego, co aktualne, w perspektywie całej trylogii. A rozwiązanie to jest szczególnie funkcjonalne wtedy, gdy to, co we wcześniejszym ogniwie cyklu było prostym składnikiem rzeczywistości przedstawionej w nim sytuacji, w późniejszej powieści jest już obciążone dodatkowymi sensami, na przykład symbolicznymi.

Wyrazistym przykładem zabiegów tego rodzaju jest nazewnictwo księżycowe<sup>3</sup>. Czytelnicy *Na srebrnym globie* obserwują nadawanie przez przybyszów z Ziemi nazw miejscom dla nich znaczącym, na wzór praktyki wszystkich odkrywców. Czytelnicy *Zwycięzcy* natomiast, już w innym toku fabularnym, z udziałem innych postaci, rozpoznają „tamte” miejsca dzięki zachowaniu nazw przez potomków pierwszych selenonautów, ale w jakże nowej funkcji. To, co historyczne, podlega mityzacji. A zabieg ten pozwala Żuławskiemu osiągnąć równocześnie dwa cele: wywołać niezbędne poczucie tożsamości świata prezentowanego w obydwu powieściach oraz wyeksponować procesy, które są dla niego znamieniem powtórzenia przez społeczność księżycową starej drogi ziemskiej cywilizacji, a więc stan rzeczy ewokujący antyutopijny sens opowiadanej

---

<sup>3</sup> Żuławski zachowuje przyjęte w astronomii nazewnictwo selenograficzne, indywidualizacja przestrzeni następuje w jego realnych ramach.

historii. W ten sposób pisarz „przerzuca” na pamięć czytelnika zadanie wiązania światów obydwu powieści w jedną całość. A podobnie funkcjonują w *Zwycięzcy* także obiekty, na przykład groby i przedmioty zachowane po uczestnikach pierwszej ziemskiej ekspedycji.

Na nieco innej zasadzie opiera się natomiast mechanizm cykliczności w *Starej Ziemi*. Założona odległość czasowa drugiego ogniwa trylogii względem pierwszego (a musiała być ona wystarczająca, by na Księżycu mogła powstać wielopokoleniowa społeczność potomków Ziemian, czyli środowisko eksperymentu socjologicznego, którego wymowa byłaby dostatecznie i jednoznacznie antyutopijna) wykluczała bezpośrednie uczestnictwo w akcji bohaterów *Na srebrnym globie*. Związek *Starej Ziemi* ze *Zwycięzcą* jest dwukierunkowy; to znaczy, że w świecie przedstawionym ostatniej powieści cyklu zarówno trwa pamięć o wyprawie (Jacek przygotowuje kolejny pojazd księżycowy dla sprawdzenia, co stało się z przyjacielem, Markiem – „Zwycięzcą”), jak i cała opowiedziana w niej historia jest kontynuacją wydarzeń części drugiej, a pośrednio i pierwszej: Roda i Mataret przybywają z Księżyca i włączają się w bieg ludzkich spraw.

Namiastkę zwielokrotnienia opowiadanych sytuacji, a więc rozwiązania właściwego cyklowi, stanowi już zastosowanie chwytu znalezionej i opublikowanego rękopisu. W ten sposób już na wstępie rzeczywistość ulega charakterystycznemu podwojeniu: w czas „normalnej” ziemskiej historii wkracza przeszłość w formie relacji z wyjątkowego, bo pozaziemskiego, przedsięwzięcia, świadczącego o możliwościach cywilizacji. Dla wymowy powieści ważne jest przy tym to, że wyprawa sprzed lat przeminęła na Ziemi bez konsekwencji. Nie chodzi przy tym nawet o wykorzystanie raz zrealizowanej możliwości, co jest cechą wszystkich rozwiązań technicznych, lecz o obojętność, jaka nastąpiła po początkowym zainteresowaniu przedsięwzięciem. We wstępie wprowadzającym rękopis Żuławski daje zresztą, jakby mimochodem, doskonałą diagnozę funkcjonowania mediów i opinii społecznej. Taki moment, jak ten właśnie, uwiarygodnia socjologiczny zmysł pisarza, który jest gwarancją myślowej rzetelności obrazu powieściowego świata i zasadności antyutopijnych wniosków.

Reguły budowy świata przedstawionego każdej z powieści, nie tylko *Starej Ziemi*, odwołują się do poetyki utopii, z charakterystyczną dla niej dominantą sugestii odmienności świata postulowanego od tego, który zna czytelnik. Istotne staje się więc pytanie, na jakiej zasadzie następuje w powieściach Żuławskiego przejście od poetyki utopii do antyutopijnego sensu wykreowanej dzięki niej rzeczywistości? Potrzebne do tego będzie wyjaśnienie pewnej kwestii, z pozoru tylko terminologicznej. Chodzi mianowicie o to, jaki jest w cyklu Żuławskiego wzajemny stosunek postawy utopijności i antyutopijności oraz odpowiadających im form artystycznych utopii i antyutopii. Jest to sprawa zasadnicza, gdyż dwie te postawy w odnoszeniu się do świata i dwie konwencje artystyczne służące ich wyrażeniu są w pewnym sensie nieprzywiedlne. W jednej strukturze powieściowej nie mogą być zrealizowane obie równocześnie w tej samej funkcji.

Co w takim razie uprawnia interpretatora do odczytywania antyutopijnego sensu z powieści, których poetyka, obok innych konwencji, wykorzystuje także strukturalny wzorzec utopii? Nie może być przecież tak, że „na gruncie twórczości Jerzego Żuławskiego dokonało się swoiste zespolenie tych dwu odmiennych sposobów widzenia i ujmowania świata”, i że jego trylogia „oscyluje między utopią i antyutopią”<sup>4</sup>. Stan taki, opisywany jako „swoiste zespolenie” dwu tych żywiołów, byłby znamieniem intelektualnej bezradności i skutkował artystycznym niedowładem. Tymczasem czegoś takiego w obiorze „trylogii księżycowej” nie obserwujemy. Czytelnicy nie mają trudności z podążaniem w kierunku wskazywanym przez pisarza, choć to już tylko od ich indywidualnych predyspozycji zależy, jak głęboko wnikną w myślową tkankę utworów; potrafią też dobrać liczne walory artystyczne jego utworów, te zwłaszcza, które nie są wynikiem podporządkowania się autora młodopolskiej poetyce, lecz przejawem jego twórczej konsekwencji w uwyrażnianiu poszczególnych aspektów interesującego go zgadnienia. Wszystko to wszakże pod warunkiem poprawnego rozpoznania wzajemnej relacji między dwoma wymienionymi czynnikami.

W jednej strukturze artystycznej pierwiastki obu wymienionych postaw i konwencji pozostają ze sobą w określonym stosunku, który odpowiada za semantykę powieści i wyznacza kierunek interpretacji tego, co w nich przedstawione. Stosunek ten polega na funkcjonalności jednego czynnika względem drugiego, a nie na mieszanu się obu w całość, która wtedy właśnie całością być by nie mogła. Kreacyjna funkcja utopii została przez pisarza wykorzystana dla wyrażenia sensu będącego zaprzeczeniem postawy, jaka tradycyjnie znajduje wyraz w jej formie. A jest to zabieg, który odnajdziemy we wszystkich dwudziestowiecznych utworach literackich identyfikowanych jako antyutopie. Żeby wyrazić sprzeciw wobec utopii, trzeba najpierw ją samą wymodelować, żeby wiedzieć, na co się nie godzimy. W literaturze nie ma innej drogi, jeżeli opowiadania nie ma zamienić dyskurs. Jerzy Żuławski odkrył tę prawidłowość jako jeden z pierwszych pisarzy, a wykorzystał ją w sposób myślowo istotny i artystycznie ciekawy. Także cykliczność jest i w tym przypadku przejawem celowej nadorganizacji (nie w sensie jakości wszakże, lecz złożoności, ponadjednostkowości zamysłu).

Dominantą myślową i ideową powieści Żuławskiego jest antyutopijność, to znaczy przekonanie, że realizacja przez człowieka koncepcji naukowych, technicznych, społecznych i ekonomicznych, mających na celu radykalną przebudowę świata w próbie zaczęcia wszystkiego „od nowa”, zawsze kończy się źle i dla społeczeństwa, i dla samych realizatorów tych pomysłów. Dzieje się tak wtedy, gdy zerwane zostaną istotne więzy z tradycją i naturą, gdy proces stanowienia nowego odbywa się według praw przyjętej wizji, a nie wnikliwego rozpoznania

---

<sup>4</sup> E. Jackowska, *Utopia i antyutopia w „trylogii księżycowej” Jerzego Żuławskiego*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego”, seria I, z. 104. Łódź 1974, s. 52.

rzeczywistości. Aby jednak w powieści dać wyraz tej postawie, a zwłaszcza, by przekonać do niej czytelników, autor zmuszony jest przedstawić w miarę szczegółowo świat zbudowany według zasad, które chce oprotestować, świat rzekomo spełniający idee, przed którymi chce przestrzec. Jest to paradoks wszystkich utworów antyutopijnych. Ich autorzy muszą zaprojektować i literacko zrealizować obraz takiego świata, przed którym chcą przestrzec innych. Co więcej, efekt przestrogi, która jest ich celem i sensem, będzie tym silniejszy, im bardziej przekonująco uda się autorowi za każdym razem przedstawić utopię w działaniu. Sprzeciw bierze się bowiem z rozpoznania zagrożeń w funkcjonowaniu przedstawionego świata, a nie z werbalnego ich omawiania i retorycznego straszenia nimi.

W utworach omawianego tu rodzaju utopia staje się środkiem artystycznym służącym wyrażeniu sprzeciwu wobec idei, teorii, koncepcji aspirujących do przebudowy świata. Antyutopijna postawa autora wobec nadziei wiązanych z tymi czy innymi aspektami rzeczywistości wyrazić się może jedynie za jej pośrednictwem. W artystycznej kreacji to, co utopijne, jest więc sfunkcjonalizowane – im bardziej wszechstronnie i przekonująco, tym lepiej – względem antyutopijnego przesłania. Od umiejętności autora zależy, czy robi to wystarczająco umiejętnie, by nie doszło do takiego odbioru jego powieści, w którym większe zainteresowanie, a nawet aprobatę wśród czytelników wzbudzi to, przeciwko czemu występował – by ostentacyjnie narzucająca się atrakcyjność utopijnej propozycji dostatecznie jasno ukazała swą iluzoryczność<sup>5</sup>. Autor osiąga to właśnie dzięki precyzyjnemu uwyrażnieniu motywacji jej funkcjonowania, a zwłaszcza kosztów, jakie w tym nowym świecie ponieść musi jednostka i społeczeństwo, by ona zaistniała i działała.

Scharakteryzowany wyżej stosunek utopii i antyutopii występuje we wszystkich powieściach Żuławskiego; świat przedstawiony każdej z nich autor kreuje według reguł utopii, wprowadza zaś do niego – zgodnie z jego wewnętrzną logiką – takie czynniki, których fabularne uruchomienie powoduje zakwestionowanie realizacji tej utopii bądź nawet sugerowanie bezsensowności zasad, których jest ona realizacją. Odbywa się to przede wszystkim poprzez doprowadzenie do klęski reprezentantów utopijnej idei, a więc pośrednio, bo dopiero na przekonująco umotywowanych przykładach ich losów, samych tych koncepcji. Odautorski dyskurs wyrażający postawę antyutopijną, najczęściej (niekiedy w sposób konieczny, jak w *Na srebrnym globie*, która ma formę pamiętnika Jana Koreckiego) powierzany jest postaciom, bywa tej postawy – zrealizowanej w wymiarze fabularnym – tylko uwyrażnieniem.

---

<sup>5</sup> Znaczenie społecznego kontekstu literatury utopijnej i antyutopijnej dla jej odbioru zgodnie z intencjami autorów to nadal temat słabo opracowany, a przecież zwłaszcza w czasach osłabienia czy wręcz zaniku wspólnej wizji świata i hierarchii wartości, a także literackiego kanonu, szczególnie ważny.



Cykliczność „trylogii księżycowej” powoduje **zwielokrotnienie antyutopijnej deklaracji** pisarza. Ale jest to zwielokrotnienie, a nie powtórzenie, ponieważ każda z powieści ukazuje bankructwo utopijnej idei w innym zakresie cywilizacyjnej rzeczywistości. Sensy *Na srebrnym globie*, *Zwycięzcy* i *Starej Ziemi*, zachowując swoją tematyczną odrębność, na poziomie autorskiego przesłania uzupełniają się i kumulują w nadrzędną całość myślową. Dewaluacja poszczególnych rodzajów utopii, zdających się odpowiadać różnym potrzebom człowieka i realizowanych w różnych zakresach cywilizacji, staje się ostatecznie, dla czytelnika całego cyklu, kompromitacją samej idei utopii i każdej jej możliwej formy, także ewentualnej, przyszłej. W ten sposób opowiedziana w trzech etapach historia fiaska konkretnych przedsięwzięć cywilizacyjnych, staje się ostrzeżeniem przed samą pokusą utopii. Jest to nieporównanie więcej niż polemika z utopizującymi tendencjami epoki, z poszczególnymi ideologiami czy koncepcjami współczesnymi Żuławskiemu. W powtórzeniu, jakie właściwe jest cyklowi, dzięki kumulacji negatywnego efektu działań cywilizacyjnych w sposób myślowo przekonywający zakwestionowaniu ulec może sama zasada utopii, a nie tylko jakaś jej konkretna historycznie wersja.

Historia otwarta jest na przyszłość, a więc zakwestionowanie konkretnej historycznie formy utopii zawsze może być osłabione przez wskazanie właśnie na konkretność warunków determinujących rozwiązanie, także w sposób niekorzystny dla idei. Taka argumentacja bywała przytaczana jako usprawiedliwienie niepowodzeń względnie niedogoności utopii w fazie ich realizacji. Tę właśnie technikę manipulacji myślowej wykorzystywały dwudziestowieczne ideologie, odsuwając realizację ideału w przyszłość i domagając się od społeczeństw ponoszenia dokuczliwych, a nawet groźnych kosztów przewycięzania aktualnych, niesprzyjających uwarunkowań, rzekomo z myślą o przyszłych pokoleniach. Żuławski zapobiegł możliwości wykorzystania takiej kontrmotywacji, ponieważ w swoich powieściach wyczerpał, jak się zdaje, wszystkie modele myślenia utopijnego. Ale nie tylko. Realizacja zasady cykliczności pozwoliła mu na przesunięcie czasowego horyzontu eksperymentu utopijnego na pokolenia po tych, które jako pierwsze doświadczyły próby wcielenia idei w życie. Tak jest zarówno w przypadku społeczeństwa księżycowego, jak i ziemskiego. W obydwu przypadkach okazuje się, że bez względu na okoliczności (na Ziemi była to kontynuacja oświeceniowego kultu nauki i techniki, na Księżycu ludzkość narodziła się niejako po raz drugi, ponieważ jej reprezentanci otrzymali szansę sprawdzenia russowskiej natury) utopia nigdy nie jest pracą na rzecz przyszłych pokoleń.

Nie da się za innych, w imię ich dobra, urządzić świata, dlatego trud ponieśiony dla realizacji utopii pozostaje wysiłkiem daremnym. Do takiego stanowiska dochodzą zresztą bohaterowie wszystkich powieści cyklu. Każdy może przyjąć odpowiedzialność tylko za swój czas, a odpowiedzialność za innych, za przyszłe pokolenia, polega być może właśnie na tym, by do „naturalnych” trudności

nie dodawać nowych, jakie biorą się z uroszczeń rozumu. Zapewne ta ostatnia myśl nie jest wpisana wprost w księżycową trylogię Żuławskiego, ale przemyślność autora i wielotorowość jego zabiegów zmierzających do skompromitowania już nie jakiejś konkretnej utopii, ale samej postawy utopijnej, pozwala – zwłaszcza współczesnemu czytelnikowi – tak odczytywać przesłanie jego powieści. To zaakcentowanie perspektywy współczesnej nie powinno jednak być odbierane jako przejaw zarozumiałości kogoś, kto wie lepiej, kto już pozbył się złudzeń, lecz raczej jako rezultat bolesnych doświadczeń historycznych, o których pamięć pozwala formułować taką myśl jako wyjątkowo trafną intuicję autora.

I tak oto w pierwszym ogniwie cyklu, w *Na srebrnym globie*, pisarz skompromitował przede wszystkim **utopię miejsca**<sup>6</sup>. A jest to najstarszy wariant lokalizacji ideału, którego podstawę wyznacza przekonanie, że lepiej może być gdzie indziej. A to z tego przede wszystkim powodu, że świat jest różnorodny i być może inni gdzie indziej mieli warunki, by zrealizować to, co się nie udaje „tutaj”. Historia myśli społecznej pokazuje, że owo „gdzie indziej” odsuwano coraz dalej, w miarę postępu w poznawaniu świata. Żuławski na miejsc realizacji utopii wyznacza obiekt pozaziemski, czym różni się od innych pisarzy, którzy – jak H. G. Wells w *Wojnie światów* – w kosmosie lokowali raczej zagrożenia dla Ziemi. Z kolei w *Zwycięzcy* autor poddaje destrukcji **utopię nowego początku**, której zasada wyraża się w formule: „gdyby się udało rozpocząć proces cywilizacyjny od nowa, możliwe byłoby dzięki doświadczeniu uniknięcie błędów dotychczasowej historii ludzkości”. Ostatnia część cyklu to kompromitacja **utopii postępu** – a więc tego modelu myślenia utopijnego, który towarzyszy ludzkości niezmiennie od oświecenia, produkując coraz to nowe utopie.

Nie jest jednak tak, że w każdej z części cyklu kompromitowany jest wyłącznie jeden rodzaj utopii. Groźnym ostrzeżeniem przed „postępem”, jaki mógłby się dokonać w sferze rozwiązań społecznych po odrzuceniu dotychczasowych zasad, jest księżycowa społeczność szernów. W kontekście epoki ten wstrząsający motyw może być odczytywany jako realizacja nietscheańskiej koncepcji nadczłowieka. W ocenie rzeczywistości prezentowanej w *Starej Ziemi* należy pamiętać o tej zarysowanej wcześniej możliwości.

W pierwszej powieści cyklu mamy ponadto do czynienia z wykorzystaniem **utopii techniki**. Jej wykorzystanie miało uzmysłwić, że są rzeczy ważniejsze niż postęp w wynalazczości, gorączkowe zabiegi nad zastosowaniem odkryć naukowych w rozwiązaniach technicznych. Ostatecznie mamy tu więc do czynienia z krytycznym oglądem tej dziedziny działalności człowieka, która w końcu XIX wieku zdawała się obiecywać najwięcej, i to w sposób niekwestionowany. Liczne techniczne – nie tylko co do tematu, ale także i z ducha – utwory, jakie

---

<sup>6</sup> Zob. klasyfikację typów utopii, jaką zaproponował Jerzy Szacki dla celów bynajmniej nie literackich. Zob. J. Szacki, *Spotkania z utopią*. Warszawa 1980.

wtedy powstały, dając początek science fiction, są wyrazistym, choć tylko literackim, dowodem tamtych nastrojów. Żuławski w sposób niezwykle pomysłowy aranżuje fabułę, której podstawą jest najśmielsza z możliwości technicznych, o jakich wtedy myślano – lot na Księżyc. Oczywiście, pozostaje w sferze technicznej wyobraźni ówczesnie dostępnej, w jego powieści, śladem Verne’a, lot inicjuje wystrzelenie pocisku z armaty, ale z miejsca balistycznie dobranego jeszcze staranniej niż u francuskiego poprzednika<sup>7</sup>. Przypomnijmy: *Z Ziemi na Księżyc* i *Wokół Księżycy* Verne’a to lata 1865 i 1870, Ciołkowski opublikował podstawową pracę teoretyczną na temat lotów raketowych w roku 1903. Pisarz stara się również uprawdopodobnić wyprawę wprowadzając liczne wynalazki techniczne, mające zaradzić kłopotom podróży w całym nowych warunkach. Jednak troska Żuławskiego o szczegóły techniczne ma tu charakter wyraźnie funkcjonalny: uwzględnia te, które są niezbędne do uprawdopodobnienia fabuły i zapewnienia narracji odpowiedniego poziomu ekspresywności, natomiast nie stara się za wszelką cenę uzgodnić ich z wymogami rzeczywistego lotu kosmicznego. Jest to praktyka zasadniczo odmienna od wykorzystania wiedzy o Księżycu – przynajmniej w odniesieniu do tej jego strony, która pozostaje stale zwrócona w kierunku Ziemi. Zresztą dla potrzeb fabuły ważna jest jedynie ogólnie uprawdopodobniona suggestia możliwości lotu i w tym zakresie techniczna pomysłowość pisarza okazuje się wystarczająca. Także dla współczesnego czytelnika, żyjącego już w czasach po lotach programu „Apollo”. W jego przypadku zachodzi zjawisko analogiczne do lektury morskich powieści podróżniczych, w których technika podróży morskich właściwa epoce żaglowców wcale nie razi, mimo wiedzy o współczesnych warunkach żeglugi, ponieważ opowieści te odbierane są jako historie z dawnych czasów. W przypadku tematu podróży na Księżyc ta postawa odnosi się do wyobraźni technicznej autora, którą odbieramy jako dawną, bez względu na przyszłościową projekcję opowiadanej historii – kolonizacja na wzór opisanej, pomijając świadomość radykalnie innych niż w powieści warunków tam panujących, to nadal pomysł z zakresu science fiction. Analogiczną funkcję, choć już w ziemskich warunkach, spełnia utopia techniki w *Starej Ziemi*. W *Zwycięzcy* natomiast obecna jest głównie w motywach walki zbrojnej z szernami jako ustawiczny dylemat woli i możliwości.

Ponieważ kompromitacja wszystkich modeli utopii dokonuje się za pośrednictwem sytuacji fabularnych, dla których czytelnik musi odnaleźć wspólny mianownik, na poziomie myślowym, ideowym, cykl Żuławskiego jako całość zyskuje jeszcze jeden, dodatkowy i niejako ostateczny sens antyutopijny. Jest to zakwestionowanie **utopii czasu**, to znaczy przekonania, że w przyszłości uda się roz-

---

<sup>7</sup> Im bliżej równika położone jest miejsce startu, tym mniejsza energia potrzebna jest do wyniesienia pocisku na orbitę wskutek możliwości wykorzystania ruchu obrotowego Ziemi.

wiązać wszystkie dylematy terażniejszości. Ostatecznego rozwiązania żadnego z najważniejszych problemów człowieka nie przyniesie przyszłość, są one bowiem wpisane w jego kondycję, którą cywilizacja i kultura wyrażają i uświadamiają, z której świadomością oswajają kolejne pokolenia, ale której dramatyzmu nie są w stanie uchylić.

Odczytanie „księżycowej trylogii” Żuławskiego jako antyutopii, zawdzięczającej moc swego przesłania wykorzystaniu zasady cyklu powieściowego, to coś nieporównanie więcej, niż orzekanie o występowaniu w niej charakterystycznego dla epoki pesymizmu. To argument na rzecz intelektualnej ostrości widzenia świata i refleksji nad nim. Na poziomie tak rekonstruowanych sensów powieści te należą do współczesności, nawet jeżeli ich poetyka umiejscawia je w epoce Młodej Polski.

MARIA JOLANTA OLSZEWSKA

## Między tradycją a nowatorstwem. Zapomniany cykl Adama Krechowieckiego *O tron*

Krew, pot i łzy są naszą historią,  
z rzadkimi, krótkimi błyskami światła.

Péter Esterházy<sup>1</sup>

Tadeusz Bujnicki zwrócił uwagę, że w literaturze stosunkowo często występuje zjawisko cykliczności powieści historycznych<sup>2</sup>. Dobrym tego przykładem są układające się w cykle powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego (na przykład cykl z dziejów Polski, czy powieści z czasów saskich), Henryka Sienkiewicza (*Trylogia*). Formę cyklu historycznego odnajdziemy również w twórczości Tomasza Teodora Jeża, Teodora Jeske-Choińskiego, Wacława Gąsiorowskiego, Walerego Przyborowskiego, Zofii Kossak-Szczuckiej czy Władysława Grabskiego. Cykliczność powieści historycznych łączy się z odczuwaną przez człowieka potrzebą ciągłości historycznej, opartą na idei „długiego trwania”. Jak pisze Elżbieta Konończuk:

Cykl powieści historycznych zawiera w swojej formule możliwość oddania szerokiego obrazu przeszłości. (...) Cykliczność więc w odniesieniu do powieści historycznych staje się kategorią pokrewną uporządkowaniu jako metodzie prezentacji, metodzie dążącej do przedstawienia całościowego obrazu przeszłości. Cykl w sposób szczególny spaja rozproszone w pamięci zbiorowej obrazy, aby je ocalić dla potomnych<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> P. Esterházy, *Harmonia caelestis*. Przeł. T. Worowska. Warszawa 2007, s. 77.

<sup>2</sup> T. Bujnicki, *Historia w cyklu powieściowym (model Trylogii)*. W: *Cykl i powieść*. Red. K. Jakowska, D. Kulesza i K. Sokołowska. Białystok 2004, s. 17.

<sup>3</sup> E. Konończuk, *Fragmentaryzm i cykliczność wobec powieści historycznej*. W: *Cykl i powieść*. Dz. cyt., s. 171.

W ten zespół zjawisk, jakim jest cykliczność, wpisuje się również powstała na przełomie wieków XIX i XX – w latach 1898–1905 – tetralogia Adama Krechowieckiego (1850–1919) – *O tron*, w której skład wchodzi następujące tomy *Ostatni dynasta* (Petersburg 1898), *Piast* (Petersburg 1898), *Sława* (Petersburg 1901) i *Mrok* (Warszawa 1905). Jest ona dobrym przykładem zmian, zachodzących w kształcie estetycznym powieści historycznej podlegającej stopniowej ewolucji na przestrzeni wieku XIX<sup>4</sup>. Wydanie tetralogii zbiegło się w czasie z przekształceniami genologicznymi w obrębie tego popularnego wtedy gatunku. *O tron* sytuuje się pomiędzy *Trylogią* Sienkiewicza (1884–1888), *Faraonem* Prusa (1897) a *Popiołami* Żeromskiego (drukowanymi pierwotnie na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” w latach 1902–1903, wydanie osobne, 1904). Krechowiecki, jedna z najważniejszych osobistości w życiu politycznym i kulturalnym Lwowa, znany publicysta, związany z „Gazetą Lwowską” i „Przewodnikiem Naukowym i Literackim”, krytyk literacki i teatralny, dramaturg i pisarz, choć z przekonania konserwatysta, nie pozostawał jednak obojętny na nowe tendencje w literaturze<sup>5</sup>. Swe powieści historyczne autor *Starosty zygwulskiego* uczynił ważnym instrumentem polityki historycznej, traktując je jako swoistą instytucję, uczącą patriotyzmu i wzbudzającą poczucie narodowej dumy. Jego piarstwo historyczne dalekie jest od eksperymentowania; nie podważał on wartości źródeł historycznych ani opracowań, zawsze starając się zachować estetyczny umiar<sup>6</sup>. Powieści historycznej przyznawał funkcje: poznawczą, opisową oraz kształcącą, wychodząc jednak poza wąsko rozumiane cele dydaktyczne. Do końca niewoli narodowej powieść historyczna była przecież „kluczowym organem polityki historycznej i swoistą instytucją uczącą patriotyzmu i wzbudzającą poczucie dumy narodowej. A więc sui generis organ i instytucja, a nie tylko gatunek literacki”<sup>7</sup>. Pełniła ona funkcję poznawczą, zastępując najczęściej brakujące lub kłamliwe podręczniki szkolne, oraz wychowawczą, służąc kształtowaniu świadomości narodowej. A zatem

<sup>4</sup> Biografię A. Krechowieckiego rekonstruuja: A. Jopek, *Adam Krechowiecki*. W: *Polski słownik biograficzny*. Red. zbior. Wrocław 1970. T. 15; W. Billip, *Adam Krechowiecki*. W: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*. S. IV. *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*. Red. J. Kulczycka-Saloni, H. Markiewicz, Z. Żabicki. Warszawa 1969. T. 3, s. 461–475.

<sup>5</sup> A. Krechowiecki był również autorem tekstów o tematyce współczesnej np. *Najmłodszy* (1893), *Jestem* (1894), *Kres* (1894), *Rdza* (1898), *Amen* (1911), dramatów *Jeden dzień* (1904) i *Syn królewski* (1909).

<sup>6</sup> B. Gubrynowicz, *Adam Krechowiecki jako powieściopisarz*. W: *Adamowi Krechowieckiemu*. Lwów 1908, s. XXVII. T. Bujnicki („Trylogia” w kontekście dziewiętnastowiecznej powieści historycznej. W: *Sienkiewicza „Powieści z lat dawnych”*. Studia. Kraków 1996, s. 37, 40) mówi o epigoństwie utworów Krechowieckiego w stosunku do twórczości autora *Trylogii*.

<sup>7</sup> K. Stępnik, *Figury polityki historycznej w powieściach Walerego Przybórowskiego*. W: *Walery Przybórowski i Józef Brandt*. Red. K. Stępnik, M. Gabryś. Lublin 2007, s. 34.

(...) powieść historyczna – jak pisze Krzysztof Stępnik – właśnie ze względów politycznych ukształtowała się jako intencjonalna parafraza i trawestacja treści historycznych, służąc nie tylko rozpoznawaniu przeszłości, ale także kultowi pamięci i kreowaniu wzorców postaw patriotycznych<sup>8</sup>.

Krechowiecki, któremu krytycy tej miary co Piotr Chmielowski czy Stanisław Womela, nie odmawiali patriotyzmu, wysokiej kultury intelektualnej, umiejętności warsztatowych<sup>9</sup>, choć lansował wizję dziejów zbliżoną do koncepcji „szkoły krakowskiej” i łączył przyczyny zguby państwa polskiego głównie z wadami narodowymi samych Polaków, kroczył jednak własną drogą twórczą<sup>10</sup>. Tworząc swe powieści historyczne, musiał opowiedzieć się wobec obowiązującej tradycji literackiej, zaakceptować lub przewyciężyć określone modele narracji historycznej, wykorzystując głównie inspiracje walterskotowsko-dumasowskie, konwencje powieści dokumentarnej Kraszewskiego oraz międzypowstaniowej powieści „kontuszowej”. Znaczące były również tradycje piśmiennictwa historycznego spod znaku Szajnochy, Szujskiego i Kubali oraz wpływy źródeł wpisanych w schematy kronikarskie, w których obraz dziejów nabierał widocznych cech literackości. Krechowiecki zasadniczo pozostawał wierny tradycyjnemu typowi powieści historycznej o fabule opartej na matrycy teleologicznej, opartej na przyczynowo-skutkowym układzie zdarzeń, co miało swe uzasadnienie w wierze twórcy w obiektywne istnienie przeszłości, opartej na wiarygodnych źródłach historycznych<sup>11</sup>. Pisarz do zbudowania wiarygodnego obrazu powieściowego wykorzystał starannie zebrane dokumenty historyczne oraz dostępne mu opracowania<sup>12</sup>. Nakreślony z rozmachem barwny fresk historyczny, jakim jest *O tron*, dający złudzenie realności, jest artystycznie przekonujący – „jak żywy”<sup>13</sup>.

Pisarz świadomie zaprojektował swą tetralogię jako cykl historyczny. Dlatego też jej kształt ideowo-artystyczny należy rozpatrywać w związku z tą właśnie estetyką. Cykliczność, jako cecha pewnych form artystycznych, związana jest ze sferą genologii, ukształtowania kompozycyjnego i treściowego dzieła, jego

<sup>8</sup> Tamże.

<sup>9</sup> Można powiedzieć, że A. Krechowiecki patriotyzm miał we krwi. Jego ojciec Jan Krechowiecki powstaniec listopadowy, związany był z ruchem Szymona Konarskiego, a po przeniesieniu się do Lwowa został cenionym pracownikiem Ossolineum.

<sup>10</sup> Zob. A. Jopek, *Zapomniana tetralogia Adama Krechowieckiego*. W: *Z problemów poetyki historycznej*. Red. L. Ludorowski. Lublin 1984, s. 173.

<sup>11</sup> Zob. T. Bujnicki, *Z teoretycznych problemów powieści historycznej*. W: *Sienkiewicz i historia. Studia*. Warszawa 1981, s. 5–25; K. Bartoszyński, *O poetyce powieści historycznej*. W: *Powieść w świecie literackości. Szkice*. Warszawa 1991, s. 95.

<sup>12</sup> Zob. A. Jopek, *Zapomniana tetralogia Adama Krechowieckiego*. Dz. cyt., s. 180.

<sup>13</sup> A. Krechowiecki nie stosuje przy tym stylizacji językowej, archaizacja nie jest przez niego traktowana jako środek wspomagający budowanie atmosfery dawności.

morfologią oraz środkami wyrazu języka<sup>14</sup>. Cykl, traktowany całościowo, na zasadzie autonomicznego tekstu, posiada swą indywidualność, odrębność estetyczną i aksjologiczną. Poszczególne tomy połączone są wspólną tematyką, pokrewieństwem świata przedstawionego, historiami losów bohaterów, wzajemnymi historycznymi odniesieniami, powtarzalnymi motywami i wątkami fabularnymi oraz stylem wypowiedzi. Wspólnota całości usankcjonowana jest dodatkowo wspólnym tytułem, co wzmacnia jeszcze spójność cyklu. Utwory w obrębie tetralogii Krechowieckiego, zaplanowanej przez pisarza jako kompozycja cykliczna, sytuują się pomiędzy uporządkowaną chronologicznie serią utworów a cyklem luźnym, co oznacza, że poszczególne tomy układają się w szereg uporządkowany zgodnie z zasadami cykliczności i przy lekturze domagają się respektowania kolejności poszczególnych tomów w tetralogii – jeden tom jest wstępem do następnego<sup>15</sup>.

Dyskurs narratywizujący daje złudzenie, że w utworze świat historyczny „przemawia” sam za siebie<sup>16</sup>. Aspekt historyczności, podobnie jak w cyklach historycznych zaprojektowanych na podobnej zasadzie, ma znaczenie nadrzędne – łączy się z koncepcją cykliczności lansowaną przez pisarza, ponieważ w przypadku omawianej tetralogii to historia jest istotnym czynnikiem modulującym cykliczność. Sama, niejako „z góry”, dostarcza pisarzowi gotowego scenariusza dla fabuły. Akceptowana przez niego koncepcja dziejowa ma decydujący wpływ na kształt tekstu powieściowego na różnych jego poziomach<sup>17</sup>. Szeregowy układ cykliczny w *O tron* znajduje swe uzasadnienie w odniesieniu do linearnej koncepcji dziejów, wywodzącej swe tradycje jeszcze od św. Augustyna. W przypadku tetralogii Krechowieckiego historia ma charakter systemowy i spoisty, co determinuje kształt artystyczny całości, zbliżając ją do formuły „wielkiej narracji”, gdzie dwa plany historyczne – „długiego” i „krótkiego” trwania – wzajemnie się warunkują, a na ich pograniczu rodzi się tragizm dziejowy<sup>18</sup>.

Omawiana tetralogia – od pierwszego po ostatni tom – charakteryzuje się linearnym porządkiem powieściowej fabuły. Sieć międzytekstowych związków oparta jest zatem na świadomych kontynuacjach tekstowych utworów w ich

---

<sup>14</sup> Estetykę cyklu omawiają: J. Trzynadłowski, *Kompozycja cyklu literackiego*. „Acta Universitatis Wratislaviensis”, nr 67. Prace Literackie IX. Wrocław 1967. K. Jakowska, *Delimitacja tekstu w cyklu opowiadań*. „Pamiętnik Literacki” 1993, z. 2; B. Kaniewska, *Między cyklem a powieścią*. W: *Cykl literacki w Polsce*. Red. K. Jakowska, B. Olech, K. Sokołowska. Białystok 2001.

<sup>15</sup> K. Jakowska, *Delimitacja tekstu w cyklu opowiadań*. Dz. cyt.

<sup>16</sup> Obszerniej zagadnienia te omawia H. White, *Znaczenie narracyjności dla przedstawienia rzeczywistości*. Przeł. M. Wilczyński. W: *Poetyka pisarstwa historycznego*. Red. E. Domańska i M. Wilczyński. Kraków 2000, s. 137–140.

<sup>17</sup> T. Bujnicki, *Historia w cyklu powieściowym (model Trylogii)*. Dz. cyt., s. 15.

<sup>18</sup> R. Niebuhr, *Poza tragizmem. Eseje o chrześcijańskiej interpretacji historii*. Przeł. A. Szostkiewicz. Kraków 1985, s. 6.



szeregowym ustawieniu. W kolejnych tomach cyklu odnajdujemy czytelne nawiązania do tematyki, zdarzeń i postaci występujących wcześniej. Wykładowi koherencji cyklu grupują się według ustalonego, z góry założonego porządku charakterystycznego dla cyklu mimetycznego. Kolejność poszczególnych tomów w obrębie tetralogii Krechowieckiego jest ważna i nienaruszalna – szeregowo ustawienie wyznacza bowiem estetykę omawianego cyklu, którego całość buduje zamkniętą fabułę, opartą na zachowanej kolejności zdarzeń, ułożonych w łańcuch przyczynowo-skutkowy, mający swój początek, rozwinięcie i zakończenie.

Spójność pomiędzy poszczególnymi tomami cyklu *O tron* gwarantują nie tylko temat i powtarzające się elementy świata przedstawionego, ale również obecność narratora wszechwiedzącego, pokrewnego narratorowi z XIX-wiecznej powieści realistycznej, a zatem dysponującego nieograniczoną wiedzą, zachowującego dystans wobec świata przedstawionego, ograniczonego jednak w tetralogii udziałem innych narratorów pełniących funkcje świadków zdarzeń. W umiejętny sposób wcielają się oni w mentalność ludzi dawnych, zbliżając się zakresem wiedzy o świecie i swą postawą wobec niego do narratora osobowego, co wzmacnia płaszczyznę zdarzeń przedstawionych, a co za tym idzie, realizuje zasadę pozwalającą na zbliżenie odbiorcy tekstu do narracyjnego obrazu opisywanej rzeczywistości<sup>19</sup>. W ramach tetralogii Krechowieckiego doszło zatem do konfrontacji subiektywnej, fragmentarycznej wizji świata poszczególnych bohaterów z wiedzą obiektywną, pełną i pewną prezentowaną przez narratora auktorialnego. Ale Krechowiecki pomimo wszystko zachował w swym cyklu dominującą pozycję narratora wszechwiedzącego, który w spójną całość integruje wizję historyczną z fikcyjną fabułą. Taki układ umożliwił mu wydobycie aspektu etycznego i religijnego prezentowanej historii z perspektywy pisarza-historyka, który patrzy na świat z dystansu i zdaje relację z tego, co się wydarzyło, mając świadomość niepodważalności faktów historycznych. Bujnicki zwrócił uwagę, że choć w powieści historycznej wydarzenia dotyczą przeszłości, to narrator odautorski dysponuje również wiedzą o przyszłości, co determinuje kształt obrazu świata przedstawianego i modyfikuje dodatkowo wymowę ideową całości cyklu. Nad całościowo czytany cykl Krechowieckiego zawisło *Fatum* kłęski – przyszłe widmo rozbiorów Polski.

Ale sprawę kompozycji komplikuje fakt, że cykl oparty jest na opozycji pomiędzy fragmentarycznością a całością, co buduje dodatkowe napięcia w jego obrębie<sup>20</sup>. Poszczególne teksty, choć zachowują swą autonomię, zyskują również na niesamodzielności przez wzajemne dopełnianie się pod względem tre-

<sup>19</sup> T. Bujnicki, *Historia w cyklu powieściowym (model Trylogii)*. Dz. cyt., s. 16.

<sup>20</sup> E. Konończuk (*Fragmentaryzm i cykliczność wobec powieści historycznej*). Dz. cyt., s. 169–170) pisze, że: „Fragmentaryczność jest (...) konstytutywną cechą cykliczności, pomimo że cykliczność jako technika literackiego przedstawienia wyrasta z potrzeby ca-

ści (płaszczyzna faktów) oraz przez odniesienie do nadrzędnego znaczenia całości (płaszczyzna ideologiczna). W ten sposób całościowo potraktowany cykl zamienia się w szczególnego rodzaju wspólny „tekst do odczytania”, „utwór cykliczny”, gdzie sensory i jakości nadbudowywane są nad całościowymi większymi niż pojedynczy utwór. Cykliczność generowana jest tu przez poszczególne tomy, obejmujące określone odcinki czasowe, noszące tytuły o charakterze symbolicznym, co dodatkowo wzmacnia wymowę całości cyklu. W kompozycji cyklicznej tego typu szczególne znaczenie ma tom końcowy, w tym przypadku *Mrok*, ponieważ zakończenie przenosi nadrzędny sens na cały cykl, co nadaje mu większą spójność i jednocześnie tworzy nową, ideową jakość. Podsumowując można powiedzieć, że całościowy sens, odpowiadający „utworowi cyklicznemu”, posiadającemu strukturę nadrzędną wobec struktur składowych, nie sprowadza się tylko do znaczeń objętych cyklem, ale również rodzi się z napięć wynikających z powiązań pomiędzy poszczególnymi tomami tetralogii oraz z relacji pomiędzy fragmentarycznością a całością cyklu, co wprowadza różne komplikacje przy jego odczytywaniu.

Omawiana tetralogia zgodnie z założeniem pisarskim powinna być czytana jako cykl nastawiony na ukazanie całości ontologicznej świata. Jak już zostało powiedziane, jednym z najważniejszych czynników integrujących całość cyklu, pozwalającym na uzależnienie poszczególnych części od siebie, jest nadrzędna problematyka utworu, która wyznacza strukturalną celowość postaci, wątków, epizodów itd. Celem działań pisarskich Krechowieckiego było jak najbardziej wiarygodne odtworzenie obrazu historycznego dramatycznej rzeczywistości XVII-wiecznej – czasu konfliktów politycznych, wielkich wojen, klęsk i zwycięstw, o którym Sienkiewicz pisał, że: „wiek siedemnasty to powieść, która się sama pisze”<sup>21</sup>. Znaczącym wstępem do tetralogii *O tron* są wcześniejsze powieści historyczne Krechowieckiego – *Starosta zygwulski* i cykl *Veto!* – oparte na

---

łościowego opisu świata. Przedstawienie fragmentaryczne wobec przedstawienia całościowego oczywiście pozostaje w sprzeczności. Istotą cyklu jest połączenie w jedną całość autonomicznych, zamkniętych kompozycyjnie, scalonych utworów. Izolowane teksty, opatrzone tytułem, zamknięte ramą początku i końca wobec całego cyklu pełnią funkcję fragmentu. Na tym opiera się sformułowana przez Bogumiłę Kaniewską teza, że cechą konstytutywną cykliczności jest dominacja fragmentu nad całością. Z drugiej zaś strony cykliczność posługując się poetyką fragmentu dąży w efekcie do przedstawienia jak najpełniejszego obrazu rzeczywistości”.

<sup>21</sup> H. Sienkiewicz, *Mieszaniiny literacko-artystyczne (1879–1881)*. W: *Dziela*. Warszawa 1950. T. 50, s. 132. T. Bujnicki w swym referacie: *Niezwykły wiek siedemnasty. O powieściach historycznych Zofii Kossak-Szczuckiej*, wygłoszonym na sesji *Czytać Zofię Kossak w XXI wieku?* (17.11.2008 r. w UKSW) zwrócił uwagę na uprzywilejowaną pozycję wieku XVII w literaturze polskiej. Można wskazać ponad 100 tytułów powieści historycznych dotyczących tego okresu. Badacz widzi źródła tego zainteresowania w fascynacji kulturą wielkiej formacji szlacheckiego sarmatyzmu.

wielowątkowej akcji łączącej sprawy prywatne i publiczne<sup>22</sup>. Można pokusić się o stwierdzenie, że mamy do czynienia z zakrojoną niezwykle ambitnie, rozpisaną na wiele tomów, historią polityczną Rzeczypospolitej XVI–XVII wieku pokazaną od strony konfliktów wewnętrznych, układów polityki zagranicznej i gier dyplomatycznych.

Głównym bohaterem cyklu historycznego *O tron*, bo tylko na nim skupimy naszą uwagę, jest Rzeczpospolita Obojga Narodów, dawniej najpotężniejsze państwo w Europie, teraz chore, chylące się ku upadkowi. W każdym z kolejnych tomów cyklu ten upadek jeszcze się pogłębia. Tytuł tetralogii kieruje uwagę odbiorcy na problematykę polityczną – na sprawy wewnętrzne i uwikłania międzynarodowe. Wydarzenia mające miejsce w ciągu około trzydziestu lat, poczynwszy od potopu szwedzkiego, a kończąc na ostatnich latach panowania Jana III Sobieskiego, w zdecydowanym stopniu zaważyły na losach potężnej niegdyś monarchii. W I tomie – *Ostatni dynasta* – akcja toczy się w czasach potopu szwedzkiego w latach 1655–1656, w II – *Piast* i III – *Sława* – wypadki dotyczą lat 1668–1672 – okresu rządów Michała Korybuta Wiśniowieckiego i dochodzenia do władzy Jana III Sobieskiego, a ostatni tom *Mrok* – to schyłek jego panowania i pograżanie się Rzeczypospolitej w tytułowych ciemnościach. Los państwa musi się dopełnić.

Krechowieckiego interesuje zatem fakt upadku potęgi Rzeczypospolitej w połączeniu z bezwzględną walką o władzę pomiędzy szlachtą a magnaterią, co prowadzi do osłabiania władzy centralnej. Na znaczeniu traci autorytet króla i sejmu. Dochodzi do starcia sprzecznych interesów – konfrontacji sił wewnętrznych i zewnętrznych. Krechowiecki przeprowadził dokładną analizę stosunków wewnętrznych w Rzeczypospolitej. Bezwzględnie wskazywał na „narodowe grzechy” Polaków takie jak: nieudolność królów, brak przezorności politycznej, warcholstwo, megalomania, samowola, egoizm, lenistwo duchowe i skłonność do anarchii – to wszystko wyznaczyło standardy ówczesnego życia publicznego. Do tego dochodzi zagrożenie zewnętrzne ze strony Szwecji, Turcji, Tatarów, Kozaków, Prus Książęcych i Rosji. Na głównego wroga państwa polskiego wyraستا elektor brandenburski, Fryderyk Wilhelm, przedstawiony w tetralogii bez sympatii ze strony autora, choć uznany przez niego za postać wielkiego formatu. On to, wspierany przez Bogusława Radziwiłła, wykreowanego w tetralogii na człowieka pozbawionego jakiegokolwiek moralności, skutecznie wykorzystuje polską anarchię dla własnych, politycznych celów. Fryderyk Wilhelm z żelazną konsekwencją dąży do zerwania stosunku lennego z Rzeczypospolitą i uzyskania pełnej niezawisłości. Marzy o Wielkich Prusach i koronie królewskiej dla dynastii Hohenzollernów. Cynizm, bezwzględność i pragmatyzm – te cechy składają się

---

<sup>22</sup> Czasom wcześniejszym A. Krechowiecki poświęcił wysoko przez W. Billipa ocenianą powieść *Szary wilk* (1892), *Fiat lux!* (1901), *Krew królewska* (1901).

na jego portret jako męża stanu. Ale fundamenty pod przyszłe królestwo oparte są na tyranii, a nie wartościach chrześcijańskich. Dlatego w rozumieniu Krechowickiego Fryderyk Wilhelm buduje kolejne w dziejach imperium zła. W następujących po sobie tomach Krechowicki pokazał jak słabnie Rzeczpospolita i jak w tym samym czasie wzrasta potęga Hohenzollernów. Po Wazach – jak wieszcy jeden z bohaterów – na polskim tronie zasiądzie Piast, „a raczej tyśiące Piastów, którzy będą toczyć walkę o tron i w tej walce zginą. Każdy z nich będzie albo narzędziem swoich i obcych, lub też zamierzy zuchwale utworzyć dynastię własną... W obu razach przepadł”<sup>23</sup>. *O tron* zamienia się w rachunek narodowego sumienia. Proroctwa okazują się słowa rezонера odautorskiego, księdza Ciukwicza:

Nie Turek i nie Tatar pokona nas – wołał – jeno my sami siebie zgńębimy! A gdy prywata, złość, zawiść, wszystkie łaski Boże z tej ziemi wypłenią, przyjdzie naówczas i pochłonie nas wróg! Przyjdzie jako karzący miecz sprawiedliwości!... A my wówczas jedni na drugich winę zwałać poczniemy, albo w niepokonanej pysze będziemy się nad sobą żalili, mówiąc: byliśmy mądrzy i silni i dzielni, ale prawica Boża zgmiotła nas!... (...) I stanie się nad wami takie milczenie, jakie panowało wśród odmętów wód i wśród ciemności w przeddzień stworzenia!...<sup>24</sup>

A zatem tytuł *O tron* kieruje uwagę czytelników na całościową problematykę cyklu – w tym przypadku na historię polityczną. Nadrzędnym problemem staje się tu bezwzględna walka o władzę, będąca siłą napędową dziejów, ujawniająca prawdziwą – egoistyczną naturę ludzką. Krechowickiego interesuje zatem kwestia obecności zła w świecie i w człowieku. Schemat tytułowania wprowadza, jak widać, kategorię cyklu ideowego – poszczególne tomy łączy nie tylko wspólnota faktów fabularnych, ale również ich wymiar ideowy i alegoryczny.

W tę opowieść o tragedii państwa i jego poszczególnych władców, rozgrywającą się na tle „wielkiej historii” (makrohistorii), Krechowicki wplótł różne ludzkie biografie (mikrohistorie)<sup>25</sup>. Doceniając supremację zdarzeń indywidualnych, połączył „wielką historię” z historiami prywatnymi. Świat tetralogii nie jest jednak moralitetowy, nie został oparty na kontraście dobra i zła. Pisarz unika parenezy. W świecie jego powieści nie ma postaci wzorcowych. Aby wszechstronnie zaprezentować swych bohaterów osadził ich w dobrze opisanym środowisku, biorąc pod uwagę ich pochodzenia społeczne, rodowód i stan majątkowy,

<sup>23</sup> A. Krechowicki, *Ostatni dynasta*. W: *O tron. Powieść historyczna z XVII w.* Lwów – Poznań 1925. T. 1, s. 280.

<sup>24</sup> Tegoż, *Sława*. W: *O tron*. Dz. cyt. T. 3, s. 287.

<sup>25</sup> J. Topolski (*Metodologia historii*. Warszawa 1968, s. 372) pisze o tym, że historia bardziej prywatna, personalna ucłowiecza. Dlatego też badacz postuluje przyznanie właściwej rangi analizie psychologicznej i antropologicznej.

o czym świadczy na przykład wstępny rozdział *Łyszczyńscy* z tomu *Ostatni dynasta*. W ten sposób w struktury powieściowe wpisane zostały rozbudowane, udokumentowane materiałowo, osadzone w określonym czasie i przestrzeni portrety bohaterów. Pisarz nie skupił się tylko na odgrywanej przez nich roli społecznej i politycznej, co nie oznacza, że jej nie doceniał, pokazał ich jako poszukujących własnego miejsca w dziejach, których sens z trudem usiłują zrozumieć i zaakceptować. Losy bohaterów, pomimo odmiennych postaw światopoglądowych oraz przypadków życiowych, łączy poczucie okrucieństwa dziejów i związanej z tym tragiczności ludzkiej egzystencji. Każdy z nich, bez względu na zajmowaną pozycję społeczną, doświadcza deziluzji i różnych nieszczęść.

Na plan pierwszy w tetralogii wysuwają się postacie pozornie różne – starosta olecki, pułkownik Krystian Ludwik Kalkenstein i ex-jezuita Kazimierz Łyszczyński. Choć ich wątki w obrębie cyklu kilkakrotnie przecinają się, to jednak rozwijają się niezależnie od siebie. Obydwaj „spotykają się” w doświadczeniu sytuacji granicznej, w uwikłaniu w walkę, winę, cierpienie i śmierć, dzięki czemu byli zdolni zdobyć „własny byt w absolutnej samotności”<sup>26</sup>. Udało im się zachować trudne męstwo w obliczu śmierci<sup>27</sup>. Świadomość kresu ziemskiej egzystencji wymusza na człowieku zajęcie wobec niej odpowiedniej postawy. Wątek Kalkensteina, w tetralogii Polaka i katolika, zwolennika zwierzchnictwa Rzeczypospolitej nad Prusami Książęcymi<sup>28</sup>, ma wymowę antypruską. Porwany podstępnie przez ludzi kurfirsta pruskiego, osadzony w kłajpedzkiej twierdzy, a następnie torturowany i osądzony na śmierć za zdradę stanu urasta do rangi męczennika. Ma nadzieję, że krew męczenników wyda wielki owoc wolności. Niewola umocniła go w jego męstwie. Ale pełne przeobrażenie duchowe przeszedł dopiero pod wpływem lektury *Biblii*, którą podarował mu protestancki ksiądz Schrade. Zrozumiał wtedy, że:

Dotychczas podniecała go myśl, że zwyciężyć może i burzyła w nim krew... A teraz wie, że Bóg chce inaczej... więc ku Niemu wszystkie myśli swoje posłał i wszystkie uczucie, dla siebie nie pragnąc na ziemi nic. Jest mi tak, jakbym był w grobie, który jest kresem dla mnie, ale nie dla moich myśli, usiłowań i pragnień dobrych. One zostały, a jeśli Bóg zechce, to je ożywi i natchnie niemi mocniejszych i godniejszych ode mnie...<sup>29</sup>

Wtedy to umęczony Kalkenstein w pełni pojął naukę miłości Chrystusa i na szafocie był zdolny przebaczyć swym prześladowcom.

---

<sup>26</sup> K. Jaspers, *Sytuacje graniczne*. Przeł. A. Staniewska, M. Skwieciński. W: R. Rudziński, *Jaspers*. Warszawa 1978, s. 188.

<sup>27</sup> Tamże, s. 211.

<sup>28</sup> Podstawowym źródłem wiedzy dla pisarza było studium Kazimierza Jarowieckiego, *Sprawa Kalkensteina 1670–1672*. Warszawa 1883.

<sup>29</sup> A. Krechowiecki, *Sława*. Dz. cyt., s. 197, 202, 203.

Łyszczyński<sup>30</sup>, o którym mało wiadomo, wykreowany został przez Krechowieckiego na człowieka pełnego wewnętrznych sprzeczności. Z jednej strony jest on wybitnie zdolny, o szerokich horyzontach, poszukujący prawdy, a z drugiej to gwałtownik i egoista. Na jego losie fatalnie zaciążyła nienawiść sąsiada, stolnika braclawskiego, demonicznego Jana Brzóska, zakochanego bez wzajemności w siostrze Kazimierza, Marii, ponieważ wolała ona innego, ten bezzasadnie mścił się na Kazimierzu, doprowadzając w końcu do jego zguby. W kolejnych tomach cyklu poznajemy dzieje życia Łyszczyńskiego – pobyt w klasztorze jezuitów, decyzję o jego opuszczeniu, nieszczęśliwe małżeństwo z Halszką Szólkowską, córką arianiana, nieszczęśliwie zakochaną w księciu Bogusławie Radziwille, obłąd żony, nieszczęśliwe uczucie do Racheli, pięknej, wykształconej Żydówki i w końcu oskarżenie o ateizm i śmierć. Kazimierz ponosi klęskę w przestrzeni prywatnej i publicznej.

Zagadnienia teologiczne, które pasjonowały Łyszczyńskiego, nie znalazły uznania w oczach jego przełożonych, dlatego musiał ukrywać się ze swymi „kacerskimi” lekturami. Klasztor okazał się dla niego więzieniem. Tam uświadomił sobie, że jego naturze obca jest postawa pełna pokory: „zhardział już był w nim duch, a wyziębło serce”<sup>31</sup>. W końcu zdecydował się na opuszczenie zakonu. Jego życie zamieniło się w egzystencję człowieka zagubionego między wiarą a niewiarą. To rozdarcie skazało go na życie w izolacji. Wątpienie stało się jego przekleństwem i właściwie wyrokiem losu. Kazimierz za dopiskiem: „Ergo non est Deus” na komentarzu do dzieła Alstadiusa<sup>32</sup>, teologa kalwińskiego, został oskarżony o obrazę majestatu Boskiego i skazany przez sąd duchowny na karę śmierci przez spalenie żywcem. Król Jan III Sobieski złagodził wyrok, zamieniając go na ścięcie mieczem.

W więzieniu Kazimierz uświadomił sobie, że śmierć jest równoznaczna z całkowitym unicestwieniem ludzkiego istnienia: „Na samą myśl o śmierci – drżał... Bo on miał w sobie w gruncie wierzącą a spłoszoną duszę, która lękała się własnej niewiary i w tę niewiarę sama uwierzyć nie mogła”<sup>33</sup>. W obliczu nicości w bohaterze rodzi się poczucie winy. Pod wpływem nauk jezuitów o Tomasza Ujejskiego, który nie straszył go wiecznym potępieniem, tylko nauczał o niewyczerpanym miłosierdziu Boga, Kazimierz skłonny dawniej do szyder-

---

<sup>30</sup> Jak podaje A. Jopek, Krechowiecki, konstruując dzieje Łyszczyńskiego, musiał korzystać z różnych źródeł historycznych. Np. T. Trypplin, *Sprawa przeciwko Kazimierzowi Łyszczyńskiemu*. W: *Tajemnice społeczeństwa wykryte w sprawach kryminalnych krajowych*. Wrocław 1852. T. 1.

<sup>31</sup> A. Krechowiecki, *Ostatni dynasta*. Dz. cyt., s. 37.

<sup>32</sup> K. Łyszczyński ma być autorem słów: „My ateści” [cyt. za:] A. Nowicki, *Aparatura pojęciowa rozważań Kazimierza Łyszczyńskiego (1634–1689), o religii i stosunkach między ludźmi*. „Euhemer”. *Zeszyty Filozoficzne* 1962, nr 3, s. 64.

<sup>33</sup> A. Krechowiecki, *Mrok*. W: *O tron*. Dz. cyt. T. 4, s. 254.

stwa, zawierzył słowom mądrego zakonnika, który, mówiąc: „Od ziemi odwróć oczy... W niebo patrz, kędy Zbawiciel wyciąga ku tobie dłoń... tam znajdziesz miłosierdzie... nie tu... wśród ludzi...”<sup>34</sup>, wskazywał mu drogę do Prawdy. Dzięki pokucie Kazimierz znów powrócił do wiary „prostej, dziecinnej a żarliwej”<sup>35</sup>. Odstąpił od materializmu, od propagowanej przez siebie idei eonu i ponownie zaczął głosić wiarę w nieśmiertelność duszy. Zrozumiał ostatecznie, że celem istnienia człowieka jest podążanie ku Bogu, dlatego obwieścił zgromadzonemu pod szafotem tłumowi na staromiejskim rynku:

Oto, ja, napoły umarły... skazaniec za ciężkie zbrodnie, mówię wam: Nie dociekajcie w pysze dzieł Bożych!... To pokuszenie szatana, który was, jak i mnie, oszukać usiłuje ... Oczyma śmiertelnymi badać ukrytych tajemnic nie lża. Ku Prawdzie, przesłoniętej, idźmy ślepo, słuchając wewnętrznego głosu, który nam mówi: Bóg jest!<sup>36</sup>

Sam spalił kacerskie księgi, co oczyściło jego umysł i duszę, a kiedy kroczył na szafot, jego wzrok utkwiony był w krzyżu Chrystusa. W chwili ostatecznej, tuż przed śmiercią, zdolny był, tak jak Kalkenstein, przebaczyć swym prześladowcom. Krechowiecki na przykładzie losów Łyszczyńskiego pokazał, że brak wiary naraża człowieka na niebezpieczeństwo osunięcia się w nicość. Ex-jezuita postawiony w obliczu spraw ostatecznych zrozumiał, że prawda człowieka i prawda Boga chadzają odmiennymi drogami. Jego dramat to tragedia człowieka, niemającego poradzić sobie z własnym, gwałtownym charakterem, uwikłanego w sprawy osobiste i polityczne. W rozpoznaniu ograniczeń otaczającej go rzeczywistości, w swym dążeniu do wolności zszedł na myślowe manowce. Głównym grzechem Łyszczyńskiego okazała się pycha, uniemożliwiająca mu dostrzeżenie potencjału zła, tkwiącego w nim samym.

Krechowiecki, kreśląc w swym cyklu losy poszczególnych bohaterów, doszedł do wniosku, że tak naprawdę „człowiek nie ma wpływu na nieszczęścia spadające na niego ze strony świata, jednak wiążąc je z boskim bytem, otwiera przestrzeń dla transcendentalnie skierowanego pytania: »dlaczego«?”<sup>37</sup>. Takie postawienie kwestii może doprowadzić człowieka albo do nawrócenia, albo do nihilizmu, a stąd jest już tylko krok do nicości. Obu bohaterom doświadczenie wiary chrześcijańskiej, opartej na afirmacji wartości najwyższych, powiązanych z eschatologiczną nadzieją na zbawienie, pomogło przejść z godnością przez doświadczenia ostateczne, co wynosi ich aż do granic heroizmu. Krechowiecki

<sup>34</sup> Tamże, s. 279.

<sup>35</sup> Tamże, s. 252.

<sup>36</sup> Tamże, s. 284.

<sup>37</sup> A. Tyszczyk, *Tragiczność i doświadczenie. O nieszczęściu w strukturze tekstów tragicznych*. W: *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*. Red. H. Krukowska i J. Ławski. Białystok 2002, s. 84.

widzi w tym akcie zwycięstwo człowieka zdolnego do refleksji nad swymi czynami. Całość tetralogii kończy scena nawrócenia Racheli, która poruszona losem Kazimierza, po jego śmierci przychodzi do ojców Kościoła z prośbą o chrzest. To energia *charitas* objawiła młodej kobiecie twórczą moc życia i doprowadziła ją do nawrócenia na katolicyzm. Okrucieństwu świata i historii pisarz przeciwstawił zbawczą moc wiary chrześcijańskiej. Dobrym komentarzem do pisarstwa Krechowieckiego są słowa Zofii Starowieyskiej-Morstinowej:

(...) mijają różne formy bytowania człowieka na ziemi. (...) A człowiek zawsze jest ten sam i takie same w istocie są jego obowiązki. Zawsze obowiązuje człowieka rozum i czujność, poczucie odpowiedzialności za swój czas, za bieg dziejów, w których nurt jest wpleciony<sup>38</sup>.

*O tron* realizuje dążenie pisarskie Krechowieckiego do wielostronności ujęcia obrazu rzeczywistości XVII-wiecznej Europy. Położony w tetralogii nacisk na losy jednostkowe sprawił, że konstrukcja cyklu jest wielopłaszczyznowa. W obrębie opowieści ciągłość została rozbita na szereg ścierających się ze sobą narracji, wątków, epizodów, odzwierciedlających nieprzewidywalność ludzkich losów oraz sprzeczność pomiędzy światopoglądem wyznawanym a rzeczywistym<sup>39</sup>. Część wątków osobowych usamodzielnia się i toczy jakby niezależnie od wątków historycznych. Każdy epizod skupiony jest wokół wybranej osoby i to za sprawą jej uczestnictwa poznajemy poszczególne zdarzenia, co pozwala czytelnikowi zapoznawać się z różnymi środowiskami istniejącymi w określonym czasie i przestrzeni. Otrzymaliśmy zatem cykl literacki o dużych walorach kompozycyjnych, który jest zapowiedzią powieści panoramicznej o pogłębionej perspektywie historycznej i egzystencjalnej. Cykliczność ma przywrócić ciągłość fabule osłabioną przez wprowadzenie perspektywy wielopodmiotowości dziejów.

Tetralogia Krechowieckiego wykracza poza kwestie historyczne i polityczne. W rozwijającą się cyklicznie fabułę wpisana jest figura dojrzewania bohaterów do wiedzy tragicznej, której osiągnięcie łączy się z nawróceniem na wiarę chrześcijańską, co ma charakter integrujący ludzką osobowość. Doświadczenie kenozy, pokuta i przebaczenie zyskują znaczenie wiodące w uchwyceniu nadrzędnego sensu cyklu *O tron*, który należy czytać nie tylko literalnie jako narrację historyczną o XVII wieku, ale również jako zespół tekstów o uniwersalnym przesłaniu religijno-moralnym.

<sup>38</sup> Z. Starowieyska-Morstinowa, *Z tezę czy bez tezy*. „Tygodnik Powszechny” 1957, nr 1, s. 3.

<sup>39</sup> W. Billip, *Adam Krechowiecki*. Dz. cyt., s. 463.



KAMILA BUDROWSKA

## Cykl wymuszony. O *Węzłach życia* Zofii Nałkowskiej

W prezentowanym artykule pragnę przyjrzeć się ciekawej kwestii, którą roboczo nazwałam „cyklem wymuszonym”. Otóż po roku 1948, w związku ze stalinizacją kultury i coraz silniejszym wpływem polityki na literaturę, pojawiło się w Polsce zjawisko dopisywania kolejnych części do tekstów, zamierzonych jako jednotomowe. Kwestię wpisać można w zagadnienie szersze – poprawiania, przekształcania gotowych (często już wydanych) dzieł, zgodnie z oficjalnymi wymogami polityki kulturalnej. Jakkolwiek w wypowiedzi zajmę się bliżej jedynie powieścią *Węzły życia* Zofii Nałkowskiej, dla zarysowania perspektywy wymienić chciałabym i inne głośne dzieła poddane podobnym operacjom. Spróbuję też je wstępnie skategoryzować, wedle stopnia, czasu i instancji wprowadzającej przeróbki, by na tym tle doprecyzować zaproponowane określenie „cykl wymuszony”.

Z pewnością najsłynniejszym utworem, który poddano gruntownej zmianie jest *Popiół i diament* Jerzego Andrzejewskiego. Sprawa jest już w stanie badań starannie opisana<sup>1</sup>, tu jedynie przypomnę kwestie istotne dla niniejszego wywodu: najgłębsza zmiana tekstu nastąpiła pomiędzy publikacją z 1948 roku i 1954 roku,

---

<sup>1</sup> S. Burkot, „*Popiół i diament*” po latach. „Miesięcznik Literacki” 1981, nr 7, s. 40–48; J. Detka, *Przemiany poetyki w prozie Jerzego Andrzejewskiego*. Kielce 1995; Z. Jarosiński, *Wersje poprawiane*. W: *Autor – tekst – cenzura*. Red. J. Pelc, M. Prejs, Warszawa 1998, s. 39–54; D. Nowacki, „*Ja nieuniknione*”. *O podmiocie pisarstwa Jerzego Andrzejewskiego*. Katowice 2000.

poprawek o treści politycznej dokonał Andrzejewski z własnej woli<sup>2</sup>. W trakcie kwerendy archiwalnej udało mi się ustalić, że nie było tu bezpośrednich ingerencji cenzury<sup>3</sup>.

Innym znacząco odmienionym dziełem jest *Z otchłani* Zofii Kossak. I tu, podobnie, zagadnienie jest przez badaczy wyczerpująco omówione<sup>4</sup>.

Ilość zmian wprowadzonych przez Zofię Kossak do drugiej wersji „*Z otchłani*” robi wrażenie – pisze Dariusz Kulesza. – To niemal zupełnie inna książka i jedyna zachowana odpowiedź autorki na wielką debatę wywołaną przez pierwszą „*Alicję w krainie czarów*” [polemiczny artykuł Borowskiego – uzup. K. B.]. Borowski odpowiedział na konsekwencje „*Alicji...*” pierwszej, „*Alicją ...*” drugą. Zofia Kossak na obie „*Alicje...*” „*Pożegnanie z Marią*”, „*Kamienny świat*”, na Tadeusza Borowskiego wizję obozów odpowiedziała zmianami w swojej lagrowej relacji, której nowa wersja została opublikowana przez Instytut Wydawniczy „*PAX*” w 1958 r.<sup>5</sup>

Głębokie zmiany wprowadziła autorka pomiędzy edycjami z 1946 roku i 1958 roku, nie miały one jednak, co oczywiste, politycznego charakteru i nie wiązały się najprawdopodobniej z naciskami instancji oficjalnych. W wypadku *Z otchłani* nie udało się, niestety, ustalić reakcji cenzury ani na pierwsze, ani na drugie wydanie. Dokumentacja urzędu kontroli z 1946 roku zachowała się w stanie szczątkowym, teczki „*Paxowskie*” z 1958 roku także zaginęły. Postulować można tu dalsze poszukiwania archiwalne, które mogą bezspornie rozstrzygnąć kwestię ewentualnych ingerencji.

Oba wzmiankowane wyżej dzieła – *Popiół i diament* i *Z otchłani* – mają stonkowo podobną sytuację edytorską: autor samodzielnie, najprawdopodobniej bez ingerencji czynników oficjalnych, dokonuje istotnych przekształceń tekstu w stosunku do pierwodruku. Godzi się na kolejne, zmienione wydanie (wydania) i nigdy już od nowej postaci tekstu nie odstępował. Zmiany owe trudno więc potraktować jako wymuszone bezpośrednio przez GUKPPIW.

Z kolei inną kategorią przekształcanych dzieł wydają się: *Władza* Tadeusza Konwickiego, *Węzły życia* Zofii Nałkowskiej i *Szpital Przemienienia* Stanisława Lema. Tu możemy bowiem bezspornie ustalić, iż zmian dokonali autorzy pod wpływem instancji decydujących o dopuszczeniu tekstu do druku. Natomiast zakres przeróbek i czas ich wprowadzania jest w przypadku każdej z trzech powieści zupełnie inny.

---

<sup>2</sup> Z. Jarosiński, *Wersje poprawiane*. Dz. cyt., s. 41.

<sup>3</sup> K. Budrowska, *Literatura i pisarze wobec cenzury PRL (1948–1958)*. Białystok 2009, s. 121–124.

<sup>4</sup> Relację ze stanu badań oraz własne spostrzeżenia prezentuje D. Kulesza, *Dwie prawdy. Zofia Kossak i Tadeusz Borowski wobec obrazu wojny w polskiej prozie lat 1944–1948*. Białystok 2006.

<sup>5</sup> Tamże, s. 154.

Fragmety *Władzy* Konwickiego ukazywały się najpierw w „Sztandarze Młodych” w 1952 roku, następnie powieść trzykrotnie wydano, zmieniając jej kształt, w „Czytelniku” w latach 1954–56. Przeróbki pochodziły zarówno od autora, jak i były wymuszone – co ustalił Piotr Perkowski – przez cenzurę<sup>6</sup>. Zakres owych przekształceń (głównie politycznych) szeroko omówił Jerzy Smulski: zmiany zachodziły pomiędzy wznowieniami tekstu i obrazowały dbałość o ideową wymowę dzieła<sup>7</sup>. Badacz ustalił też, iż drugie i trzecie wydanie powieści nie różnią się od siebie, istnieją więc jedynie trzy postacie tekstu: ta ze „Sztandaru Młodych”, z pierwszego wydania książkowego i z wydania drugiego, powtórzona potem w wydaniu z 1956 roku<sup>8</sup>.

Tu zwrócić chciałabym uwagę na sygnalizowany przez badaczy zabieg rzekomego zamiaru dopisania do *Władzy* kolejnego tomu; wszystkie wydania książkowe kończą się bowiem zapowiedzią: *Koniec części pierwszej*. Powieść miała mieć kontynuację, łagodzącą jej antygomułkowską wymowę, która jednak w zamierzeniu autorskim była jedynie kamuflażem. W rozmowie ze Stanisławem Beresiem Konwicki stwierdza: „No tak, to miało być zamknięte w tej postaci. Umówiłem się z wydawnictwem, że to będzie tak właśnie wyglądało. Tylko pod tym warunkiem cenzura zgodziła się puścić ten utwór”<sup>9</sup>. Jak wiemy, ów kolejny tom nigdy nie powstał.

Skutecznie zmuszona do rozszerzenia swej jednotomowej powieści została natomiast Zofia Nałkowska. Pierwsze wydanie książkowe *Węzłów życia* ukazało się nakładem „Czytelnika” w 1948 roku. W tej samej oficynie wydrukowano też „poprawioną” wersję tekstu, już w dwóch tomach, w 1950 (t. I) i 1954 (t. II). Przekształcenia o charakterze politycznym (zmiana obrazu września 1939 roku oraz pogłębienie krytyki rządu sanacyjnego) wprowadziła autorka pod wpływem niechętnych opinii instancji kontrolujących. Zachowały się dokumenty rozstrzygające o tym bezspornie.

Edytorski status *Władzy* i *Węzłów życia* zdaje się więc zbliżony. W obu wypadkach kolejne wydania różnią się znacząco od pierwodruku, a zmiany wprowadzane są pod wpływem nakazów GUKPPiW. Zarówno powieści Konwickiego, jak i Nałkowskiej nigdy nie przywrócono postaci zgodnej z wydaniem pierwszym; *Władzy* po 1956 roku już nie publikowano, drugie wydanie *Węzłów życia* okazało się ostatnim za życia autorki. Przeobrażenia wymuszone przez stalinow-

---

<sup>6</sup> P. Perkowski, *Cenzura jako źródło cierpień? Powieści Tadeusza Konwickiego w obliczu kontroli słowa*. Niepublikowana praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. M. Czermińskiej, Gdańsk 2004, s. 32.

<sup>7</sup> J. Smulski, *Aneks: Trzy redakcje „Władzy” Konwickiego*, W: tegoż, *Od Szczecina do Października: studia o polskiej prozie lat pięćdziesiątych*. Toruń 2002, s. 101–115.

<sup>8</sup> Tamże, s. 114.

<sup>9</sup> S. Nowicki (S. Bereś), *Pół wieku czyśca. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim*. Londyn 1986, s. 60.

ską cenzurę okazały się więc trwałe. Ciekawa wydaje się natomiast sama kwestia rozszerzenia tekstów. Konwicki stosuje tu, jak mówi, świadomy zabieg zaniechania, Nałkowska osobiście przygotowuje do wydania tom II. Do kwestii tej jeszcze powrócę.

Jednotomową wersję *Szpitala Przemienienia* ukończył Lem jesienią 1948 roku i rozpoczął trwające kilka lat zabiegi zmierzające do wydania powieści. Autor gruntownie poprawia tekst i dopisuje nieplanowane wcześniej tomy II i III, budując w ten sposób trylogię *Czas nieutracony*. Zostaje ona opublikowana nakładem „Wydawnictwa Literackiego” w 1955 roku<sup>10</sup>. Mamy tu więc ciekawy przypadek tekstu przekształconego jeszcze przed pierwodrukiem. Informacje o wymuszaniu zmian płyną od autora, który wielokrotnie wspomina o tym w wywiadach, wskazując na redakcję wydawnictwa „Książka i Wiedza” jako źródło opresji<sup>11</sup>. Akta GUKPPiW milczą na temat wcześniejszych prób wydania *Szpitala*, poświadczając jedynie publikację z 1955 roku<sup>12</sup>. Na bezpardonowe potraktowanie powieści i samego autora (konieczność dopisania kilkuset stron!) wpływ miała, z pewnością, nie tylko „nieprawomyślna” tematyka, ale i pozycja debiutanta. Zakresu przeróbek *Szpitala Przemienienia* nie jesteśmy w stanie na tym etapie badań ustalić, ponieważ nieujawniony jest rękopis z 1948 roku. Jeżeli jednak, wbrew deklaracjom pisarza, zachował się w jego archiwum, badania będzie można kontynuować. Wydaje się, że najbliższy wersji pierwotnej może być tom I, oparty na wersji jednotomowej. Wiadomo bowiem, iż w latach późniejszych nie godził się Lem na wznowienia całości *Czasu nieutraconego*, wyjątek czyniąc właśnie dla tomu I<sup>13</sup>.

Zatrzymam się teraz nad zaproponowanym określeniem „cykl wymuszony”. Wyżej przypomniałam kilka utworów prozatorskich przekształconych w sposób na tyle istotny, by zmienić ich znaczenie i wymowę ideologiczną. Rzecz jasna, nie wszystkie można uznać za cykle, nie wszystkie zmiany – za wprowadzone pod presją. Za „cykl wymuszony” chciałabym uznać te utwory, które napisane przez autora w postaci jednotomowej (wydane, bądź nie), pod wpływem nacisków organów kontrolujących (organy partyjne, GUKPPiW, wydawnictwo) otrzymały nową postać wielotomową. Przy czym kwestia cyklicznej łączności owych tomów nie jest dla znaczeń dzieła pierwszorzędna<sup>14</sup>. Przy takim

<sup>10</sup> E. Szczepkowska, *Doświadczenie inicjacji w autobiograficznej i realistycznej prozie Lema*. W: *Z problemów prozy. Powieść inicjacyjna*. Red. W. Gutowski, E. Owczarz. Toruń 2003, s. 457.

<sup>11</sup> Np. *Tako rzecze... Lem. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Stanisław Bereś*. Kraków 2002, s. 50.

<sup>12</sup> AAN, GUKPPiW, I/395, teczka 32/12, k. 57–59 i 63–70.

<sup>13</sup> Na ten temat: K. Budrowska, *Literatura i pisarze wobec cenzury PRL*. Dz. cyt., s. 161–169.

<sup>14</sup> Inną kategorią „cyklu wymuszonego” byłyby cykle opowiadań, czy cykle poetyckie, także beztrzęsco rozłączane i zestawiane na nowo przez instancje kontrolujące.

rozumieniu *Władza* Konwickiego byłaby „cyklem wymuszonym” – potencjalnym, a *Węzły życia* i *Szpital Przemienienia* – zrealizowanym. Głębokość i jakość zmian oraz gatunkowe konsekwencje „cyklu wymuszonego” zaprezentować pragnę na przykładzie powieści Nałkowskiej. Wszak *Władza* jest projektem niezrealizowanym, a niedostępność pierwszej wersji utworu Lema czyni rozważania przyczynkowymi.

Pod wpływem nowego klimatu politycznego i stopniowej stalinizacji kultury pisze autorka *Węzły życia* na nowo, sztucznie doklejając kolejną część. Temat sygnalizują inni badacze<sup>15</sup>, ale – jak się wydaje – znane informacje można uzupełnić, dokonując porównania postaci utworu i zestawiając je z aktami GUKPPiW oraz dziennikiem pisarki.

Na temat przeróbek dzieła Nałkowskiej najobszerniej wypowiada się Zbigniew Jarosiński:

Sytuacja drugiego wydania „Węzłów życia” była zupełnie inna niż „Popiołu i diamentu”. Poprawek autorskich jest tam mnóstwo i właściwie nie sposób ich zliczyć, bo nową postać nadano dużej partii tekstu. Nałkowska potraktowała pierwodruk jako brulion, na podstawie którego zredagowała znacznie obszerniejszą wersję ostateczną. Zmieniła podział na rozdziały i dodała trzy nowe. Rozszerzyła zwłaszcza relację o Wrześniu: w pierwszym wydaniu obejmowała ona 20% tekstu, w drugim już 29%, stając się częścią powieści zupełnie odrębną<sup>16</sup>.

Porównując ze sobą wersje tekstu, badacz dochodzi do wniosku, że – przynajmniej w trzech miejscach – można się domyślić ingerencji cenzury, bo opuszczenia nie dają się inaczej wytłumaczyć. Intuicje te postaram się sprawdzić.

John M. Bates w artykule *Cenzura w epoce stalinowskiej* przedstawia pokrótce dzieje edytorskie utworu, także wzmiankując kwestię jego przeobrażeń<sup>17</sup>. Jako że sprawa wydaje się dość skomplikowana, przypomnę raz jeszcze historię wydań powieści. Pierwszy druk *Węzłów życia* miał miejsce w 1945 roku w „Odrodzeniu” w numerach od 13–29, 31–33, 36–37. Druk kończy się informacją: *Koniec części drugiej* i zakończony jest rozdziałem o chorobie Oxeńskiego. Jednotomowe wydanie książkowe ukazało się w „Czytelniku” w 1948 roku. W tej samej oficynie wydano też poprawioną wersję, już w dwóch tomach, w 1950 (t. I) i 1954 (t. II). Tom II był wcześniej publikowany we fragmentach w „Twórczości” nr 11 (s. 41–86) oraz nr 12 z 1953 roku (s. 17–67). Pierwodruk książkowy liczy sobie 284 i jest datowany: 1939–1948. Wedle stopki drukarskiej druk ukończono we wrześniu 1948 roku. Drugie wydanie, w tym samym formacie, liczy: tom I

<sup>15</sup> Z. Jarosiński, *Wersje poprawiane*. Dz. cyt.; J. M. Bates, *Cenzura w epoce stalinowskiej*. „Teksty Drugie” 2000, nr 1/2, s. 95–120.

<sup>16</sup> Z. Jarosiński, *Wersje poprawiane*. Dz. cyt., s. 47.

<sup>17</sup> J. M. Bates, *Cenzura w epoce stalinowskiej*. Dz. cyt., s. 107–108.

– 171 stron i t. II – 139 stron. Rozszerzenie obejmuje więc dwadzieścia sześć stron tekstu. Tom I ma na końcu adnotację: *Koniec tomu pierwszego* i informację o ukończeniu druku 22 sierpnia 1950 roku. Na końcu tomu II widnieje data – 1953 rok, w stopce informacja o ukończeniu druku w marcu 1954 roku. Przypomnijmy – Zofia Nałkowska zmarła 17 grudnia 1954. Mamy więc aż cztery postacie tekstu: tę z „Odrodzenia”, druk z 1948 roku (pierwsze wydanie książkowe), z „Twórczości”, druk z 1950 – 1954 roku (drugie wydanie książkowe).

W związku z brakami w archiwach nie zachowały się żadne wzmianki dotyczące druku w „Odrodzeniu”. Natomiast samo pismo jest dostępne i pierwszą wersję dzieła Nałkowskiej można, po prostu, przeczytać. W numerze 22 (29 kwietnia 1945 roku) tak napisał o druku powieści Tadeusz Breza:

Okres krakowski rozpoczęło „Odrodzenie” „Węzłami życia”. Większa część kraju odzyskała wolność i wtedy mógł się odezwać głos Zofii Nałkowskiej. To tak jak gdyby znowu dzwon Zygmunta zabrzmiał! – zakrzyknął emfaticznie pewien jej entuzjasta<sup>18</sup>.

Na podstawie oględzin „Odrodzenia” dojść można do wniosku, że wszelkie propozycje GUKPPiW co do zmian w jednotomowym wydaniu z 1948, odnoszą się do wersji czasopiśmiennej. Maszynopisy tej właśnie postaci tekstu musieli czytać i opiniować cenzorzy. W teczkach urzędu kontroli, zawierających materiały cenzurowania „Czytelnika”, mamy trzy recenzje dopuszczające do wydania książkowego z 1948 roku. Urzędnicy proponują druk, po dokonaniu licznych, ale bardzo drobnych zmian. Powieść wpływała do urzędu we fragmentach, tak ją czytano i opisywano. Pracowano żmudnie nad każdą stroną tekstu, gdyż tekst nastęrczał mnóstwa kłopotów, głównie ze względu na tematykę. Książkę opisano jako nową, proponowano wydać ją w 25 000 egzemplarzy. Ostatecznie, zezwolenia udzielono 11 września. Tu chciałabym podkreślić, że akta te publikował częściowo John. M. Bates, ale w związku z innym kontekstem swego artykułu, gdzie sprawa *Węzłów życia* była jednym tylko z przykładów działań GUKPPiW na początku lat pięćdziesiątych. Dlatego przywołam je raz jeszcze, wedle kolejności powstawania.

Recenzja pierwsza, podpisana 7 września 1948 roku przez dr Zofię Kaniową:

Akcja powieści rozgrywa się na kilka miesięcy przed wybuchem II wojny światowej, w sferach najwyższych dygnitarzy państwowych Polski przedwojennej.

Jest to ostra krytyka sanacji. Autorka pokazuje dawnych bojowników niepodległościowych i wolnościowych w jakże zmienionych postaciach. Jakże daleko odbiegli oni od owych ideałów sprawiedliwości i równości klasowej, za które cierpieli za młodu. Zapominają, że kwalifikują jako przestępstwo czyny, z których dumni byli

---

<sup>18</sup> T. Breza, „Węzły życia” *Zofii Nałkowskiej*. „Odrodzenie” 1945, nr 22, s. 2.

w swej młodości, że „ci w więzieniach”, ci przestępcy polityczni to są po prostu „ludzie innego zdania” (s. 145). Otepieli w luksusie i bogactwie, nieczuli na nędzę ludu, na męki „politycznych”, ginących w więzieniach, w swym pojęciu „silni, zvarci, gotowi”, wierzą w niezachwianość swych pozycji.

Na tym tle autorka snuje konflikty miłosne, przedziwne komplikacje uczuciowe, do jakich zdolne jest serce ludzkie. Książka ciekawa. Można by jej zarzucić zbyt nieepatowanie niedopowiedzeniami, unikanie nazwisk. Stąd trudność w rozpoznaniu przedstawionych przez nią postaci z ówczesnego rządu.

Zdania takie jak wyżej cytowane, słuszne z punktu widzenia etyki, z punktu widzenia państwowego sięją zamęt.

Proponowane ingerencje: s. 8, 19, 33, 35, 36, 144, 145, 149, 159, 169<sup>19</sup>.

Recenzja druga, bardzo długa, sporządzona jest przez cenzorkę z Krakowa, J. Morawską. Na opinii ktoś dokonał licznych podkreśleń czerwonym ołówkiem. Proponuje się udzielić zezwolenia po dokonaniu ingerencji. Na recenzji u dołu strony widnieje adnotacja: „Omówić z dr Kamińskim i udzielić zezwolenia”. Przytaczam fragmenty:

Cechą charakterystyczną książki jest duża mglistość i atmosfera nieudomówień. Autorka nie wypowiada się wyraźnie co do swego stanowiska na temat przedstawianych zagadnień.

Wszystkie postacie są raczej sympatyczne, bo budzą zrozumienie ich przemian u czytelnika, żadna nie jest mocno zarysowana, żadna nie jest odpychająca, w żadnej nie widać wyraźnie zdrady i załamania się charakteru. Ta pewna „miętkość” ujęcia tematu, to psychologizowanie zaciemniają właściwy obraz rzeczywistego odstępstwa i podłości bohaterów książki.

Akcenty antyniemieckie – dość słabe i ogólnikowe. Akcenty współczucia dla więźniów politycznych – dość niewyraźne. Naświetlenie marszałka Piłsudskiego – dopuszczalne. Język książki – literacki. Pozycja wydawnicza – dodatnia, ale jedynie ze względu na połączenia nazwiska autorki z krytyczną (choć dość mgliście ujawnioną) postawą wobec działaczy sanacyjnych.

Uwagi dla wydawcy:

s. 8 – słowo „rosyjskich” zamienić na „carskich”

s. 93 – wykreślić słowo „egzotyczną”.

s. 98 – zastąpić: „Żyd albo nawet komunista” – przez np. „niepożądany element” lub coś w tym rodzaju.

s. 99 – skreślić zdanie: „I przecież ostatecznie to są także ludzie”.

s. 149 – przeredagować całe zdanie – a bezwzględnie skreślić lub zastąpić: „spontaniczną, sarmacką, głęboko tkwiącą w biologii”. Zwierzchnicy utrzymują ingerencje na stronach 98, 99 i 149<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> AAN, GUKPPIW, I/145, teczka 31/22, k. 166–167.

<sup>20</sup> Tamże, k. 168–169.

Kolejna karta przynosi uzupełnienie opinii, a dotyczy dalszego ciągu powieści. Podpisana kilkakrotnie: 15, 20 28 września oraz 12 października, zawsze przez J. Morawską. Najwyraźniej ostatnie partie maszynopisu dostarczano pośpiesznie, małymi fragmentami. Jest nawet uwaga na temat jego nieczytelności (prawdopodobne liczne poprawki).

Autorka opisuje nastroje i przeżycia swoich bohaterów w dniach poprzedzających bezpośrednio napad niemiecki oraz pierwsze dni wojny. Brak strony 194.

s. 195 – do usunięcia nie wiążący się na 100% z treścią urywek o antysemityzmie jednego z bohaterów.

s. 185 – słowo „Moskalom” można zastąpić.

s. 186 – nazwanie strzelców „wspaniałymi chłopakami, jak lwy” można zastąpić mniejszym superlatywem.

s. 225 – żadnych zastrzeżeń.

s. 242 – prowincja warszawska we wrześniu i listopadzie 1939 r. – podczas oblężenia Warszawy – żadnych zastrzeżeń.

s. 256 – Autorka przedstawia wybieranie się i początek drogi powrotnej do Warszawy jednej z głównych postaci powieści – generałowej Agaty z córką. Bardzo niesympatycznie odcina się od dość wiernego opisu wydarzeń niewłaściwe potraktowanie przez autorkę pierwszych w powieści Niemców (s. 252–253). Są oni zbyt „zwyczajni” i zbyt polscy. Jeżeli byłby to koniec książki należałoby zasugerować autorce zmianę naświetlenia tych niemieckich żołnierzy – niechby to byli przynajmniej Niemcy<sup>21</sup>.

Z akt nie wynika, które ingerencje wprowadzono, oględziny wydania potwierdzają utrzymanie ingerencji na stronie 8.

Opinię ostatnią E. Kozłowska sporządziła 28 września 1948 roku, a dalszy ciąg – 1 października, a więc już po wydaniu zgody na skład. Urzędniczka nie postuluje żadnych ingerencji. Przytaczam konkluzję:

(...) Książkę uważam za pozycję dodatnią, nie przeceniając jednak jej znaczenia społeczno-wychowawczego. Napisana jest ze znajomością ówczesnych stosunków i środowiska rządzącego, lecz zbyt rozwlekle, z nadmiarem zbytecznych detali opisowych<sup>22</sup>.

Wyraźnie widać więc, że zmian cenzuralnych dokonano nie tylko pomiędzy poszczególnymi wydaniem książki, ale już wcześniej, przed pierwszym wydaniem powieści. Ingerencje cenzury nie ominęły *Węzłów życia* i w 1948 roku, jeszcze przed wprowadzeniem „twardego kursu”, na co wpływ miała, z pewnością, podjęta tematyka. Możemy przypuszczać też, że to sama Nałkowska na wyraźną sugestię urzędu dokonywała przekształceń tekstu; stąd

<sup>21</sup> Tamże, k. 172.

<sup>22</sup> Tamże, k. 170–171.



dostarczanie do oceny fragmentów i pewne opóźnienia. Na ostateczne potwierdzenie takiej hipotezy pozwolić mogłyby jednak tylko maszynopisy korekty pochodzące z GUKPPiW, o których wiemy, że je najstaranniej niszczone<sup>23</sup>, albo bezpośrednio świadectwo autorki. „Szczotek” odnaleźć się, rzecz jasna, nie udało. Zapisy dziennikowe, dając pojęcie o trudach i uciążliwości pracy przy *Węzłach życia*, nie przedstawiają szczegółowo zagadnienia zmian wymuszanych przez, by użyć określenia pisarki, „czytaczy”, czy „redaktorów”<sup>24</sup>. Wiemy jedynie, że autorka *Medalionów* pracuje wobec czujnego cenzora<sup>25</sup>.

Sprawdźmy teraz różnice pomiędzy, najbardziej interesującymi z racji podjętej problematyki, wydaniem książkowym, jednotomowym z 1948 roku oraz wzbogaconym o tom drugi, z 1950 i 1954 roku. Podział na trzy części, zastosowany w wersji jednotomowej, ułatwia Nałkowskiej, jak się wydaje, przerabianie tekstu. Część I zawiera siedem rozdziałów, część II – osiem, a III – dwanaście. Łącznie dwadzieścia siedem rozdziałów. W wydaniu dwutomowym mamy odpowiednio piętnaście rozdziałów w tomie I oraz osiemnaście w II, łącznie trzydzieści trzy, a więc o sześć więcej niż w postaci wydanej w 1948 roku. W związku z tym, że zmiany obejmują dopisanie nieco ponad dwudziestu stron, musiało nastąpić też rozdrobnienie tekstu, bo dwadzieścia stron to przecież za mało na dodatkowe 6 rozdziałów. Przy oględzinach ujawniają się jedynie drobne zmiany w obrębie części I. Siedem pierwszych rozdziałów odpowiada mniej więcej siedmiu pierwszym rozdziałom tomu I z 1950 roku. W części kolejnej jest podobnie. Natomiast tom II wydania dwutomowego odpowiada mniej więcej części III edycji z 1948 roku. Tu pojawiły się istotne zmiany oraz nowe rozdziały i dlatego Nałkowska pracowała nad tym fragmentem dzieła aż trzy lata, kilkakrotnie przesuwając termin oddania pracy do wydawnictwa<sup>26</sup>. Dodała rozdział drugi (incipit: *Po paru tygodniach w lecznicy...*). Głębokie zmiany wprowadziła w rozdziale ósmym (postać z wydania jednotomowego została rozszerzona i podzielona na dwa). Dodatkowe są także rozdziały jedenasty i dwunasty oraz piętnasty i szesnasty. Przekształcony jest, z kolei, rozdział czternasty. Ostatnie fragmenty powieści „zbiegają się”, nie ma głębokich różnic pomiędzy wersją z 1948 roku i 1954 roku. Większość zmian (a wszystkie najpoważniejsze) dotyczą opisów pierwszych dni wojny.

Warto zastanowić się, kiedy autorka podjąć mogła decyzję o rozszerzeniu powieści. Jeśli przyjąć, zgodnie ze stopką wydania pierwszego, że druk ukończono we wrześniu 1948 (bardziej prawdopodobny wydaje się październik),

<sup>23</sup> T. Drewnowski, *Cenzura w PRL a współczesne edytorstwo*. W: *Autor, tekst, cenzura. Prace na Kongres Słowistów w Krakowie*. Red. J. Pelc, M. Prejs. Warszawa 1998, s. 13–23.

<sup>24</sup> Zob. Z Nałkowska, *Dzienniki 1945–1954*. Opr. wstęp, kom. H. Kirchner. Warszawa 2000. T. 1–6.

<sup>25</sup> Tejże, *Dzienniki*. Dz. cyt. T. 6, cz. 1 (1945–1948), s. 560.

<sup>26</sup> Zob., np. tejże, *Dzienniki*. Dz. cyt. T. 6, cz. 2 (1949–1952), s. 286, 422, 428, 494.

a wydanie I tomu wydania dwutomowego z adnotacją: *Koniec tomu pierwszego* miało miejsce w sierpniu 1950, ta decyzja zapaść musiała pomiędzy tymi wydarzeniami. Z zapisów w dzienniku wynika, iż 20 czerwca 1949 roku była Nałkowska w „Czytelniku” na rozmowie w sprawie *Węzłów życia*, a pod datą 3 lipca czytamy:

Postanowiłam być w Łodzi przez całe trzy miesiące i napisać obie książki; mianowicie: skończyć **książkę o ojcu**, której mam trzy rozdziały, a będzie pewno jeszcze siedem, i z jednego tomu „Węzłów życia” zrobić dwa, wykorzystując zmarnowane materiały. Mimo napaści Sandauera, Żółkiewskiego i wszystkich (prócz katolika Jasienicy) – nowy redaktor Stefczyk w „Czytelniku” chce jak najprędzej zrobić to drugie, dwutomowe wydanie. Obie książki mają być gotowe na pierwszego października<sup>27</sup>.

Warto od razu zauważyć, że pisarka traktuje propozycję rozszerzenia powieści nie tyle jako opresję, ale raczej szansę na poprawienie niezbyt przychylnie przyjętego dzieła. Nie do końca jest chyba świadoma kierunku zmian, jakie przyjdzie jej wprowadzić.

Przyjrzyjmy się teraz cenzorskim raportom dotyczącym owego wznowienia.

W aktach „Czytelnika” mieści się recenzja wtórna, sporządzona w lutym 1950 roku, akceptująca ewentualne wydrukowanie tekstu w kształcie z 1948 roku. Przytaczam podsumowanie: „Autorka bezsprzecznie podeszła do tematu realistycznie i bez sentymentów, lecz można jej zarzucić jeden zasadniczy błąd ideologiczny. (...) Pomimo to książka jest wartościowa i pozytywna”<sup>28</sup>. Wzmiankowany błąd dotyczy „oceny obozu piłsudczyków”.

Kolejna chronologicznie opinia (10 maja 1950 roku) umieszczona jest nieprawidłowo w teczce, zawierającej dokumenty znacznie późniejsze – z 1954 roku. Cenzor Zofia Kaniowa udziela jeszcze zezwolenia na druk, jest jednak wobec tekstu dość krytyczna i postuluje liczne ingerencje. Warto zauważyć, że pisze o tekście poprawionym, co wydaje się konsekwentne, jeśli przyjąć, że poprawia Nałkowska *Węzły...* począwszy od lata 1949 roku. Streszczenie przytaczam w całości:

Powieść Nałkowskiej mimo jej błędów i niedomówień jest pozycją wartościową w dorobku naszej literatury powojennej. **Tekst poprawiony** [podkr. K. B.] łagodzi usterki pierwotnego wydania i nadaje się do wznowienia po przeprowadzeniu następujących ingerencji:

str. 38 – ustęp szkodliwy zwłaszcza w obecnej sytuacji. Rozładowanie w dalszym tekście zbyt słabe.

str. 53–55 i 56–57 – autorka mimo postawy krytycznej w stosunku do grupy piłsudczykowskiej, sfilistrzałej po dojściu do władzy, pozostaje niejako pod urokiem

<sup>27</sup> Tejże, *Dzienniki*. Dz. cyt. T. 6, cz. 2, s. 99 i 108–109.

<sup>28</sup> AAN, GUKPPIW, I/145, teczka 31/23, k. 123.

osoby Piłsudskiego. Zakreślone ustępy należałby raczej skreślić. Po co pielęgnować legendę o Piłsudskim?

str. 90 i 171 – zakreślone ustępy niebezpieczne z powodu możliwości niewłaściwej interpretacji<sup>29</sup>.

Tak więc między lutym a majem GUKPPIW diametralnie zmienia opinię, co do zasadności wznowienia *Węzłów życia* w postaci znanej już czytelnikom. Nie przeszkadza w tym sygnalizowany fakt, iż przerobiła Nałkowska jednotomową postać tekstu i to nową wersję dzieła czytają najprawdopodobniej cenzorzy. Pierwszy tom drugiego wydania ujrzy światło dzienne 22 sierpnia 1950 roku. Z zachowanych dokumentów nie wynika, czy dokonano jeszcze dodatkowych przekształceń, proponowanych przez cenzor Kaniową.

Konsekwentnie, zgodnie z linią zaostrzającej się kontroli słowa, w recenzji wtórnej sporządzonej w październiku 1950 roku, odmawia się zgody na kolejne wydanie powieści, wysuwając bardzo poważne oskarżenia natury politycznej:

Nie wolno, pod groźbą niedomówień, a więc zafalszowania historii, zająć się tak tematem w sposób marginesowy, na kanwie wydarzeń nietypowych, psychologicznych, które nie są podporządkowane głównemu tematowi. (...) Wyjaśnić „wrzesień” to znaczy zdemaskować ludzi, którzy go spowodowali, ukazać ich właściwą rolę i wymiar w całości frontu burżuazyjnego. (...) <sup>30</sup>.

Cenzor pisze o wprowadzonych zmianach, podkreślając ich niewielki zakres: „zmiany nieznaczne, o charakterze korekty literackiej”. To po tej opinii przychodzi ostateczna decyzja o innym naświetleniu spraw związanych z obozem piłsudczyków. Zofia Nałkowska, jeśli chce, by druga część powieści ujrzała światło dzienne, musi dopisać bardzo poprawną politycznie część.

Drugi tom *Węzłów życia* trafia do urzędu cenzury pod koniec 1953 roku. Zauważmy, że praca nad nim zajęła aż trzy lata, mimo optymistycznej deklaracji z lipca 1949, że dwutomowa postać utworu będzie gotowa na pierwszego października (domyślnie – 1949 roku) Obywatelka Bażańska stwierdza, że w książce znajdują się błędne politycznie tezy, mimo to II tom *Węzłów życia* nadaje się do wydania. Przytaczam najważniejsze wyimki z recenzji datowanej na 25 listopada 1953 roku:

Najpoważniejszym pozytywem książki jest pokazanie korupcji kół rządzących (...). Niestety w książce tej Nałkowska rzuciła tezę, iż to, co czynili piłsudczycy po dorwaniu się do władzy, było zdradą wobec pięknej, rewolucyjnej przeszłości. (...) Mimo poważnych błędów tej książki uważam, że można ją wydać ze względu na osobę autorki<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> AAN, GUKPPIW, I/375, teczka 31/33, k. 233.

<sup>30</sup> AAN, GUKPPIW, I/145, teczka 31/26, k. 730.

<sup>31</sup> AAN, GUKPPIW, I/375, teczka 31/31, k. 886–887.

Kolejną pozytywną ocenę formułuje w lutym 1954 roku cenzor Świątycka:

Jest to drugi tom powieści, wydanej w 1948 r. jako całość. Obejmuje on okres luty – wrzesień 1939. Autorka charakteryzuje bardzo dobrze stan kraju przed i w czasie klęski wrześniowej i wyjaśnia jej powody. Akcja kończy się powrotem bohaterów do Warszawy po jej kapitulacji. Dziwnym się wydaje, że Nałkowska nie wspomniała o oswobodzeniu przez Związek Radziecki Zachodniej Białorusi i Ukrainy<sup>32</sup>.

Proponuje dwie ingerencje, które nie zostają uwzględnione, podobnie jak kuriozalny postulat końcowy. Zgoda na druk przychodzi 23 lutego 1954 roku na spory nakład ponad 10 000 egzemplarzy.

Nie udało się, niestety, odnaleźć w archiwach akt dotyczących pierwodruku fragmentów tomu II w „Twórczości” z 1953 roku. Tu trzeba zaznaczyć, że w piśmie tym opublikowano niemal całość owej dopisanej na „społeczne zamówienie” części. W numerze z listopada 1953 roku jako rozdział pierwszy zamieszczono jednak ten, który w wydaniu książkowym wystąpi jako drugi. Ów nadprogramowy rozdział dzieje się w lutym 1939 roku i dotyczy: rautów, na które zapraszani są faszyci (krewna Mussoliniego) oraz samobójczej próby kochanki, która w ten sposób kompromituje generała Wysokolskiego (jego obojętność i nieprzychylność wobec kobiety). Rozdział ten w nieznacznie zmienionym kształcie pojawia się też w wydaniu z 1948 roku. W numerze 12 z 1953 następuje publikacja kolejnych rozdziałów tomu II, już w kolejności i kształcie zgodnym z późniejszym zaledwie o kilka miesięcy wydaniem w „Czytelniku”. Dodatkowy rozdział jest jedyną poważną różnicą pomiędzy II tomem a wydaniem w „Twórczości.” Zwrócić jednak można uwagę na to, iż cenzor Świątycka pisze, że akcja powieści obejmuje czas luty – wrzesień; najprawdopodobniej więc dodatkowy rozdział czytała i opiniowała łącznie z resztą tekstu.

Z zapisów dziennikowych wynika, że praca nad II tomem powieści zajęła Zofii Nałkowskiej wiele czasu i była niezwykle trudna. Wielokrotnie wzmiankuje pisarka o bezradności wobec rozrastającego się tekstu i ogromie notatek, pod którymi „ginie”. Stale „doczytuje” też różne prace, by pogłębić i uzupełnić tekst. Wśród nich niektóre prawdziwie zadziwiają: „Kupiłam tu parę książek z myślą o drugim tomie »Węzłów życia« – pisze w *Dzienniku* – w tym »Empirio-krytycyzm« Lenina (właśc. »Materializm a empirio-krytycyzm«, 1909)”<sup>33</sup>. Wydaje się, że próbuje połączyć dwa zadania: poprawienie tekstu zgodnie z wytycznymi GUKPPiW oraz przydanie mu elementów realistycznych, by odeprzeć zarzuty krytyki, że jest „fałszywa”. Jeśli wiemy, że zalecenia urzędu cenzury zmieniały się na przestrzeni lat 1949–1953 wielokrotnie, a mając wgląd w recenzje utworu

<sup>32</sup> AAN, GUKPPiW, I/375,teczka 31/33, k. 231.

<sup>33</sup> Z. Nałkowska, *Dzienniki*. Dz. cyt. T. 6, cz. 2, s. 172.

widzimy, że zarzuty były bardzo głębokie, nie dziwi frustracja i zniechęcenie wybitnej artystki mierzącej się z zadaniem niewykonalnym.

Chciałabym wrócić na koniec do dwóch kwestii: zmian sygnalizowanych przez Zbigniewa Jarosińskiego oraz „cyklu wymuszonego”. Badacz uważa, że przynajmniej trzy fragmenty drugiego wydania *Węzłów życia* zmieniono pod wpływem ingerencji cenzury: wypowiedź profesora Działywy na temat obszarów nadkaspjskich, audycję radiową o inkorporacji części Śląska Cieszyńskiego, rozmowę pomiędzy Wysokolskim a ministrem Aramowiczem dotyczącą niemieckich praw do Gdańska. Jarosiński uważa, że cenzorzy ingerowali i w innych miejscach, lecz nie da się tego wykazać bezspornie<sup>34</sup>. Przyjrzenie się urzędowym streszczeniom powieści Zofii Nałkowskiej intuicje takie potwierdza. Zauważyć bowiem należy, że zmiany, które wyliczają cenzorzy są albo bardzo drobne (jedno słowo, zwrot), albo niezwykle ogólne (poprawić całe ustępy, bez cytowania ich). Okazuje się więc, że nie da się na podstawie cenzorskich recenzji wyrokować, które zmiany, poza pojedynczymi, dokonane są na podstawie bezpośrednich założeń GUKPPiW, a które wprowadziła pisarka sama, w związku ze świadomością istnienia instytucjonalnej kontroli słowa. Można jedynie wyrobić sobie opinię na temat kierunków owych wymuszonych przekształceń – ostrzejszej krytyki obozu piłsudczyków, pogłębienia obrazu chaosu i bezradności we wrześniu 1939 roku. Do takich wniosków dochodzi i Zbigniew Jarosiński stwierdzając, że zaprezentowany w drugim wydaniu tekstu obraz Września nie różni się wiele od oficjalnej propagandowej wersji wydarzeń<sup>35</sup>.

22 kwietnia 1952 r. pisarka notuje w *Dzienniku*:

...dużo piszę „Węzłów”. Właściwie: na dużo przystaję. Ach, ten materiał nieprzeznaczony, który musi się zmarnować... Bo wtopić to w akcję jest niepodobieństwem – zwłaszcza dziś, **gdy myśli się wciąż o wskazaniach** [podkr. K. B.] i zarzutach, o czytelniku<sup>36</sup>.

Przyjęcie postaci dwutomowej okazuje się więc, najbanalniej, narzucone przez: trudność napisania poszerzonej wersji dzieła w krótkim czasie i zbyt ni pośpiech wydawnictwa w wydaniu tomu I. Przy takich wnioskach trudno mówić na serio o cykliczności obu części, „cykl wymuszony” okazuje się więc tu jedynie opresją.

A która wersja obowiązuje w wydaniach *Węzłów życia* do dziś? Edycje kolejne traktują oba tomy jako całość („Czytelnik” 1962 i 1968). W *Dziela*ch („Czytelnik” 1984, t. 14) także pojawia się postać zmieniona, ale już przy niwelacji podziału

<sup>34</sup> Z. Jarosiński, *Wersje poprawiane*. Dz. cyt., s. 48.

<sup>35</sup> Tamże, s. 49 i n.

<sup>36</sup> Z. Nałkowska, *Dzienniki*. Dz. cyt. T. 6, cz. 2, s. 521–522.

na dwa tomy<sup>37</sup>. Trudno jednoznacznie zdecydować, którą wersję wydawać obecnie, tę z roku 1948 (chyba lepszą), czy może późniejszą; poprawek dokonała, w końcu, Nałkowska. Wkrótce też zmarła, nie doczekawszy się destalinizacji literatury i – ewentualnie – kolejnej szansy na poprawienie dzieła. Przypomnieć chciałabym, że zgodnie z teorią edytorską przy wznowieniach obowiązujące jest ostatnie wydanie za życia autora. Jednak przy edycjach *Węzłów życia* brak jakiegokolwiek konsekwencji, gdyż publikuje się poprawioną wersję w postaci jednotomowej.

---

<sup>37</sup> *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*. Red. J. Czachowska, A. Szałagan. Warszawa 1999. T. 6, s. 22–24.

SEWERYNA WYSŁOUCH

## Cykl powieściowy Władysława Terleckiego *Twarze 1863*

*Twarze 1863* Władysława Terleckiego, opublikowane po raz pierwszy w 1979 roku i wznowione (z przedmową autora) w 1984 roku, zawierają cztery, wcześniej już wydawane utwory: *Spisek* (1966), *Powrót z Carskiego Siola* (1973), *Dwie głowy ptaka* (1970) i *Rośnie las* (1977). Najstarszy z nich – *Spisek* – publikowany był przedtem dwa razy (1966, 1975), podobnie *Powrót z Carskiego Siola* (1973, 1975<sup>1</sup>), a *Dwie głowy ptaka* wydano wcześniej aż trzykrotnie (1970, 1972, 1975), tylko ostatni *Rośnie las* miał jedno wydanie (1977). *Twarze 1863* mają więc charakter wznowienia rzeczy już dawniej dobrze znanych, pod nowym „zbiorczym” tytułem. Są zatem całością niezaplanowaną, zbiorem skonstruowanym przez autora ex post. Można więc postawić pytanie, **czy mamy tu do czynienia z cyklem, czy po prostu z serią tematyczną?**

I drugi problem: utwory zawarte w *Twarzach 1863* są niejednorodne – oprócz dwóch powieści, poświęconych powstańczym naczelnikom miasta Warszawy: Stefanowi Bobrowskiemu (*Spisek*) i Aleksandrowi Waszkowskiemu (*Dwie głowy ptaka*), mamy zbiory opowiadań: *Powrót z Carskiego Siola* i *Rośnie las*. **Czy same w sobie mają one charakter cykliczny?**

### ZBIÓR OPOWIADAŃ – CZY CYKL OPOWIADAŃ

Łatwo zauważyć, że *Powrót z Carskiego Siola* i *Rośnie las* to dwa zupełnie inaczej skonstruowane zbiory. *Powrót z Carskiego Siola* jest „upowieściowiony”, co doskonale poświadcza kwalifikacja odredakcyjna, umieszczona w podstawowej

---

<sup>1</sup> Wydanie PIW w ramach Biblioteki XXX-lecia, łącznie z *Dwiema głowami ptaka*.

literackiej bibliografii<sup>2</sup>, a także wypowiedzi badaczy, którzy rzecz nazywają po prostu powieścią, jak na przykład Wojciech Kajtoch<sup>3</sup>. Michał Sprusiński pisze: „to właściwie powieść rozpisana na nowelistyczne głosy”<sup>4</sup>. Najbardziej precyzyjny jest Włodzimierz Bolecki, który przeciwstawia opowiadania z tomu *Rośnie las* powieściowej kompozycji *Powrotu z Carskiego Siola*:

*Powrót z Carskiego Siola* (...) mimo nowelistycznego podziału całości, ma bowiem wyraźną powieściową kompozycję, którą tworzą czas i miejsce akcji, rozwój przedstawianych wydarzeń, a przede wszystkim relacje między postaciami utworu<sup>5</sup>.

Jedynie Danuta Szajnert i Agnieszka Izdebska zdecydowanie zanegowały „powieściowy” charakter tomu ze względu na autonomię poszczególnych utworów, brak postaci, która łączyłaby wszystkie części oraz odmienność dwóch ostatnich opowiadań<sup>6</sup>. Konfrontacja *Powrotu z Carskiego Siola* z estetyką XIX-wiecznej powieści, zakładającą spójną całość, zorganizowaną wokół jednego bohatera, prowadzi więc do kwestionowania powieściowości tomu. Natomiast porównanie z późniejszym zbiorem *Rośnie las* – wprost przeciwnie – pozwala ujawnić powieściowe elementy. Danuta Dobrowolska w monografii poświęconej Terleckiemu kwalifikuje *Powrót z Carskiego Siola* jako powieść nowelową, natomiast nie precyzuje odrębnego statusu *Rośnie las*. Poprzestaje na konstatacji, że problematyka narodowościowa łączy ten utwór z innymi tekstami Terleckiego<sup>7</sup>. Tymczasem te dwa tomy to radykalnie odmienne cykle. W *Powrocie z Carskiego Siola* opowiadania mają wyraźne związki przestrzenno-czasowe, co pozwala rekonstruować fabułę i mówić o „powieści nowelowej”, natomiast *Rośnie las* stanowi zbiór tekstów autonomicznych, ale podsuwa czytelnikowi sygnały uspojujące całość i domaga się „cyklicznej” interpretacji.

*Powrót z Carskiego Siola* zawiera dziewięć opowiadań, które tworzą dwie wyraźnie niesymetryczne części. Sześć pierwszych (*Zamach, Powrót z Carskiego Siola, Pożegnanie, Kapitulacja, Przerwa w podróży, Spowiedź*) ukazuje gorący czas przed wybuchem powstania: zamach Andrzeja Potiebni na namiestnika rosyj-

<sup>2</sup> Zob. *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*. Red. J. Czachowska i A. Szałagan. T. 8, s. 311.

<sup>3</sup> Zob. W. Kajtoch, *Władysław Terleckiego trylogia o powstaniu styczniowym (Spisek, Dwie głowy ptaka, Powrót z Carskiego Siola)*. Polska Akademia Nauk – Oddział w Krakowie. Rocznik Komisji Historycznoliterackiej XX. Wrocław 1983, s. 113.

<sup>4</sup> Zob. M. Sprusiński, *To wielkie zmęczenie*. W: *Między prawdą a zmysleniem*. Kraków 1978, s. 237.

<sup>5</sup> Zob. Wł. Bolecki, *Sadźmy róże... (Opowiadania Władysława Terleckiego)*. W: tegoż, *Prawdy niemile (eseje)*. Warszawa 1993, s. 145.

<sup>6</sup> Zob. D. Szajnert, A. Izdebska, *Władysław L. Terleckiego pentalogia o powstaniu styczniowym (Między poetyką i historią)*. „Prace Polonistyczne”, ser. XLII, 1986, s. 211, przyp. 22.

<sup>7</sup> Zob. D. Dobrowolska, *Proza beletrystyczna Władysława Terleckiego (1956–1992)*. Siedlce 1998, s. 61–63.



skiego Lüdersa (27.VI.1962), internowanie hr. Andrzeja Zamoyskiego, rozmowy polityków w salonach warszawskich i na dworze Aleksandra II w Carskim Siole. Dwa opowiadania: tytułowe oraz *Przerwa w podróży* ukazują zabiegi dyplomatyczne i myśli margrabiego Wielopolskiego, łącznie z pomysłem branki, która miała udaremnić powstanie. Bohaterami są postacie historyczne z różnych sfer (ziemianie, mieszczenie, duchowni), głównie polscy intelektualiści i doświadczeni politycy (Zamoyski, Wielopolski, Kraszewski, arcybiskup Feliński, bankier Kronenberg). Wszyscy oni są starzy, chorzy, zmęczeni, boją się rozlewu krwi i chcieliby uniknąć wybuchu powstania (takie nastroje i poglądy podziela nawet namiestnik Lüders, zabity przez zamachowca)<sup>8</sup>. Młodzi radykałowie pojawiają się tylko epizodycznie (jak skazany na szubienicę człowiek, który podniósł rękę na margrabiego, czy zaczepiający Kraszewskiego na ulicy Oskar Awejde, którego oburzony pisarz bierze za radykała<sup>9</sup>). Kondycja postaci i przedstawione sytuacje podkreślają paralelizm opowiadań, a jedność czasu historycznego i miejsca pozwala na rekonstrukcję wątków i uzupełnianie informacyjnych luk (jak dzieje się na przykład w sprawie ucieczki Kraszewskiego za granicę).

Inaczej jest w wypadku trzech dalszych utworów: *Spotkanie*, *Na Smolnej*, *Liść*, których akcja toczy się już po wybuchu, w końcowej fazie powstania. Tu na plan pierwszy wysuwają się kobiety: Helena Kirkorowa, u której Traugutt w Warszawie zamieszkał (i która później zapłaciła za to zesłaniem<sup>10</sup>) oraz Eliza Orzeszkowa, pomagająca ostatniemu dyktatorowi dostać się do stolicy. Obie są ukazane w życiu prywatnym, a nie w dyskusjach politycznych. Wypełniają patriotyczny obowiązek pomagając powstańcom mimo grożącego niebezpieczeństwa i – w wypadku Orzeszkowej – dotkliwej świadomości klęski. Obok patriotek pojawiają się także anonimowa kolaborantka (dziewczyna, która starannie ukrywa swoją tożsamość, spotykając się z „J.”) i Katarzyna, przyjaciółka Heleny, zajęta wyłącznie swoim pozamałżeńskim romansiem, obojętna wobec wydarzeń politycznych, którą zaangażowana w ruch narodowowyzwoleńczy „posągowa” Helena traktuje nieco z góry<sup>11</sup>. Opowiadania te przedstawiając „historię prywatną”

---

<sup>8</sup> Dlatego Michał Sprusiński swoją recenzję z *Powrotu z Carskiego Sioła* zatytułował *To wielkie zmęczenie*. Zob. tegoż, *Między prawdą a zmyśleniem*. Dz. cyt.

<sup>9</sup> Według S. Kieniewicza Oskar Awejde radykałem nie był, należał do obozu „białych” i nie chciał dopuścić do wybuchu powstania (zob. S. Kieniewicz, *Powstanie styczniowe*. Warszawa 1983, s. 285–286 oraz tegoż, *Warszawa w powstaniu styczniowym*. Warszawa 1983, s. 134).

<sup>10</sup> Zob. S. Kieniewicz, *Warszawa w powstaniu styczniowym*. Dz. cyt., s. 222.

<sup>11</sup> Helena Kirkorowa była bohaterką głośnego skandalu w Wilnie. Jej małżeństwo z Adamem Honorym Kirkorem zostało rozbite przez Władysława Syrokomlę (zob. J. Jedlicki, *Błędne koło (1832–1864)*. Warszawa 2008, s. 168). Terlecki przypuszczałnie o tym nie wiedział, bo kilkakrotnie w opowiadaniu przypisuje Kirkorowi imię „Władysław”. Gdyby o pozamałżeńskim romansie Heleny wiedział, inaczej wyglądałaby rozmowa obu kobiet.

kontrastują z częścią pierwszą i jednocześnie dopełniają obraz społeczeństwa, pokazując różne postawy i nastroje w nim panujące. Fabularnym łącznikiem obu części jest *Spotkanie*, którego bohater – tajemniczy generał „J.”, przewijający się w poprzednich utworach i zawsze negatywnie charakteryzowany przez postacie (Kraszewski nazywa go nawet donosicielem i kolaborantem, „jedną z najbardziej szkaradnych postaci, na jaką można się natknąć w Warszawie”<sup>12</sup>) – ujawnia się jako pracownik carskiej policji.

Dwie części *Powrotu z Carskiego Siola* różni wszystko: czas akcji, typ bohaterów i sposób przedstawienia historii. Część pierwsza przedstawia politykę jako „męską” grę prowadzoną w dyplomatycznych salonach, część druga – to kobiece „mikrohistorie”, pokazujące, jak powstanie wkracza w życie prywatne bohaterek i stawia je przed dramatycznymi wyborami.

*Powrót z Carskiego Siola* skonstruowany jest tak, jak powieść środowiskowa w dwudziestoleciu międzywojennym, ukazująca bohatera zbiorowego w określonej przestrzeni i czasie historycznym. Można zatem, korzystając z ustaleń Krystyny Jakowskiej<sup>13</sup>, określić ten utwór jako „powieść nowelową” o polskim społeczeństwie w okresie powstania styczniowego, chociaż tytuł zbioru tego nie zapowiada. Zapożyczony z opowiadania o Wielopolskim, rzeczniku polityki realnej, który walczy jednocześnie z „romantycznym obłędem” rodaków i prowokatorami petersburskiej kamaryli, sugeruje polsko-rosyjskie problemy polityczne, niewątpliwie dominujące w tomie, ale nie jedyne, a tym samym spycha w cień kobiece mikrohistorie.

Inaczej przedstawia się tom *Rośnie las*, który zawiera cztery utwory, są to: *Przybysz*, *Drezno*, *Śledztwo* i *Wyspa*. O powstaniu styczniowym traktuje tylko opowiadanie *Drezno*, ukazujące margrabiego Wielopolskiego po klęsce jako wygnańca – chorego, unieruchomionego na fotelu i wspominającego niedawną przeszłość. Czas akcji pozostałych utworów został cofnięty o lat dwadzieścia: pierwsze opowiadanie *Przybysz* dotyczy upalnego lata roku 1840 (opisuje wizytę agenta carskiej policji u poety wykładającego literaturę w Lozannie, którego czytelnik bez trudu identyfikuje z Mickiewiczem<sup>14</sup>). *Śledztwo* – opowieść o zamachu w Stambule, dokonanym przez Macedończyka na tureckim dygnitarzu i nieszczęśliwie w to wplątanej polskiej dziewczynie – dzieje się krótko po pogrzebie Mickiewicza; natomiast w *Wyspie*, która stanowi raport agenta carskiej policji, śledzącego buntowników i anarchistów za granicą, wspomniana jest tylko „rebelia listopadowa” i „gorączka rewolucyjna, która znów podniosła się w War-

<sup>12</sup> Wł. Terlecki, *Powrót z Carskiego Siola*. Warszawa 1973, s. 84.

<sup>13</sup> Zob. K. Jakowska, *Międzywojenna powieść nowelowa*. „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 1.

<sup>14</sup> Mickiewicz wykladał w Lozannie od listopada 1839 do 7 października 1840. Zob. J. M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska, *Mickiewicz. Encyklopedia*. Warszawa 2001, s. 276–278.

szawie”<sup>15</sup>, co pozwala sądzić, że opisywane wydarzenia dzieją się przed powstaniem styczniowym. Nie ma więc związków fabularnych między poszczególnymi utworami<sup>16</sup>, nie łączy ich ani czas zdarzeń, ani miejsce akcji. Czy wobec tego jest to cykl?

Otóż jest cały szereg sygnałów scalających autonomiczne człony w całość. Przede wszystkim taką funkcję pełni **rama narracyjna**: zarówno w opowiadaniu początkowym, jak i w końcowym bohaterami są agenci carskiej policji. Nie robią kariery i nie zdobywają majątku w tej służbie (co z niejakim żalem konstatuje narrator *Wyspy*), ale mienią się stróżami prawa. Kieruje nimi idea silnego państwa i głębokie przekonanie o destrukcyjnej roli małych narodów, ruchów wyzwolńczych i anarchistów, osłabiających organizm państwowy. Toteż postępują bezwzględnie, posługując się donosem, zabójstwem, szantażem i prowokacją. Rozbudowana rama narracyjna nadaje ton całości, sygnalizuje „intrygę policyjną”, od której narrator się dystansuje na pierwszych kartkach utworu mówiąc: „Opowieść ta nie jest moją własnością. Nie biorę za nią odpowiedzialności. Budzi mój gniew. Jest szukaniem prawdy poza granicami jej poznania”<sup>17</sup>.

Obok ramy ważną rolę scalającą pełni **tytuł zbiorku**. Nie jest on tytułem żadnego z opowiadań, ale nawiązuje do zakończenia *Wyspy* – wypowiedzi tajnego agenta carskiej policji: „Trzeba będzie coraz więcej szubienic. Niech las rośnie”<sup>18</sup>. Złowroga groźba przedstawiciela policji politycznej i ideologia państwa totalitarnego wyznaczają problematykę tomu. Nie bez znaczenia jest, że bohaterami prowadzącymi *Przybysza* i *Wyspy* są właśnie carscy agenci i ich punkt widzenia jest na pierwszym planie. Podobnie w opowiadaniu *Drezno* wydarzenia poznajemy z punktu widzenia margrabiego Wielopolskiego, a nie uczestników powstania styczniowego, którzy pojawiają się tylko jako wyrzut sumienia nękający margrabiego. Wszystko to sprawia, że przedmiotem rozważań staje się brutalna polityka, która nie ma nic wspólnego ani z poezją, ani z moralnością.

W tomie *Rośnie las* osobne miejsce zajmuje *Śledztwo*. Terrorystyczny zamach, wymierzony w dostojnika tureckiego jako akt zemsty za okrucieństwo wobec uciskanych narodów bałkańskich, stawia przed czytelnikiem nowy problem. Turcja – sojusznik Polski – okazuje się ciemniejszym bałkańskim Słowian, a Rosja – ich sprzymierzeńcem. Konfrontacja polskiego i macedońskiego punktu widzenia – dwóch narodów, które chcą uzyskać niepodległość – ujawnia, że role prześladowcy i sojusznika są względne, a walka o wolność nie

<sup>15</sup> Zob. Wł. Terlecki, *Rośnie las*. Warszawa 1977, s. 117, 107.

<sup>16</sup> D. Dobrowolska, *Proza beletrystyczna*. Dz. cyt., s. 62 pisze, że być może narrator *Przybysza* i *Wyspy* to ta sama osoba, ale nie ma na to dowodów w tekście.

<sup>17</sup> Wł. Terlecki, *Rośnie las*. Dz. cyt., s. 7.

<sup>18</sup> Tamże, s. 135.

oznacza bynajmniej wspólnych celów politycznych. Pani Ludwika, która gorzyla rodaków niekonwencjonalnymi poglądami, pozwala sobie w tej materii na cyniczną uwagę:

Nie jestem (...) pewna, czy tyrania nie jest ludziom potrzebna, a nasze wysiłki nie polegają na tym jedynie, aby nie będąc prześladowanym terroryzować innych. Bułgarów, Włochów lub Kozaków<sup>19</sup>.

Wszystko to sprawia, że *Rośnie las* to tom o zawiłych mechanizmach międzynarodowej polityki, w której nic nie jest proste, w której krzyżują się sprzeczne dążenia i – zależnie od sytuacji – zmieniają się role i sojusze.

*Rośnie las* okazuje się więc „niepowieściowym” cyklem. O cykliczności nie decyduje tu fabuła ani chronologia wydarzeń. Opowiadania składowe funkcjonują na zasadzie autonomicznych, paralelnych fragmentów<sup>20</sup>, ukazujących polskie dążenia niepodległościowe z „policyjnej” perspektywy, w szerszym europejskim kontekście. Dodatkowo uspoźniają je ważne sygnały metatekstowe: tytuł całości oraz rozbudowana rama narracyjna<sup>21</sup>.

#### **TWARZE 1863 – CYKL POWIEŚCIOWY CZY SERIA TEMATYCZNA?**

Sądzę, że należałoby wyraźnie rozgraniczyć dwa pojęcia, które często są utożsamiane: „cykl” i „seria tematyczna”. O seriach tematycznych obszernie pisała Janina Abramowska, która uznała „temat” nie tylko za najważniejszy nośnik sensu, ale jednocześnie za wyróżnik, pozwalający badaczowi konstruować większe całości, ponieważ:

(...) można mówić zasadnie nie tylko o powtarzalności pewnych tematów, ale o systemach i repertuarach tematycznych, uchwytanych na gruncie określonego kręgu kulturowego, formacji, prądu itp.<sup>22</sup>

Tematy według Abramowskiej są więc nie tylko powtarzalne, ale skonkretyzowane fabularnie w postaci wątków czy motywów i ulegają konwencjonalizacji. Często narzucają lekturę mimetyczną, kierując uwagę poza literaturę. Układają się w porządku diachronicznym w ciągi i tworzą serie tematyczne, które mają

---

<sup>19</sup> W ten sposób przedstawił Terlecki Ludwikę Śniadecką, która – według ojca bohaterki – skłoniła swego męża, Michała Czajkowskiego, do konwersji na mahometanizm. Zob. Wł. Terlecki, *Rośnie las*. Dz. cyt., s. 71–72.

<sup>20</sup> Korzystam z ustaleń B. Kaniewskiej w artykule *Między cyklem a powieścią*. W: *Cykl literacki w Polsce*. Red. K. Jakowska, B. Olech i K. Sokołowska. Białystok 2001.

<sup>21</sup> Zob. K. Jakowska, *Delimitacja tekstu w cyklu opowiadań*. „Pamiętnik Literacki” 1993, z. 2; też, *Cykl opowiadań – próba historii*. W: *Cykl literacki w Polsce*. Dz. cyt.

<sup>22</sup> J. Abramowska, *Serie tematyczne*. W: *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*. Poznań 1995, s. 36.

charakter otwarty. Wśród najróżniejszych serii tematycznych – mitologicznych, biblijnych, folklorystycznych – Abramowska wymienia również tematy narodowe. Takim wielkim tematem narodowym było powstanie styczniowe, z którym literatura polska mierzy się od wielu lat<sup>23</sup>. Ale cykl to coś więcej niż luźna, otwarta seria tematyczna. Cykl zakłada istnienie sygnałów delimitacyjnych, wyodrębniających pojedyncze fragmenty, które uzyskują autonomię i jednocześnie podsuwa sygnały uspojnijające, tworzące z tych fragmentów całość wyższego rzędu. Dlatego nikt nie ma wątpliwości, że powieści *Ogniem i mieczem*, *Potop* i *Pan Wołodyjowski* stanowią cykl – łączą je liczne związki fabularne i koncepcja narracji<sup>24</sup>. Czy wobec tego *Twarze 1863* Terleckiego stanowią cykl? Czy są tylko serią tematyczną? Osobnym problemem jest wyrazista poetyka autora, posługującego się konsekwentnie narracją personalną<sup>25</sup>, ale ona nie może decydować o cykliczności. Potrzebne są tu dodatkowe wyznaczniki.

Sprawa nie jest tak prosta, jakby się zdawało. W roku 1984, kiedy ukazało się drugie wydanie *Twarzy*, ukazał się także *Lament*, którego autor do zbioru nie włączył, a którego tematyka także dotyczy powstania styczniowego. Tymczasem badacze z reguły traktują *Lament* jako część cyklu, natomiast pomijają *Rośnie las*. Marta Wyka pisze:

Cykl styczniowy Władysława Terleckiego został zakończony: ostatnim jego ogniwem jest *Lament*, powieść rozgrywająca się już po definitywnym upadku powstania. Przypomnijmy, iż poprzedziły ją *Spisek*, *Dwie głowy ptaka*, *Powrót z Carskiego Sioła*, szereg opowiadań organicznie związanych z tym tematem<sup>26</sup>.

Janusz Maciejewski w *Posłowniu* do *Dwóch głów ptaka* mówi o tetralogii poświęconej tematyce powstania styczniowego: „Składają się na nią (...) »Spisek« oraz »Dwie głowy ptaka« (1970), »Powrót z Carskiego Sioła« (1973) i wydany ostatnio »Lament« (1984)”<sup>27</sup>.

Natomiast Danuta Szajnert i Agnieszka Izdebska mówią o pentalogii, ale z tomu *Rośnie las* uwzględniają jedynie opowiadanie o Wielopolskim – *Drezno*<sup>28</sup>.

---

<sup>23</sup> Zob. A. Kiezuń, *Powstanie styczniowe w powieści i cyklu opowiadań. Klika obserwacji*. W: *Cykl i powieść*. Red. K. Jakowska, D. Kulesza i K. Sokołowska. Białystok 2004.

<sup>24</sup> Zob. T. Bujnicki, *Historia w cyklu powieściowym (model „Trylogii”)*. W: *Cykl i powieść*. Dz. cyt.

<sup>25</sup> Szczegółową analizę techniki pisarskiej Wł. Terleckiego przeprowadziły D. Szajnert i A. Izdebska, dz. cyt.

<sup>26</sup> M. Wyka, *Koniec legendy*. „*Twórczość*” 1985, nr 4, s. 108.

<sup>27</sup> J. Maciejewski, *Posłowie*. W: Wł. Terlecki, *Dwie głowy ptaka*. Warszawa 1988, s. 209. Tak samo sądził T. Drewnowski. Zob. T. Drewnowski, *Próba scalenia*. Warszawa 1997, s. 432.

<sup>28</sup> Zob. D. Szajnert, A. Izdebska, *Władysława L. Terleckiego pentalogia...* Dz. cyt., s. 197.

Propozycje więc są tak różne, że zasadne wydaje się pytanie, czy *Twarze 1863* zawierają jakieś wyznaczniki cykliczności?

Przede wszystkim Terlecki nie uszeregował utworów ani w porządku wyznaczonym datami pierwszych wydań, ani też według chronologii przedstawianych wydarzeń. Otwiera tom *Spisek* (1966) – rzecz o pierwszym Naczelniku Miasta Warszawy, Stefanie Bobrowskim, po nim *Powrót z Carskiego Siola* (1973), charakteryzujący zasadniczo okres wcześniejszy, przedpowstaniowy, następnie – *Dwie głowy ptaka* (1970, o ostatnim naczelniku, Aleksandrze Waszkowskim) i w końcu *Rośnie las* (1977), który się cofa do lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Czas historyczny został więc zlekceważony. Natomiast „porządek genezy” burzy umieszczenie *Powrotu z Carskiego Siola* zaraz po *Spisku*. Można powiedzieć, że w ten sposób autor zniwelował subiektywizm narracji personalnej. W *Spisku* okoliczności śmiertelnego pojedynku Bobrowskiego przedstawione zostały z jego perspektywy. Nie podał ręki hr. Grabowskiemu, ponieważ hrabia samowważczo występował w imieniu Rządu Narodowego, podszywając się pod używany przez niego pseudonim. Ale werdykt sądu honorowego, który oczyścił hrabiego z zarzutów i zmusił go do pojedynku, obudził jego wątpliwości i uświadomił mechanizm politycznego spisku<sup>29</sup>. W *Powrocie z Carskiego Siola* rozmyślenia generała J. demaskują dwuznaczną rolę hr. Grabowskiego i w ocenie wydarzeń idą znacznie dalej: przedstawiają pojedynek jako ukartowany przez obóz „białych” mord polityczny (*Spotkanie*)<sup>30</sup>.

Z kolei *Dwie głowy ptaka* informują o losach szeregu postaci przewijających się w *Powrocie z Carskiego Siola*: margrabiego Wielopolskiego, Oskara Awejde, Heleny Kirkorowej. Utwory zamieszczone w *Twarzach 1863* powiązane są w ten sposób siecią związków fabularnych, którą czytelnik sukcesywnie poznaje. Ujawniają wstydlive kulisy historii, wewnętrzne intrygi, skrytobójstwo, kolaborację i zdradę.

*Dwie głowy ptaka* poprzez dyskusje Waszkowskiego z oficerkiem pozwalają na ukazanie systemu państwa policyjnego, którego działalność nie ograniczy się do jednej akcji politycznej czy jednego kraju, ale będzie miała charakter międzynarodowy. I właśnie ten wątek rozwija cykl opowiadań *Rośnie las*, poszerzając jednocześnie problematykę o sprawy walk wyzwoleniczych Słowian południowych oraz działania rosyjskich liberałów i anarchistów. Sygnalizuje sprzeczności między językiem polityki i językiem literatury, polityką i moralnością. W ten sposób ostatni tom zbioru – *Rośnie las* – stanowi wyraźną kodę, zamyka problemy powstania 1863 roku i jednocześnie otwiera się na problemy europejskie.

---

<sup>29</sup> O sprawie Stefana Bobrowskiego szeroko pisze Paweł Jasienica w *Dwóch drogach. O powstaniu styczniowym* (1960, 1963). Terlecki powołuje się na niego w przedmowie do II wydania *Spisku* (1975).

<sup>30</sup> Zob. Wł. Terlecki, *Powrót...* Dz. cyt., s. 151–155.

Drugie wydanie *Twarzy 1863* zawiera przedmowę (datowaną na maj 1982), w której autor określa w ten sposób swoje zamierzenia:

Książka ta (...) jest zaledwie przypomnieniem historii, która się zdarzyła. Zawiera też prawdę o autorze, który nie chciał uczyć historii, ale usiłował odtworzyć niepokój, jaki ona budzi<sup>31</sup>.

Autor wymienia „twarze” o których pisze: Traugutta, Waszkowskiego, Bobrowskiego. Przyznaje się także do fascynacji postacią margrabiego Wielopolskiego i usprawiedliwia się, że nie napisał o nim książki, powodowany niechęcią do jego koncepcji „urządzenia życia w niewoli”<sup>32</sup>. Zwraca więc uwagę przede wszystkim na „sylwetkowy” charakter zbioru. Sądzę, że to właśnie jest jednym z powodów, że *Lament* nie został do niego włączony. Jakkolwiek powieść ta przedstawia wydarzenia historyczne (carską prowokację, mającą na celu ściągnięcie z zagranicy polskich „radykałów”, którym udało się umknąć przed policją), jego główni bohaterowie to postaci fikcyjne, a problematyka dotyczy „polskich sztyletników” i metod walki z zaborcą. W porównaniu do wcześniejszych utworów o powstaniu styczniowym *Lament* swobodnie traktuje źródła historyczne, a nawet rezygnuje z historycznych realiów. O ile np. w *Powrocie z Carskiego Siola* autor – nie od razu, ale w toku opowieści – ujawnia nazwiska bohaterów (Kraszewskiego, Felińskiego, Wielopolskiego itp.), w *Lamencie* tego w ogóle nie robi, posługuje się tylko peryfrazami typu „syn poety” (gdy mowa o Władysławie Mickiewiczu) czy „poczytny pisarz”, „autor historycznych romansów”, „mistrz z Drezna”, „pan Józef” (o mieszkającym w Dreźnie Kraszewskim). Zacieranie realiów ma tu zresztą głębszy sens – podkreśla prezentystyczny charakter utworu, który staje się wielką i przejmującą dyskusją o terroryzmie. Z tych względów *Lament* pasowałby do serii tematycznej o powstaniu styczniowym, natomiast nie pasuje do *Twarzy 1863*, które stanowią przemyślany i konsekwentny cykl, przedstawiający wielkie dylematy polskiej inteligencji, których nie można było pogodzić: z jednej strony dążenia niepodległościowe, z drugiej – konieczność rozwoju cywilizacyjnego kraju. Jerzy Jedlicki pisał:

W Polsce ten wewnętrzny konflikt celów i aspiracji obciążył inteligencję wyjątkowo dotkliwie. Nic przy tym dziwnego, że uznanie bezwzględного pierwszeństwa celu niepodległościowego sprzyjało ostentacyjnej pogardzie dla zadań cywilizacyjnych (...) i odwrotnie, prymat liberalnej idei postępu sprzyjał upodrzednieniu ideałów patriotycznych. Pod rządem despotycznym i zarazem konserwatywnym dyle-

<sup>31</sup> Tegoż, *Twarze 1863*. Wyd. 2. Kraków 1984, s. 6.

<sup>32</sup> Terlecki nie napisał wprawdzie powieści o Wielopolskim, ale napisał o nim później dramat pt. *Cyklop* (1988 r.), który zdobył pierwszą nagrodę w konkursie na utwór dramatyczny. Został opublikowany najpierw w „Dialogu” (1988, nr 6), później jako druk zwarty przez Wydawnictwo Teatru Polskiego w Warszawie, sezon 1987/1988.

mat taki nie ma dobrych rozwiązań: na tym też w końcu polegał dramat polskiej inteligencji, a może w ogóle dramat Europy Wschodniej i Południowej.

Rok 1863 był dla tego dramatu tragiczną kulminacją, za którą inteligencja, a przynajmniej jej mniej cierpliwa część, była najbardziej odpowiedzialna i za którą zapłaciła przerażającą cenę, licząc zarówno straty ludzkie, jak katastrofę polityczną i kulturalną<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> J. Jedlicki, *Błędne koło*. Dz. cyt., s. 291.



DARIUSZ KULESZA

## Więcej niż cykl. Kilka uwag o twórczości Wiesława Myśliwskiego

Istotę cyklu, a może nawet cykliczności, da się chyba sprowadzić do trzech cech. Pierwszą – za Kazimierzem Bartoszyńskim i Bogumiłą Kaniewską – nazywałbym częstkowością czy parcjalnością<sup>1</sup>, 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”<sup>2</sup>. Powtarzalność każe zwrócić uwagę na to, czy związki występujące między utworami tworzącymi cykl mają charakter incydentalny, 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

---

<sup>1</sup> 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 Pani 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.

<sup>2</sup> 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.

opowiadań – określa w sposób następujący: „ramą będziemy nazywać najbardziej widoczny, zewnętrzny czynnik scalający cykl (...): jego wyrazisty początek i takież koniec”<sup>3</sup>. Nie ulega jednak wątpliwości, że cykl jako całość to tekst literacki, którego treść 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 konkretyzacji<sup>4</sup>.

Wszystkie wymienione tu cechy (częstkowość 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”<sup>5</sup>.

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 kompozycyjnego<sup>6</sup>, a zaproponowany zestaw „cyklicznych” cech może niepokoić nadfunkcyjnością, czyli sytuacją, w której daje się je zastosować także wobec tego, co 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 niedookreślony<sup>7</sup>). Chodzi przede wszystkim o to, co w literaturze ma związek z parcjalnością, powtarzalnością i całościowością.

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,

<sup>3</sup> K. Jakowska, *Cykl opowiadań – próba historii. Intuicje i sugestie*. W: tamże, s. 43.

<sup>4</sup> Typowym przykładem cyklu, którego tytuł apriorycznie sugeruje nadrzędne znaczenie całości może być *Śmierć liberała* 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.

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> Zob. B. Kaniewska, *Między cyklem a powieścią*. Dz. cyt., s. 23.

<sup>7</sup> 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 opisowym, lecz nie opisanym”. Tamże.

na odkrywanie ich dzieła (sumy ich dzieł) jako osobnej, wyjątkowej, partykularnej, ale niemożliwej do pominięcia całości.

Wśród wielu postmodernistycznych bonmotów 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 siedemdziesiątych ubiegłego wieku. I sylwiczność, tak jak opisywał ją Ryszard Nycz<sup>8</sup>, i proza po roku 1975 komentowana między innymi przez Przemysława Czaplińskiego<sup>9</sup>, i proza dokumentu osobistego, która nazwę zawdzięcza Romanowi Zimandowi<sup>10</sup>, i sam dokument, którego znaczenie w literaturze polskiej XX wieku akcentował na przykład Zygmunt Ziątek<sup>11</sup>, i „autobiograficzny trójkąt” Małgorzaty Czermińskiej<sup>12</sup>, wszystko to wskazuje zmianę standardów organizujących tworzenie prozy w czasach – przyjmijmy – nazywanych postmodernizmem. Odejście od modelu pisania identyfikowanego chociażby z *Czarodziejską górą* Tomasa 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, ikonyczną katastrofę, skazującą również biografię (autobiografię) na pozbawienie hierarchii funkcjonowanie wśród innych tekstów podobnego rodzaju, na bycie fragmentem<sup>13</sup>.

<sup>8</sup> Zob. R. Nycz, *Sylwy współczesne*. Wyd. 2. Kraków 1996.

<sup>9</sup> Zob. m.in. P. Czapliński, *Ślady przelomu. O prozie polskiej 1976–1996*. Kraków 1997.

<sup>10</sup> „W latach osiemdziesiątych, w związku z ogromną karierą gatunków paradziennikarskich, 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. Nasiłowska, *Literatura okresu przejściowego 1975–1996*. Warszawa 2006, s. 67. Spośród książek R. Zimanda ważnych z punktu widzenia literatury dokumentu osobistego wymienię tylko dwie: *„W nocy od 12 do 5 rano nie spałem”*. Dziennik Adama Czerniakowa – próba lektury (Paryż 1979) oraz *Diarysta Stefan Żeromski* (Wrocław 1990).

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

<sup>12</sup> Zob. M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*. Kraków 2000.

<sup>13</sup> 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.

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.

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 parcjerność, 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.

Prozatorski debiut dwukrotnego laureata literackiej Nike to *Nagi sad* z 1967 roku. Powieść kolejna, *Pałac*, została opublikowana trzy lata później (1970). Na następną prozę *Kamień na kamieniu* musieliśmy czekać czternaście lat, do roku 1984, ale między *Pałacem* i spełnioną epopeją chłopską Myśliwski opublikował dwa dramaty. Pierwszy to *Złodziej* z roku 1973. Drugi to *Klucznik* z roku 1978. Dramat kolejny *Drzewo* ukazał się w 1989 roku. W roku 1996 opublikowano następną prozę *Widnokrąg*. W 2000 roku ukazał się ostatni tekst dramaturgiczny Myśliwskiego *Requiem dla gospodyni*. Ostatnia znana powieść Wiesława Myśliwskiego to *Traktat o łuskaniu fasoli* z roku 2006.

Najpierw dwie powieści (*Nagi sad*, *Pałac*), potem dwa dramaty (*Złodziej*, *Klucznik*). Trzy pozostałe powieści (*Kamień...*, *Widnokrąg*, *Traktat...*) rozdzielone są kolejnymi dwoma dramataми (*Drzewo*, *Requiem...*). Między *Pałacem* i *Kamieniem na kamieniu* minęło czternaście lat. Między *Kamieniem...* i *Widnokregiem* dwanaście. Między *Widnokregiem* i *Traktatem o łuskaniu fasoli* dziesięć. *Drzewo* ukazało się pięć lat po *Kamieniu...*, a *Requiem...* cztery lata po *Widnokregu*. W sumie Wiesław Myśliwski opublikował do tej pory pięć powieści i cztery dramaty<sup>14</sup>. Informacje te mają wyłączenie wartość porządkującą.

<sup>14</sup> Zestawienie obejmuje wyłącznie twórczość beletrystyczną Wiesława Myśliwskiego. Dlatego nie uwzględnia ono szkiców zatytułowanych *Kres kultury chłopskiej* (Warszawa – Bochnia 2003) czy posłowie 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 Galińskiego *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 Szmajską.

Parcjalność to cecha w oczywisty sposób znajdująca zastosowanie w całościowym pisaniu o czyimś dorobku. Jedyny 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 czyjejs 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.

Przykład pierwszy, czyli trzy pierwsze powieści. Zarówno *Nagi sad*, jak i *Pałac* 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”, „inteligencją”, 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 *Pałacem* (...) 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 Kawałca<sup>15</sup>.

*Nagi sad* i *Pałac* 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 przemian<sup>16</sup>. 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 chłopskim<sup>17</sup>. Jak w takim razie ocenić *Kamień na kamieniu* – jedyną spełnioną epo-

<sup>15</sup> Z. Ziątek, *Wiesław Myśliwski*. W: tegoż, *Wiek dokumentu*. Dz. cyt., s. 33, 35.

<sup>16</sup> Zob. tamże, s. 37.

<sup>17</sup> Zob. H. Bereza, *Związki naturalne. Szkice literackie*. Warszawa 1972.

peję polskiej powojennej literatury?<sup>18</sup> 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, przedstawiają rzeczywistość po-wiejską, po-chłopską, znaną z *Opowieści galicyjskich* Andrzeja Stasiuka czy *Tartaku* Daniela Odiji.

Skoro *Nagi sad* oraz *Pałac* należą do nurtu chłopskiego, 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 niesamodzielnnością, 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 niesamodzielnność wydają się ważniejsze (ciekawsze? bardziej skomplikowane?) o tyle, o ile dotyczą relacji zachodzących między tekstami prozatorskimi (*Pałac*, *Drzewo...*) i dramaturgicznymi (*Klucznik*, *Drzewo*).

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

Przypadek. Po napisaniu *Pałacu* 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 dialogu<sup>19</sup>.

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 konfrontację z *Pałacem* nie tylko dlatego, że oba teksty dotyczą pałacu, nazywanego też dworem<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> O wyjątkowości tego tekstu pisałem w dwóch artykułach. Pierwszy: *Chrześcijański mit Słowa i ciała. Św. Jan, Tolkien, Myśliwski*. W: *Mity słowa, mity ciała*. Red. L. Wiśniewska i M. Gołuński, przy współpracy A. Stempki. Bydgoszcz 2007, s. 51–60. Drugi: *Sacrum wiejskiego universum. „Kamień na kamieniu” Wiesława Myśliwskiego czeka na druk w po-konferencyjnej książce Prof. A. Sulikowskiego*.

<sup>19</sup> *Miałem nad sobą niebo*. Z Wiesławem Myśliwskim rozmawia Krzysztof Masłoń. „Rzeczpospolita” z 24–26 XII 2007, s. A19.

<sup>20</sup> To nie jest przedmiot tego tekstu, ale niech wolno mi będzie przynajmniej zas-

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”<sup>21</sup>. Kwestia ta pojawia się w kontekście informacji KLUCZNIKA o tym, że „Bugajowi przy młóceniu rękę wciągnęło w tryby”<sup>22</sup>. 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 zostawiłbym ci wszystko. Cały ten majątek, ten pałac. Czy to znowu takie niemożliwe? (...)

KLUCZNIK Widzę, jaśnie panie, że ci zdrowie biegiem wraca, a humor w podskokach<sup>23</sup>.

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”<sup>24</sup>.

---

gerować, 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, dotycząc 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.

<sup>21</sup> W. Myśliwski, *Klucznik*. „Dialog” 1978, nr 6, s. 58.

<sup>22</sup> Tamże.

<sup>23</sup> Tamże.

<sup>24</sup> Tamże, s. 60.

I powieść, i dramat dzieją się w czasie przejściowym. Front II 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 zwątpienia<sup>25</sup>. Finał *Pałacu* 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 śmierć<sup>26</sup>. 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 okazuje się nie tyle chłopski wysiłek, ile pańskie obdarowanie. Kaprys pana, losu i historii<sup>27</sup>.

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?<sup>28</sup> 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*<sup>29</sup>. Równie łatwo dostrzec, jak bardzo zarówno trzecia

<sup>25</sup> Zob. A. Zawada, *Czym jest chłopskość?*. W: tegoż, *Gra w ludowe. Nurt chłopski w prozie współczesnej a kultura ludowa*. Warszawa 1983, s. 198.

<sup>26</sup> Zob. tamże, s. 222.

<sup>27</sup> Na marginesie dodam, że obdarowującym jest w dramacie bardziej *Klucznik* niż *Hrabia*. *Klucznik*, to on stara się wobec właściciela pałacu zachować iluzję „przedrewolucyjnego” stanu rzeczy.

<sup>28</sup> O epickich możliwościach dramatu pisałem w czekającym na publikację tekście *Epopeja z drugiej ręki*. „*Miłość na Krymie*” Sławomira Mrozka.

<sup>29</sup> *Złodziej* i *Klucznik* to dramaty o konfrontacji wsi z historią, ze zmieniającym rzeczywistość, dramatycznym czasem. Pierwszy umieszcza tę konfrontację w kontekście etycz-



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 universum. Kluczową metaforą *Kamienia...* jest grób. Kluczową metaforę *Drzewa* wskazuje tytuł dramatu.

Powieść rozpoczyna się od budowania grobu, a kończy jego wybudowaniem. Tak, bo chociaż Szymonowi Pietruszce nie udało się na cmentarzu postawić domu na wieczne mieszkanie<sup>30</sup>, domu, w którym chciał zebrać całą swoją rodzinę, udało mu się jednak coś ważniejszego. Powieść kończy monolog wypowiadany 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”<sup>31</sup>.

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 Dejmkę, wówczas dyrektora Teatru Polskiego w Warszawie. Zaprosił mnie po napisaniu *Kamienia 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”<sup>32</sup>.

nym. Drugi, nie jest od tej perspektywy wolny – Klucznik chroni Hrabiego przed powojennymi zmianami bardziej z powodów etycznych niż politycznych – chociaż nie ulega wątpliwości, że izba Klucznika 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 universum 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 XI 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”.

<sup>30</sup> 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 kąć powinien człowiek mieć”. W. Myśliwski, *Kamień na kamieniu*. Wyd. 3. Szczecin 1986, s. 5.

<sup>31</sup> Tamże, s. 364.

<sup>32</sup> *Miałem nad sobą niebo*. Dz. cyt.

Pod drzewem ze sztuki Myśliwskiego, pod drzewem życia, drzewem poznania dobra i zła<sup>33</sup>, „dzieje się Polska”. Polska, bo ani ten dramat, ani *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 wsi<sup>34</sup>. *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 ją<sup>35</sup>, zantagonizowała<sup>36</sup>, a jego samego skazała na dwuletni pobyt w szpitalu<sup>37</sup>. 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”<sup>38</sup> 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 ostrzega 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”<sup>39</sup>. 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, córuś, 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 nie runęła. Całe

<sup>33</sup> Zob. Rdz 2, 9. Powołując się na *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, posługuję się piątym wydaniem *Biblii Tysiąclecia* (Poznań 2002). Nie ma tutaj miejsca, by pisać o tym, jak ważnym (uniwersalnym, kosmicznym, religijnym) symbolem pozostaje drzewo. Akcentuję kontekst judeochrześcijański jako ten, który wydaje się najbliższy światu opisywanemu przez Myśliwskiego. Dlatego jeszcze jedno, klasyczne źródło: D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński. Warszawa 1990. Tu zwłaszcza: Rozdział VI *Rośliny* i jego część pierwsza *Drzewa*.

<sup>34</sup> 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 3/4 albo 0,9 naszego powojennego społeczeństwa.

<sup>35</sup> Zob. W. Myśliwski, *Kamień na kamieniu*. Dz. cyt., s. 40.

<sup>36</sup> Tamże, s. 41.

<sup>37</sup> Tamże, s. 27.

<sup>38</sup> W. Myśliwski, *Drzewo*. Szczecin 1989, s. 5.

<sup>39</sup> Tamże, s. 56.

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?<sup>40</sup>

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”<sup>41</sup>.

Drzewo życia, jego romantyczny obrońca i niezwykle wydarzenia, które SZPICEL nazywa przymiarką do Sądu Ostatecznego<sup>42</sup>, 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 częściowość. 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.

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

<sup>40</sup> Tamże, s. 58.

<sup>41</sup> Tamże, s. 31.

<sup>42</sup> Zob. tamże, s. 104.

w ogóle (*Kamień na kamieniu*), jak i dramaturgiczne wypowiedzi Myśliwskiego – przyjmijmy – dotyczące wsi (*Drzewo*). Pozostaje pytanie, co zrobić z powieściami i dramataми 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 udany<sup>43</sup>. 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...* Wyspiańskiemu 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 *Widnokresem* i *Traktatem...* Pierwsze wrażenie może być niepokojące. Czy *Widnokrąg* nie jest cieniem *Kamienia...*? Przecież można czytać tę powieść, wskazując aż nadmiar zależności od wielkiej poprzedniczki. Dotyczą one przede wszystkim sposobu prowadzenia narracji<sup>44</sup>, ale także tematyki. Ile ma wspólnego płacz matki z czwartego rozdziału *Widnokreśu* 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 zachwyty, przywiązania do „kamiennej” epopei i nieuchronnego zawodu, którego musiałem doznać czytając następną książkę Myśliwskiego, aniżeli uzasadnionych zastrzeżeń. Dużo łatwiej zaakceptowałem *Traktat o łuskaniu fasoli*. Jest w tym dziele coś z wielkiego finału, coś z wyrazistego końca, który pojawia się po równie wyrazistym początku, czyli *Nagim sadzie*<sup>45</sup> – powieści wyrastającej (i przerastającej, podsumowującej) inicjacyjne standardy typowe dla debiutów międzywojennej prozy wiejskiej<sup>46</sup>. Wciąż

<sup>43</sup> Także prasowe recenzje inscenizacji *Requiem...* dalekie są od zachwyty. Zob. np. J. Sieradzki, *Za prosta historia?* „Polityka” 2001, nr 1, s. 56–57.

<sup>44</sup> 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 *Widnokreśu*, ani niejasny status rozmówcy byłego muzyka, najważniejszej postaci *Traktatu...*

<sup>45</sup> Zob. przypis trzeci i lokalizowany w nim tekst.

<sup>46</sup> Zob. przypis piętnasty i lokalizowany w nim tekst.

jednak na odpowiedź czeka pytanie, jaki związek i *Traktat...*, i *Widnokrąg* mają z dorobkiem Myśliwskiego traktowanym jako całość?

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. *Widnokrąg* 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 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 literatury<sup>47</sup>, *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 zboczcu, 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 universum to świat patriarchalny. 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 łuskaniu fasoli*. Praca okazała się zestawieniem cytatów, „złoty 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. Jednak czekając na powieść następną, chciałbym zamiast pytania sformułować może przedwczesny, lecz – przynajmniej z mojej perspektywy – nieuchronny, po

---

<sup>47</sup> Zob. Z. Ziątek, *Wiek dokumentu*. Dz. cyt., s. 37.

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. Stuleciu widzianym z perspektywy tragicznego losu człowieka, którego socjologiczny status zmienia się pod presją niemożliwej do uniknięcia, bezwzględnej historii.

CYKLE I CYKLIČZNOŚĆ



cykle opowiadań





BARBARA BOBROWSKA

## Konstrukcja ramowa i cykliczność. Opowieści z domu obłąkanych Kraszewskiego, Szyrmera i Faleńskiego

W znanym opowiadaniu Ludwika Szyrmera *Frenofagiusz i Frenolesty* (1843) Marszałek dworu diabła Frenofagiusza gromadzi materiały do powieści, którą ma napisać dla swojej ukochanej, panny Pauliny; opowiada o tym w następujący sposób:

I pojechaliśmy: naprzód do Bonifratrów, gdzie zapisałem sobie opowiadanie kilku łaskawych wariatów, którzy mi się wypowiedali dla dobra literatury, potem do miejskiego więzienia po pamiętniki zbrodniarzy, potem do szulerni, do szynków, do nieporządných domów, nareszcie do Żydów i do Cyganów, co koczowali sobie z niedźwiedziem za Marymonckimi rogatkami. Przywiozłem do domu cały pęk papierów, nie wątpiąc bynajmniej, że z tych obszernych pamiętników łatwo powieść napiszę<sup>1</sup>.

Choć opisany sposób zbierania materiałów sam Marszałek nazwie w dalszych partiach opowiadania „grzebaniem w śmieciach”<sup>2</sup>, pomysł wybrania domu dla obłąkanych na miejsce akcji utworu literackiego miał już swoje antecedencje w literaturze polskiej; będzie też miał kontynuację. W inicjalnych partiach omawianego opowiadania Szyrmera, w pierwszej rozmowie Wincentego Pantofla

---

<sup>1</sup> L. Szyrmer, *Frenofagiusz i Frenolesty*. W: tegoż, *Pantofel. Frenofagiusz i Frenolesty*. Poznań 1959, s. 148.

<sup>2</sup> Tamże, s. 149.

z Marszałkiem, jest mowa o krytyku Fakundusie. Kleofas Fakundy Pasternak to pseudonim Józefa Ignacego Kraszewskiego, a Szyrmer nie mógł nie znać utworów swego kolegi z kręgu „Tygodnika Petersburskiego” – odsyłał więc przejrzyście do jego noweli *Bedlam* (1838). W rozmowie z Pantoflem przybyłym do zakładu bonifratrów, Marszałek wspomina o najsławniejszych zakładach psychiatrycznych; jako pierwszy wymienia właśnie podlondyński Bedlam.

Kraszewski rozpoczął swoje opowiadanie mottem – cytatem z Naruszewicza:

Wszyscy bez braku chorujem na głowę,  
Choć jeden wziął funt głupstwa, a drugi połowę<sup>3</sup>.

i deklaracją lekarza-naratora:

Gdybym nie był doktorem w Bedlam, to jest doktorem wariatów, chciałbym być wariatem – jest to stan bardzo szczęśliwy. (...) uważam za rzecz daleko pożądaną być całkiem oszalałym, niż tak przez połowę jak my wszyscy<sup>4</sup>.

W opowiadaniu Szyrmera *Wariat* o podtytule *Dalszy ciąg Frenofagiusza i Frenolestów* (1859) Wincenty Pantofel, ponownie udający się do bonifratrów, stwierdza:

Dwa razy niewiele brakowało, żebym podał prośbę o przyjęcie mnie do liczby obywateli tego państwa [społeczności domu bonifratrów – uzup. B. B.], i dziś jeszcze nie zaręczam wcale, czy tam kiedyś nie osiadę, bo to każdego spotkać może<sup>5</sup>.

Zakład dla obłąkanych jako instytucja (... i temat literacki) oraz stan choroby umysłowej musiały mieć dla dziewiętnastowieczników szczególny czar, skoro narrator noweli Felicjana Faleńskiego *Odwiedziny w klasztorze braci miłosierdzia w Warszawie* (z 1862 roku) w inicjalnych partiach swojego utworu deklarował:

(...) naprzód muszę powiedzieć, że do wielu osobliwości mego usposobienia liczy się i to, że zamyslałem skończyć kiedyś na obłąkaniu. Myśl ta tak dalece zajechała mi w głowę, że nie pomijam żadnej sposobności zasłużenia się zakładowi, który stać się ma kiedyś ostatecznym moim przytułkiem. Ale sposobność ta zdarza się nade wszystko w osobie niejakiego braciszka od braci miłosierdzia, który nigdy jeszcze nie odszedł ode mnie, żeby mu skarbonka nie zaciążyła jednym trzygroszniakiem więcej<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> J. I. Kraszewski, *Bedlam. Rzecz lekarsko-filozoficzna*. W: tegoż, *Wędrowki literackie, fantastyczne i historyczne*, Wilno 1838, s. 175.

<sup>4</sup> Tamże.

<sup>5</sup> L. Szyrmer, *Wariat. Dalszy ciąg Frenofagiusza i Frenolestów*. W: tegoż, *Noc bezsenna. Rozmyślenia i powiastki nieboszczyka Pantofla z papierów po nim pozostałych ogłoszone przez Leonorę Szyrmer*. T. 2. Warszawa 1859, s. 8–9.

<sup>6</sup> Medard [Felicjan Medard Faleński], *Odwiedziny w klasztorze braci miłosierdzia w Warszawie*. „Kalendarz Warszawski Popularno-Naukowy Ilustrowany na rok 1862” Warszawa [1861], s. 45.

Opowiadania *Bedlam* Kraszewskiego, *Frenofagiusz* i *Frenolesty* Szyrmera oraz *Odwiedziny w klasztorze braci miłosierdzia w Warszawie* Faleńskiego, tworzące swego rodzaju serię połączoną wspólnym tematem i podobnym miejscem akcji, realizują ponadto analogiczny paradygmat kompozycyjny, który, za Stefanią Skwarczyńską, określiłabym jako kompozycję ramową, będącą szczególnym przypadkiem cyklu narracji powiązanych jedną sytuacją opowiadania. Skwarczyńska w następujący sposób eksplikuje tę odmianę cykliczności:

Kompozycja ramowa polega na równorzędnym związaniu szeregu jednostek konstrukcyjnych zupełnie od siebie treściowo niezależnych, lecz rodzajowo identycznych przez pewne założenie sytuacyjne wspólne, określające ich sens jako zbioru; w epice założeniem tym jest przedstawienie pewnej sytuacji ukazanej w pierwszej jednostce konstrukcyjnej utworu nierównorzędnej z dalszymi. Rozwój sytuacji może znaleźć wyraz w paralelnej do niej końcowej jednostce konstrukcyjnej, a nawet w „drobnych” jednostkach konstrukcyjnych, których celem jest akcentowanie zmienności sytuacji interpolujących szereg jednostek o treści samodzielnej<sup>7</sup>.

Wskazane przeze mnie utwory Kraszewskiego, Szyrmera i Faleńskiego stanowią wręcz egzemplaryczne przypadki scharakteryzowanego przez Skwarczyńską układu kompozycyjnego, choć są jedynie „miniaturowymi cyklami”, zamkniętymi w pojedynczej jednostce konstrukcyjnej – opowiadaniu. Wspólne im założenie sytuacyjne, o którym pisze Skwarczyńska, oddaje zgrabnie nagłówek pierwszego rozdziału *Frenofagiusza i Frenolestów* w brzmieniu *Jak zaszedłem sobie do Bonifratrów*, czy tytuł opowiadania *Odwiedziny w klasztorze braci miłosierdzia w Warszawie*. W każdym z interesujących nas tekstów narrator główny, bliski autorskiemu, zwiedza dom dla chorych umysłowo oprowadzany przez osobę ściśle związaną z zakładem (u Kraszewskiego – lekarz) lub jego pensjonariusza (u Szyrmera – obłąkany Marszałek, u Faleńskiego – pan Antoni, pacjent szpitala). W trakcie obchodu po salach zakładu to właśnie ten przewodnik przejmuje funkcję narratora prowadzącego, relacjonującego historie mieszkańców odwiedzanych cel. Każdemu z charakteryzowanych opowiadań patronuje wyrazisty cyklotwórczy konceptualizm<sup>8</sup>. Mamy w nich sytuację ramową (rolę dodatkowych delimitatorów końcowych widać szczególnie wyraźnie w utworach Szyrmera i Faleńskiego), charakterystycznie skonstruowaną sytuację narracyjną i „stałe” główne postaci – zwiedzającego oraz jego przewodnika. „Hasłami” opowiedzianych w nich historii z życia obłąkanych są imiona poszczególnych bohaterów, ale przedmiotem charakteryzowania jest grupa ludzka – osobników odbiegających od normy psychicznej. Choć wiąże ich przebywanie w jednym zakładzie,

<sup>7</sup> S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*. T. 1. Warszawa 1954, s. 460.

<sup>8</sup> Zob. K. Jakowska, *Delimitacja tekstu w cyklu opowiadań*. „Pamiętnik Literacki” 1993, z. 2, s. 95.

który można uznać za przestrzeń o wyrazistym nacechowaniu semantycznym, w opowiadaniach Kraszewskiego, Szyrmera i Faleńskiego realizujących paradygmat cykliczności to nie czas i przestrzeń pełnią rolę głównych zworników. Ich kompozycją rządzi raczej zasada addytywności i progresywności. Z punktu widzenia typologicznego, bliższe są one konceptualnej niż spacialnej czy temporalnej zasadzie uporządkowania.

U Kraszewskiego i Faleńskiego referowanie kolejnych, smutnych i tragicznych wydarzeń oraz towarzyszących im przeżyć wiodących ku stanowi obłąkania, ma wartość nagromadzenia wielu różnorodnych przykładów, rejestru możliwych przyczyn utraty równowagi psychicznej; u Szyrmera mamy do czynienia z nieco innym przypadkiem – konstrukcji jakby dwupoziomowej. Historie poszczególnych osób to kolejne dowody na to, że przyczyną obłąkań jest działalność sił nieczystych i argumenty za tym, że jednostka, narażona na kontakt z nimi, nie ma szans na zachowanie równowagi umysłowej. Pisała o tym przekonująco Ewa Owczarz, zestawiając opowiadania *Bedlam* oraz *Frenofagiusz* i *Frenolesty* oraz analizując szczegółowo drugie z nich przy użyciu pojęć fantastyki, frenezji oraz groteski<sup>9</sup>.

W interesujących nas utworach Szyrmera i Faleńskiego możemy też obserwować, jak już wspomniałam, wyrazistą delimitację. Chodzi nie tylko o sygnały początków (we *Frenofagiuszu* i *Frenolestach* wstęp o tytule *Pantofel do publiczności*; u Faleńskiego tematyżacja sytuacji pisania), ale też sygnały zakończeń, które są mniej charakterystyczne dla właściwych cykli opowiadań<sup>10</sup>. Jak już nadmieniłam, zarówno u Kraszewskiego, jak też u Szyrmera i Faleńskiego na początku opowiadania zostaje wprowadzona postać przewodnika po zakładzie dla obłąkanych. Przypomnę, że u Kraszewskiego jest to lekarz szpitalny, u Szyrmera i Faleńskiego – jeden z pensjonariuszy. W dalszych partiach opowiadania przejmują oni rolę narratorów – opowiadają dzieje obłąkań kolejnych pensjonariuszy zakładu. U Szyrmera i Faleńskiego zakończenia stanowią swego rodzaju repetycję sytuacji wyjściowej; powraca w nich na przykład wątpliwość dotycząca wiarygodności postaci oprowadzającej po zakładzie, jej zdrowia psychicznego. U Szyrmera kwestia statusu Edwarda – Marszałka dworu Frenofagiusza zostaje rozstrzygnięta jednoznacznie. On także, jak inni rezydenci domu Bonifratrów, został opętany przez Frenolestesa, który pomagał mu w pisaniu powieści i doprowadzony przez niego do stanu obłąkania. Jako Marszałek dworu Frenofagiusza – zjadacza umysłów, wylizuje teraz z resztek talerze, na których jego pan spożywał mózgi wybitnych osób – ma to być najlepszy model edukacji pisarskiej. Również u Faleńskiego w zakończeniu opowiadania *Odwiedziny w klasztorze braci*

<sup>9</sup> Zob. E. Owczarz, *Nieosiągalna całość. Szkice o powieści polskiej XIX wieku*. Józef Ignacy Kraszewski – Ludwik Szyrmer – Henryk Sienkiewicz. Toruń 2009.

<sup>10</sup> Zob. K. Jakowska, *Delimitacja tekstu w cyklu opowiadań*. Dz. cyt., s. 102.

*miłosierdzia w Warszawie* pan Antoni, przewodnik po przyklasztornym domu, okazuje się obłąkany, ale finał tego utworu realizuje szczególnie ceniony chwyt odwrócenia sytuacji początkowej. Ewidentnie pozbawiony równowagi umysłowej pan Antoni oskarża o niezrównoważenie tego rodzaju Medarda, którego oprowadzał po zakładzie, wzywając zakonników-pielegniarzy, by poskromili go związaniem w kaftan bezpieczeństwa i nie pozwolili uciec z zakładu. Opowiada o tym wstrząśnięty, zdezorientowany Medard:

(...) odskoczył ode mnie jak oparzony, i porwał się za głowę:

– Co? To ja wariata tu oprowadzałem? – zawołał przestraszony.

Wlepił we mnie spojrzenie błędne, ostre, przenikliwe.

– Nie myślę się – krzyknął wskazując palcem – to wariat! – bierzcie go – wiążcie! (...)

Zrobił się zgiełk i zamieszanie.

Na krzyk obłąkanego zbiegli się zakonnicy, chwycili go, i zaczęli wiązać, choć się bronił zapalczywie.

– Bierzcie go! – wołał swoje, wijąc się jak opętany – zapienił się, posiniał, wyszły mu na wierzch oczy. – Zwiążcie go, żeby nie uciekł! Wodę mu kaptcie, żeby go poskromić, kaftan mu włóżcie, bo was pokąsa! ...

Stałem osłupiały.

Była chwila, żem próżno dojsć usiłował, który jest z nas obłąkanym istotnie: ja, czy on?<sup>11</sup>

Taki finał kojarzy się w pierwszej chwili z farsową sytuacją zamiany ról, niezupełnie jednak słusznie. W opowiadaniu, po przytoczonej wyżej scenie, mamy zapis snu Medarda; można go uznać za świadectwo dysonansu ontologicznego, którego doświadczył bohater. Jest to wizja wyraźnie utrzymana w konwencji fantastyki, grozy i groteski:

Nie mogłem zmrużyć oka noc całą.

Kiedym się zdrzemnął nad rankiem śniło mi się: żem uciekał do Naugasaki statkiem parowym robiącym dziesięć węzłów na godzinę. Ale cóż, kiedy gonił za mną nieubłagany gramatyk [obłąkany pan Antoni – przyp. B. B.], mając na nodze but zaczarowany, którym co stąpił to mila, co skoczył to dwie. Wprawdzie założył się on z choleraą azjatycką, że umrze przebiwszy się trójkątem krzywokreślnym, i dopiął swego; ale cóż, kiedy znowu stało po drodze mnóstwo braci miłosierdzia, zażywających tabakę i kiwających głowami, którzy mówili pokazując mię sobie palcami:

– Patrzcie – jest to wariat, któremu się zdaje że jest wariatem; ale nie tak to łatwo być obłąkanym, jakby się zdawać mogło – nie tak łatwo!<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Medard [Felicjan Medard Faleński], *Odwiedziny...* Dz. cyt., s. 49.

<sup>12</sup> Tamże. Sen ten przypomina żywo sen Edwarda z *Frenofagiusza i Frenolestów* oraz pijackie urojenia rotmistrza Zachariasza Łady Zawejdy z *Opowiadań imię pana Wita Narwoja rotmistrza konnej Gwardii Koronnej Władysława Łozińskiego* (1873).

W fantastyczno-groteskowym śnie Medarda odbijają się, jak w kuglarskim czy diabelskim zwierciadle, postaci, sceny i wydarzenia, które zobaczył i przeżył w domu obłąkanych. Ułożone w niespójną, absurdalną mozaikę, tracą swój pierwotny status ontologiczny. Dopiero z perspektywy finału przypominamy sobie, że narrator wspominał w inicjalnych partiach opowiadania o tym, że ma zamiar „skończyć kiedyś na obłąkaniu”. Całość ma wyraźne cechy właściwe poetykom frenezji i groteski. W ich kontekście ostatecznie załamuje się przekonanie czytelnika o tym, że ukończył właśnie lekturę utworu utrzymanego w konwencji realistycznej, mimo że ma on ściśle określony czas i miejsce akcji – rzeczywiste. Klasztor braci miłosierdzia mieścił się w XIX wieku przy ulicy Bonifratskiej w Warszawie; zakonnicy prowadzili u siebie szpital dla obłąkanych mężczyzn; ale przecież już Szyrmer opisał go jako „spiżarnię Frenofagiusza”.

Wiele łączy Faleńskiego ze Szyrmerem, w którego twórczości, jak trafnie napisała Owczarz „To, co śmiertelnie poważne przegląda się w tym, co śmieszne, to, co tragiczne – w tym, co groteskowe”<sup>13</sup>. Groteska, ironia, operowanie w bezpośredniej bliskości jakościami estetycznymi o skrajnych konotacjach, na przykład tragizmem i komizmem, to właściwości, które łączą zarówno Szyrmera jak też Faleńskiego z romantyzmem niemieckim, przede wszystkim Hoffmannem. Szyrmera nazywano nawet polskim Hoffmannem; we *Frenofagiuszu i Frenolestach* jest mowa o „bredniach Hoffmanna”, a Frenolestes każe Edwardowi medytować nad ponczem. Faleński tłumaczył Hoffmanna, ale też Poe’a; napisał także rozprawkę *Edgar Allan Poe i jego nowele*, która była drukowana w „Bibliotece Warszawskiej” w 1861 roku. W tymże roku, w „Kalendarzu Warszawskim Popularno-Naukowym Ilustrowanym na rok 1862” Józefa Ungra ukazały się, bezpośrednio po sobie, dwa opowiadania Faleńskiego tworzące swoistą całość: *Odwiedziny w klasztorze braci miłosierdzia w Warszawie* oraz *O złotych dziesięć*, podpisane, każde z osobna, pseudonimem Medard. Być może więc wspomniane teksty powstawały równolegle z rozprawką dotyczącą twórczości nowelistycznej Poe’a. Faleński zestawiał w niej Poe’a z Hoffmannem. Autorowi *Grobowca Ligei* zarzucał niestosowne łączenie makabry z żartem, śmieszności z okropnością, stwierdzając że „Od okropności tej robi się niedobrze”<sup>14</sup>.

O prozie Felicjana Maria Grzędzielska napisała we *Wstępie do Wyboru utworów* tegoż autora, wydanych w serii BN:

(...) można (...) stwierdzić jedno wyraźnie: napisanie „zwyczajnej” werystycznej fabuły nie leżało absolutnie w możliwościach Felicjana. Każda jego opowieść wychylała się ku liryzmowi lub ku groteskowej satyryczności, czasem było wszystko razem. Najwłaściwsza postawa narratora w noweli lirycznej to konwencja wspomnieniowa

<sup>13</sup> E. Owczarz, *Nieosiągalna całość*. Dz. cyt., s. 175.

<sup>14</sup> F. Faleński, *Edgar Allan Poe i jego nowele*. „Biblioteka Warszawska” 1861. T. IV, s. 40.

z narratorem-bohaterem. Tak jest w opowiadaniach: *Nad źródłem*<sup>15</sup>, *Nad morzem*, *Zonia*, *Bez służby*, *U schyłku starego roku*. Bohater-narrator z perspektywy długiego czasu wglębia się w bolesne przeżycia własnej młodości. Nie trzeba dowodzić, że to tradycyjna konwencja noweli romantycznej. Nie są to więc nowele nowe, można je określić jako epigońskie<sup>16</sup>.

Nie tylko w twórczości poetyckiej Faleńskiego, ale też prozatorskiej, pojawia się dwa nurty: jeden, określony przez Grzędzielską jako liryczny, któremu patronuje Felicjan, i drugi – syleniczny (satyryczny, ironiczny, fantastyczny i groteskowy), sygnowany często pseudonimem Medard. Za dowód chęci odróżnienia tych nurtów odmiennym patronatem, przynajmniej we wczesnej twórczości pisarza, mógłby służyć przypadek publikacji w jednym wydawnictwie „Kalendarzu Warszawskim Popularno-Naukowym Ilustrowanym na rok 1865” Józefa Ungra „poważnej” noweli *Ponad źródłem* (podpisanej Felicjan) i satyrycznej humoreski *Złudzenia i rzeczywistość, czyli Woda sodowa i wiśnie w koszykach. Powieść obyczajna nie więcej jak w jednym tomie* (sygnowanej Medard). Od lat siedemdziesiątych Faleński używa tylko pseudonimu Felicjan<sup>17</sup>.

Serie utworów spod znaku Felicjana lub Medarda to swego rodzaju projekt cyklizacji. Jak wiadomo, Faleński tworzył z upodobaniem serie: zwarte (jak *Odgłosy z gór*), luźne (jak *Melodie z domu niewoli*); próbował też, bez powodzenia, skomponować cykl prozatorski *Postacie z latarni czarnoksiężskiej*. Skłonność do cyklizacji to jeszcze jeden rys łączący go ze Szyrmerem, którego cała twórczość układa się w cykl<sup>18</sup>. Szyrmer ciągle mnoży pisma „nieboszczyka Pantofla”; Faleński postrzega swoją twórczość w stałej dyspozycyjności do tworzenia nowych konfiguracji. Poszczególne utwory przenosi z cyklu do cyklu, z tomu do tomu (przykłady *Harmonii jesieni* i *Ze zbiorów świstków podczłowieka*, tomów *Przebrzmiałe dźwięki* i *Sponad mogił*), do cykli dopisuje nowe utwory nawet na przestrzeni kilkudziesięciu lat (*Melodie z domu niewoli*). Tworzenie swoistych „dalszych ciągów” jawi się w kontekście jego twórczości, podobnie jak u Szyrmera, jako element gry z czytelnikiem i samym sobą jako animatorem swoistych metamorfoz go-

<sup>15</sup> Chodzi zapewne o opowiadanie zatytułowane *Ponad źródłem* drukowane dwukrotnie, w dwóch wersjach – w „Tygodniku Ilustrowanym” (1861, nr 104–105) oraz w „Kalendarzu Warszawskim Popularno-Naukowym Ilustrowanym na rok 1865” Józefa Ungra (Warszawa 1864), zawsze pod wspomnianym tytułem.

<sup>16</sup> M. Grzędzielska, *Wstęp*. W: F. Faleński, *Wybór utworów*. Oprac. M. Grzędzielska. Wrocław 1971, s. LXXXVIII.

<sup>17</sup> Grę pseudonimami Felicjan i Medard uprawiał pisarz już w latach pięćdziesiątych, w różnych strategiach. W liście do Marii Trębickiej (swojej przyszłej żony) z 20 sierpnia 1854 pisał: „Felicjan to moje nazwisko – jako poety. W prozie nazywam się Medardem”; w tym samym liście czytamy: „Wierz mi, Pani – nie warto znać mnie jako powieściopisarza”. F. Faleński, *Wybór utworów*. Dz. cyt., s. 517 i 508.

<sup>18</sup> Zob. E. Owczarż, *Nieosiągalna całość*. Dz. cyt., s. 152.

towych z pozoru całości, twórcza adaptacja własnych krótkich tekstów, jakby konspektów czy scenariuszy. W ten właśnie sposób gra z tekstem własnego opowiadania *Odwiedziny w klasztorze braci miłosierdzia w Warszawie* o konstrukcji ramowej, korzystając z addytywnego układu kompozycyjnego jego środkowych partii.

Stefania Skwarczyńska zwracała uwagę, że konstrukcja ramowa była charakterystyczna dla powieści pikareskiej, z nadrzędnym rozwiązaniem sytuacyjnym podróży bohatera<sup>19</sup>. Zarówno w *Bedlamie*, jak też *Frenofagiuszu i Frenolestach* oraz *Odwiedzinach w klasztorze braci miłosierdzia* sytuacja nadrzędna to też swego rodzaju przemieszczanie się w przestrzeni fizycznej, ale też mentalnej – „podróż” z jednej celi do drugiej, wysłuchiwanie kolejnych historii ludzkich, które doprowadziły do obłąkań, wzbogacające wiedzę poznającego o świecie – materialnym i psychicznym, wyprowadzające nawet w transcendencję (zwłaszcza w przypadku utworów Szyrmera). Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że mamy do czynienia ze swego rodzaju peregrynacją o charakterze poznawczym inicjującą bohatera, a także czytelnika, w nieznane dotąd wymiary rzeczywistości. W *Bedlamie* Kraszewskiego rozczłonkowaniu tekstu odpowiadają nie tradycyjnie pomyślane tytuły rozdziałów, ale numery (nie kolejne, ale numery sal, w których przebywają „ciekawe przypadki obłąkań”). We *Frenofagiuszu i Frenolestach* Szyrmera tytuły poszczególnych podrozdziałów wskazują imiennie na bohaterów lub tylko na ich wykształcenie, status rodzinny, chorobę – w drugiej z wymienionych odmian identyfikacji ulegają oni jakby odpersonalizowaniu. Ważne stają się raczej „przypadki” medyczne niż osoby, które, swoiście uprzedmiotowione, stają się kluczami do rzeczywistości nieznaney dotąd zwiedzającemu i czytelnikowi, często nierozpoznawalnej racjonalnie.

Ciekawym zabiegiem poddany zostaje też przebieg temporalny fabuły. Czasem zdarzeń rządzą następujące po sobie przemieszczenia z celi do celi, słuchanie kolejnych historii, ale w planie konstruowania sensów nadrzędnych chronologia wypadków nie ma większego znaczenia. Nabywana przez bohatera prowadzącego wiedza nie układa się w spójną całość, niczego nie tłumaczy, wywołując raczej wrażenie dysonansu poznawczego niż pełniejszego rozpoznania rzeczywistości; dotyczy to zarówno epistemologii wewnątrztekstowej, jak też sytuacji odbioru. Poszczególne całości kompozycyjne są relatywnie niezależne, opowiadają samodzielne, kompletne i zamknięte historie. Można by je było prawie dowolnie przesuwać lub wykluczać; można byłoby też dodać do nich następne relacje epizodów biograficznych.

W taki właśnie sposób Szyrmer w *Nocach bezsennych* uzupełnił *Frenofagiusza i Frenolesty* opowiadaniem *Wariat* o charakterystycznym podtytule *Ciąg dalszy Frenofagiusza i Frenolestów*, dublując sytuację opowiadania ramowego z *Frenofagiusza*

---

<sup>19</sup> Zob. S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*. Dz. cyt., s. 461.



i *Frenolestów*. W *Wariacie* Pantofel znowu spotyka u bonifratrów Marszałka, a ten opowiada mu, niezbyt obszernie, historię bezwzględnego w swym postępowaniu adwokata, który, nie zrealizowawszy swoich ambicji zaistnienia w wyższych sferach, popadł w obłąd oraz zawikłane i obszernie ujęte dzieje młodej arystokratki Maryni, która utraciła równowagę psychiczną po odejściu męża (właściwie sama zaprzepaściła jego miłość i przywiązanie dostosowując się do obyczajów zdemoralizowanego środowiska wyższych warstw stolicy).

Opowiadanie *Wariat* nie ma charakteru utworu o kompozycji ramowej. Inicjalne nawiązanie do sytuacji narracyjnej, którą czytelnik mógł pamiętać z *Frenofagiusza* i *Frenolestów*, nie powoduje wyraźnych konsekwencji w planie uspoijniania całości. Jest jedynie stosunkowo krótkim wstępem do historii młodej arystokratki, zrelacjonowanej tak obszernie, że zyskującej bezwzględną supremację na tle całości. W stosunku do dziejów pensjonariuszy domu bonifratrów, opowiedzianych we *Frenofagiuszu* i *Frenolestach*, jest ona fabułą dodaną, o dużym stopniu samodzielności.

Zgrabniejszym konceptem kompozycyjnym niż Szyrmer posłużył się Faleński, ciekawie operując materiałem fabularnym wspomnianego wyżej opowiadania *Odwiedziny w klasztorze braci miłosierdzia w Warszawie*. W „Kalendarzu Warszawskim Popularno-Naukowym Ilustrowanym na rok 1862” zamieścił, ulokowane w wydawnictwie bezpośrednio po sobie, dwa utwory opatrzone pseudonimem Medard: właśnie *Odwiedziny w klasztorze* oraz nowelę *O złotych dziesięć*. Zapoznając się z nimi w kolejności sugerowanej przez autora i wydawcę, czytelnik musiał zauważyć ich ciekawie rozegraną wzajemną zależność. Narrator pierwszego z opowiadań Medard, zwiedzając szpital dla obłąkanych w towarzystwie pana Antoniego, wysłuchuje opowieści o tragicznych zdarzeniach życia pięciu pensjonariuszy tego zakładu, w pierwszej kolejności weterana legionów Dąbrowskiego, który popadł w obłąd na wiadomość o śmierci Napoleona. Następnie pan Antoni, w związku ze swoim rozpoznaniem, iż „najczęściej powodem obłąkania bywa przeładowanie umysłowe lub rozpusta”<sup>20</sup>, relacjonuje mu koleje życia dwóch myślicieli i dwóch rozpustników. Doktor filozofii i teologii, wykładowca uniwersytetu w Naugasaki, wskutek przepracowania umysłowego wyobraził sobie, że jest świętym Jackiem; były zegarmistrz, który również „puścił się na odkrycia w nieznanach krainach ducha”<sup>21</sup>, zaczął uważać się za trójkąt krzywokreślny, przeobrażający się w prostokreślny, zmierzający do kwadratury koła. Jeden z rozpustników hulankami i alkoholem doprowadził się do obłąkania ideą ruchu i ciągle podróżuje po swojej celi, choćby na kiju.

---

<sup>20</sup> Medard [Felicjan Medard Faleński], *Odwiedziny w klasztorze braci miłosierdzia w Warszawie*. Dz. cyt., s. 47.

<sup>21</sup> Tamże.

Rozpustnik drugi, młody, „o twarzy postarzałej przedwcześnie, czoła zbydlęconego, oczu przygasłych”<sup>22</sup>, miota się po celi „jak goniona hiena”. Pan Antoni mówi o nim:

Historia człowieka tego jest tak smutną, że niepodobna opowiadać jej szczegółowo (...). W czasie najtęższej cholery, zrobił z nim zakład drugi taki sam szaleńiec, że się naje ogórków surowych, i że nic mu nie będzie. Szło tylko o **dziesięć złotych** [podkr. B. B.], które przepić miano – ale gdyby i o miliony – szaleństwo nie byłoby mniejsze. Ten, którego pan widzisz przed sobą, wygrał zakład, w którym drugi przegrał życie<sup>23</sup>.

Stwierdzenie pana Antoniego, iż historii młodego szaleńca „niepodobna opowiadać szczegółowo”, należałoby uznać za przejaw ironicznej kokieterii narratora, bowiem nowelę o tytule antycypowanym w wypowiedzi pan Antoniego – *O złotych dziesięć* czytelnik mógł znaleźć bezpośrednio pod opowiadaniem *Odwiedziny w klasztorze*, rozpoczętą na tej samej stronie „Kalendarza” Ungra, na której znalazło się dokończenie *Odwiedzin w klasztorze*. Faleński rozwinął jej fabułę obszernie, nie szczędząc szczegółów, tworząc tekst obszerniejszy od macierzystego (całe *Odwiedziny* mają w druku niepełne 6 stron; *O złotych dziesięć* – pełne 6). Wyjmując z opowiadania *Odwiedziny w klasztorze* jedną ze skrótkowo potraktowanych, analogicznych w swej budowie sekwencji, Faleński podkreślił jego brulionowość. Potraktował je jako zbiór konspektów do pełniejszego rozwinięcia, czy skrótowych scenariuszy do zrealizowania w dookreślonej, ukonkretnionej scenerii, w pełnej obsadzie – by nabrały waloru pełnego autentyzmu i tragizmu, wstrząsnęły widzem-czytelnikiem.

Opowiedziana przez pana Antoniego historia ma rysy prawie farsowe – młodzi ludzie, zakład o drobną sumę na alkohol, ogórki ... W zupełnie inny ton uderza, już na wstępie, narrator noweli *O złotych dziesięć*, odwołując się do świeżych jeszcze, zapewne, w pamięci czytelników wspomnień o pełnych grozy miesiącach, które przeżyła Warszawa przed dziesięcioma laty:

Cholera! ...

Któż nie pamięta roku 1852? (...) Uciekano z Warszawy na wieś dla świeżego powietrza, ze wsi do Warszawy dla szybszego ratunku – i umierano równie tu jak tam, bo powietrze nigdzie nie było świeżem, i żadna mądrość ludzka nie posiadała rady przeciw chłości Bożej.

(...) I oto po wszystkich kościołach biją dzwony od rana do nocy (...). Co krok, co chwila, wiozą kogoś, niosą kogoś; ktoś padł na ulicy, ktoś dostał boleści, ktoś ich dostanie. Jeśli pogrzeb, to kilka naraz (...), wiozą na wózkach, w dorożkach,

<sup>22</sup> Tamże.

<sup>23</sup> Tamże.

to umarłych, to umierających, to chorych. Wczoraj zabrakło służby żałobnej, dziś umarło wielu lekarzy, księży niemało – a jeśli nie stanie grabarzy? ... a jak nie stanie grabarzy? ...<sup>24</sup>

Opis Warszawy opanowanej przez cholere, jej frenetycznej atmosfery, kojarzący się przede wszystkim z wystrojem powieści gotyckiej, dany jest ... z autopsji; Faleński przeżył epidemię w stolicy latem 1852 roku (zaświadcza o tym jego pamiętnik zatytułowany *Wspomnienia z mojego życia*)<sup>25</sup>. Nastrój grozy ewokowany w zacytowanym wyżej fragmencie opowiadania nie jest przesadzony. Epidemia trwająca od lipca do końca października pochłonęła przerażającą liczbę ofiar. „Kurier Warszawski” z 14 sierpnia, okresu największego nasilenia się zarazy, notował 1438 chorych i 244 zgony w ciągu doby<sup>26</sup>. Dziś wiemy, że cholera to choroba bakteryjna powodowana przez przecinkowca cholery, rozprzestrzeniająca się głównie przez kontakt z chorymi i zakażoną wodą. W roku 1852, w „urzędowym doniesieniu co do cholery” (jak określał wspomniany dokument „Kurier Warszawski”) ostrzegano przed surowiznami, przede wszystkim przed ogórkami<sup>27</sup>. Powszechne przekonanie o ich szkodliwości zaświadcza jeszcze pośrednio minipowieść Bolesława Prusa *Pałac i rudera* z 1875 roku, w której w upalny dzień malkontent Klemens ostrzega pana Piółunowicza przed cholere, a ten wpada w popłoch na widok ogórków spożywanych przez ubogą rodzinę Hoffa.

Właśnie ogórków oraz alkoholu, rzekomo neutralizującego cholere, dotyczył zakład stanowiący węzeł kulminacyjny opowiadania *O złotych dziesięć* – co ciekawe – nie tylko opisana w nim pełna grozy sceneria cholerycznej Warszawy, ale także wspomniany zakład miał swój autentyczny precedens. O tym wspomniał Faleński w swoim pamiętniku dwukrotnie, między innymi pisząc ze zgorznięciem o hulaszczym trybie życia przyjacielskiego kółka Wilkońskiego zwanego Muszkieterią, do którego należeli Bogdan Dziekoński, Seweryn Filleborn, Tadeusz Brodowski, Teodozjusz Krzywicki, Włodzimierz Wolski, Roman Zmorski i bracia Ćwierciakiewiczowie:

Tych [Ćwierciakiewiczów – B. B.] było pięciu. Jeden z nich w czasie wielkiej cholery w r. 1852 założył się o dziesięć złotych, że się naje ogórków i nic mu się nie stanie. W grze tej o dziesięć złotych przegrał i życie. Daje to miarę wartości człowieka. Zdarzenie to dostarczyło mi przedmiotu do powiastki drukowanej w *Ka-*

<sup>24</sup> Tamże, s. 50.

<sup>25</sup> F. Faleński, *Wspomnienia z mojego życia*. W: *Miscellanea z pogranicza XIX I XX wieku*. Wrocław 1964, „Archiwum Literackie”. T. 8, s. 73.

<sup>26</sup> Zob. „Kurier Warszawski” 1852, nr 214, s. 4.

<sup>27</sup> Zob. „Kurier Warszawski” 1852, nr 180, s. 1.

*lendarzu* Ungra w r. 1862. U tych Ćwierciakiewiczów miewały miejsce fantastyczne piątkowe przyjęcia, rozpoczynające się o samej północy. Odbwały się tam rzeczy nie do opisywania<sup>28</sup>.

W opowiadaniu *O złotych dziesięć*, w obdrapanej izdebce domu na Starym Mieście, piją wódkę z „pustymi dziewczątkami z ulicy Piwnej” dwaj dawni złoci młodzieńcy, teraz, jak sugeruje narrator, zajmujący się między innymi stręczycielstwem – Leon i Adolf. Rozmawiają o cholery i zgonach w najbliższym otoczeniu, śmiejąc się z choroby i śmierci. Adolf wywodzi teorię na temat skuteczności alkoholu jako remedium na cholere. Proponuje zakład, o dziesięć złotych, że naje się ogórków, zapije je wódką i ... nie zachoruje. Jego kompan Leon przyjmuje zakład, a dziewczęta obliczają, czy pieniędzy z wygranej wystarczy na przyrządzenie wazy ponczu. Już w godzinę po zjedzeniu ogórków, mimo zapicia ich wódką, Adolf budzi się z pijackiej drzemki z objawami cholery. Nie pomagają rozcieranie ciała chorego szczotką do butów, choroba rozwija się w demonicznym tempie. Adolf, już w agonii, nakazuje przyjacielowi, by nie chował go przedtem, zanim nie odbierze swojej wygranej, spieniężając pozostałe po nim rzeczy. Leon spędza trzy doby na próbach sprzedania żydowskim handlarzom resztek dobytku po zmarłym; nocami śni mu się duch Adolfa, który mobilizuje go do zintensyfikowania działań, grożąc mu piekłem. Trzecią, ostatnią noc, przesładowany nieszczęśnik spędza na ulicy:

Nadeszła noc. Leon wybiegł na miasto, i zaczął błądzić bez celu, za nic w świecie nie chcąc nocować w izdebce (w której leżał zmarły przyjaciel – przyp. B. B.). Po drodze widział światła, kwiaty, tłumy modlących się pod gołym niebem; ukląkł i chciał się modlić jak i drudzy, ale czy nie mógł, czy zapomniał – nie zdołał znaleźć słów, ni zebrać myśli. (...)

Zmęczony, usiadł spocząć na schodach któregoś kościoła, i ani się spostrzegł, jak mu się przymknęły powieki. I znów to samo widziadło, tylko jeszcze okropniejsze jak wczora.

– Leonie – jęczał trup zsiniały (rzęzało mu w piersiach) – spiesz się, nie masz litości, sam nad sobą wreszcie. Zabiłeś mię do wspólki ze mną; – ani ja nie będę miał spokoju, ale ani ty, ani ty także<sup>29</sup>.

Nazajutrz Leon próbuje jeszcze sprzedać Żydowi za dziesięć złotych rzeczy po Adolfie, a gdy ten nie chce ich kupić, próbuje udusić handlarza i popada w obłęd. W ten sposób kończy u bonifratrów, gdzie spotykamy go w opowiadaniu *Odwiedziny w klasztorze braci miłosierdzia w Warszawie*.

<sup>28</sup> F. Faleński, *Wspomnienia z mojego życia*. Dz. cyt., s. 40–41.

<sup>29</sup> Medard [Felicjan Medard Faleński], *O złotych dziesięć*. „Kalendarz Warszawski Popularno-Naukowy Ilustrowany na rok 1862”. Dz. cyt., s. 54.

Jak trafnie zauważyła cytowana przeze mnie wyżej Maria Grzędzińska, napisanie „zwyczajnej”, werystycznej fabuły „nie leżało absolutnie w możliwościach Felicjana. Każda jego opowieść wychylała się ku liryzmowi lub ku groteskowej satyryczności. Czasem było wszystko razem”<sup>30</sup>. Jak dowodzi przykład noweli *O złotych dziesięć*, nawet na kanwie smutnych wydarzeń rzeczywistych Faleński tworzył fabuły frenetycznogroteskowe, pełne literackich aluzji, łącząc w nich pierwiastki tragizmu i humoru. Analizowana nowela kończy się absurdalnymi wywodami lekarza (który stwierdził obłąd u Leona) dotyczącymi etymologii słowa cholera oraz finalnymi ironicznymi uwagami narratora odnoszącymi się do poakcji:

Warszawa długo jeszcze potem chodziła z pasem flanelowym na brzuchu, łykając pastylki miętowe i perfumując się chlorkiem (...). Ale kiedy nadszedł karnawał, rozszalano się jakby nic nigdy, a nawet lepiej jeszcze jak kiedy. Dziwiło mię to i gniewało niepomąłu; bo co do mnie, przez cały karnawał święcie nie tańczyłem ani razu ... dlatego, że nie umiem tańczyć<sup>31</sup>.

Finalny ton ironii kojarzy się z zakończeniem Gombrowiczowskiej *Ferdydurke*:

Koniec i bomba  
A kto czytał, ten trąba!<sup>32</sup>

Sztjrmer używał pseudonimu Gerwazy Bomba, Faleński – Etcetera Bomba (czyżby próba nawiązania i kontynuacji?). Felicjan Medard sam pisał do przyszłej żony o swoich narracjach: „powieść moja jest to tylko maska komiczna, spoza której ja się wykrzywiam światu pokazując język”<sup>33</sup> (poza ta żywo przypomina słynne niestandardowe zachowania Witkacego). Jak słusznie pisała Grzędzińska, „Dzisiejszy czytelnik może spojrzeć na (...) Felicjana w inny sposób [niż czyniła to XIX-wieczna krytyka – uzup. B. B.]. Nie będą go raziły momenty groteski, trywialności i parodii”<sup>34</sup> – „sylenicznego” nurtu twórczości Faleńskiego sygnowanego pseudonimem Medard, do którego należą między innymi nowele *Odwiedziny w klasztorze* i *O złotych dziesięć*, dodajmy – odbiorca ten przeszedł już przez szkołę Witkacego i Gombrowicza.

<sup>30</sup> M. Grzędzińska, *Wstęp*. Dz. cyt., s. LXXXVIII.

<sup>31</sup> Medard [Felicjan Medard Faleński], *O złotych dziesięć*. Dz. cyt., s. 56.

<sup>32</sup> W. Gombrowicz, *Ferdydurke*. W: tegoż, *Dzieła*. T. 2. Redaktor naukowy J. Błoński. Kraków 1989, s. 234.

<sup>33</sup> F. Faleński, List do Marii Trębickiej z 20 sierpnia 1854. Dz. cyt., s. 508.

<sup>34</sup> M. Grzędzińska, *Felicjan – poeta nieszczęśliwy*. W: F. Faleński, *Wiersze wybrane*. Wyboru dokonała i wstępem opatrzyła M. Grzędzińska. Warszawa 1961, s. 28.

Na drodze wiodącej od groteski Sztjrmera ku grotesce Witkacego i Gombrowicza, widziałabym oprócz Faleńskiego także Bolesława Prusa. Scena targowania się z Żydem o kamizelkę w jego noweli *Kamizelka* żywo przypomina podobne epizody z opowiadania *O złotych dziesięć*, na przykład ten, w którym Leon próbuje sprzedać starozakonnemu tużurek zdjęty ze zmarłego kolegi; w obu mieszają się ze sobą elementy komizmu i tragizmu. Również w *Powiatkach cmentarnych* Prusa, podobnie jak w opowiadaniach Faleńskiego, pojawia się czarny humor – choćby w epizodzie chrzcinowej libacji w kostnicy, kiedy podochocone towarzystwo śpiewa rubaszną pijacką piosenkę:

Jakże ja se gorzaniny w gębę naleję,  
To aże mi, panie tego, oczko zbieleje!<sup>35</sup>

Tematyczne nieprzystawalności i tonacyjne dysonanse, „od których robi się niedobrze” (według diagnozy samego Faleńskiego dotyczącej nowel Poe’a) to u wszystkich wymienionych pisarzy próba oddania dziwności istnienia, zejścia do drugiego dna rzeczywistości, ale też wkroczenia w transcendencję. Nowele XIX-wiecznych pisarzy polskich: Kraszewskiego, Sztjrmera, Faleńskiego i Prusa, ze sztafażem gotyckim – domami dla obłąkanych, cmentarzami, kostnicami, cholera i diabłami, łączy jeszcze jeden motyw – ponczu, odsyłający przede wszystkim do Hoffmanna. We *Frenofagiuszu i Frenolestach* pomagający Marszałkowi w pisaniu powieści *Frenolestes*, powołując się na Hoffmanna, każe mu medytować nad ponczem, którego opary miały wyzwalać w adeptach sztuki powieściopiskarskiej wenę twórczą. Edward pochylony nad dymiącą wazą, mieszając składniki demonicznego, upajającego napoju, przenosi się w inny świat, rządzący się logiką onirycznej frenezji:

Arak i wino paliły się jasnofioletowym płomieniem (...). Za każdym poruszeniem łyżki w wazie buchały i przelewały się w tym fioletowym tle ogniste wstęgi, jak fale Flegatonu, a cukier gorzał ze szmerem podobnym do syczenia żmiji. Wlepiłem wzrok w ognistą czuprynę wazy, wypilem duszkiem szklankę ponczu i znowu patrzyłem. Zdawało mi się, że smok tańczył w płomieniach fandango z salamandrą, a za tą parą płaśał cały rząd dziwolągów, których przybywało za każdą nową szklanicą. Był tam Żyd skrzydlaty z oślimi uszami, z bobrowym ogonem i z karabinem na plecach, czarownica z kaczym nosem, na trzech nogach, skacząca angleza z jakimś ogromnym bębniem na wysokich szcudłach (...)<sup>36</sup>.

W powiastce *O złotych dziesięć*, po ustaleniu stawki zakładu o zjedzenie ogórków, jedna ze sprzedajnych dziewcząt, obecna na libacji w obdrapanej izdebce,

<sup>35</sup> B. Prus, *Powiatki cmentarne*. W: tegoż, *Pisma*. Red. I. Chrzanowski i Z. Szwejkowski. T. XXII. *Nowele, opowiadania, fragmenty*. T. 1. Warszawa 1939, s. 65.

<sup>36</sup> L. Sztjrmer, *Frenofagiusz i Frenolesty*. Dz. cyt., s. 151.

liczy: „– Zaraz. To będzie za to: cztery butelki bawara, – nie, lepiej tak: dwie butelki bawara nie, lepiej tak: dwie butelki araku, 8 cytryn, cukru dwa funty – poncz będzie, jak Boga Kocham”<sup>37</sup>.

Ciekawie operuje w tej noweli Faleński motywem pieniądza. Dziesięć złotych jest tu stawką zakładu nie tylko o życie, ale też, jak się okazuje, ceną wykupienia się Adolfa i Leona od mąk piekielnych. Suma ta, jak przekonał się pozostały przy życiu uczestnik zakładu, bardzo trudna do szybkiego zdobycia, doprowadziła go do szaleństwa. Motyw pieniądza spaja też ze sobą drukowane obok siebie utwory Faleńskiego – nowelę *Odwiedziny w klasztorze braci miłosierdzia* oraz powiastkę *O złotych dziesięć*. W pierwszym z wymienionych opowiadań narrator-bohater zetknął się z zakładem bonifratrów za pośrednictwem kwestującego na szpital dla obłąkanych brata Anzelma. Nigdy nie odmawiał mu trzy groszniaka, a po wizycie w domu szaleńców machinalnie wrzucił do jego skarbonki nieprzygotowane na ten cel trzy grosze, ale zabłąkaną w kieszeni dwuzłotówkę przeznaczoną na kupienie obiadu. Jak sam skomentował to niezwykle zdarzenie, „Widocznie był palec Boży w tej zamianie... Kupiłem sobie bułkę za cały ów trzy groszniak – i jakoś obeszło się bez obiadu”<sup>38</sup>.

Co prawda, jak zaznacza na początku swej relacji, nigdy nie pomijał żadnej sposobności zasłużenia się zakładowi, który stać się ma kiedyś ostatecznym jego przytułkiem<sup>39</sup>, ale przecież regularnie świadczona jałmużna wspomagała przede wszystkim nieszczęśliwych obłąkanych, może też „kupowała” darczyńcy dział w miejscu jeszcze bardziej „ostatecznym” niż dom wariatów. Spod błaznowania prześwieca w tej noweli drugie dno; służy temu oznaczenie czasu akcji, z pozorów tylko tak precyzyjne, jakby miało służyć uwiarygodnieniu zdarzeń w noweli realistycznej. Akcja opowiadania *Odwiedziny w klasztorze braci miłosierdzia* rozpoczyna się w Wielki Piątek, kiedy brat Anzelm zaprasza Medarda do odwiedzenia domu dla obłąkanych, a wizyta w tym zakładzie ma miejsce „w Emmaus”. Nowela rozpoczyna się: „Było to w Emmaus”, potem jeszcze kilkakrotnie zostanie powtórzona wariantowo fraza: „Było to w Emmaus”, „W Emmaus tedy ...”, „Otóż tedy w samo Emmaus ...”. Do tak ścisłego określenia czasu akcji Faleński musiał przywiązywać dużą wagę, skoro w jego rękopiśmiennych notatkach zatytułowanych *Spis prac moich wydanych* interesująca nas nowela opatrzona jest właśnie tytułem *Emmaus. Powiastka*. Dopiero po lekturze pierwszego zdania utworu drukowanego w „Kalendarzu” Ungra, można skojarzyć *Odwiedziny w klasztorze braci miłosierdzia* z rękopiśmiennym *Emmaus*<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> Medard [Felicjan Medard Faleński], *O złotych dziesięć*. Dz. cyt., s. 52.

<sup>38</sup> Tegoż, *Odwiedziny w klasztorze braci miłosierdzia w Warszawie*. Dz. cyt., s. 50.

<sup>39</sup> Tamże, s. 45.

<sup>40</sup> Zob. F. Faleński, *Spis prac moich wydanych*. Dział Rękopisów Biblioteki Narodowej w Warszawie, sygn. Mf 19266.

Obchodzone w Kościele katolickim, jeszcze w XIX wieku, święto Emaus związane było z epizodem *Ewangelii według św. Łukasza*; ukazania się Chrystusa dwóm uczniom – Kleofasowi i Szymonowi Piotrowi, którzy w napotkanym podróżnym nie rozpoznali początkowo swego Nauczyciela. Zidentyfikowali go dopiero podczas wieczerzy, po znakach, które czynił (Ł 24, 13–25). Pośrednie przywołanie w noweli ewangelicznego spotkania na drodze do Emaus miało, być może, wskazywać na konieczność uważnego przyglądania się otaczającej rzeczywistości, w której łatwo przeoczyć znaki transcendencji, jej wskazówki. Z perspektywy zastosowanego czasu mitycznego, werystyczne z pozoru opowiadanie jawi się jako parabola mówiąca o ostatecznych sensach ludzkiego życia, jego chrześcijańskiej teleologii.

Za Ewą Owczarz odnoszącą swe trafne spostrzeżenia do twórczości Kraśzewskiego i Szyrmera, można by stwierdzić, że także Faleński i Prus – realiści w fantastyczności (parafrazując określenie samego Faleńskiego dotyczące specyfiki wyobraźni oraz warsztatu Poe'a)<sup>41</sup>, czy mistycy realizmu (określenie Micińskiego dotyczące Prusa)<sup>42</sup>, lokujący często akcję swych utworów w konkretnych, realnych miejscach i bazujący na rzeczywistych wydarzeniach, potrafili dostrzec drugą, paradoksalną stronę zjawisk, faktów, przeżyć; drugie dno rzeczywistości<sup>43</sup>. Chcąc ogarnąć całość pokazywali powierzchnię, dostępną zmysłowo, warstwę świata i jego warstwy głębsze, przeblyskujące w wizjach i snach (zob. *O złotych dziesięć* Faleńskiego czy *Sen* Prusa) – choć w ostatecznej instancji ich twórczość jest po biedermaierowski moralizatorska; patronuje jej ewidentnie zamiar ustawiania dobrze widocznych drogowskazów przy prostych drózkach życiowych, właściwych z punktu widzenia etyki laickiej i chrześcijańskiej. Opowiadania Faleńskiego *Odwiedziny w klasztorze* i *O złotych dziesięć* łączy, oprócz innych czynników uspoijniających, motyw pieniądza – tego źle używanego na pijaństwo i rozpustę oraz jałmużniczego, który „kupuje” spokojny azyl – celę; może też – niebo. W groteskowo-parabolicznej noweli Prusa *Sen*, właśnie za sprawą ostatnich dziesięciu groszy danych żebracze w Wigilię Bożego Narodzenia, ubogi student oglądał „tamten świat”, rządzący się ewangelicznymi przesłaniami *Kazania na górze*<sup>44</sup>, w którym ostatni stają się pierwszymi, zwłaszcza za sprawą dobrych uczynków. Ale przede wszystkim, podróż w nadnaturalną rzeczywistość uczy go uważnej obserwacji codzienności ziemskiej, czytania wpisanych w nią znaków.

<sup>41</sup> F. Faleński, *Edgar Allan Poe i jego nowele*. Dz. cyt., s. 20.

<sup>42</sup> T. Miciński, *Mistyka realizmu*. „Tygodnik Ilustrowany” 1912, nr 21.

<sup>43</sup> E. Owczarz, *Nieosiągalna całość*. Dz. cyt., 159.

<sup>44</sup> Zob. B. Bobrowska, *Małe narracje Prusa*. Gdańsk 2004 (rozdz. „*Sen*” – o okropnym głosie wołającym).



DOROTA KIELAK

## Wyobraźnia fotograficzna jako spoiwo cyklu narracyjnego

Wśród cykli opowiadań z przełomu XIX i XX wieku znalazła się grupa utworów, których reguły cykliczności ukonstytuowały się w relacji z estetyką fotografii. Fotografia tworzyła ważny punkt odniesienia dla cyklu literackiego tego czasu, o czym świadczą tytuły zbiorów prozatorskich Kazimierza Chłędowskiego *Album fotograficzne* (1870), Michała Bałuckiego *Fotografie mężów* (1887–1888) czy też *Album kandydatek do stanu małżeńskiego. Z notat starego kawalera* (1877), Klemensa Junoszy Szaniawskiego *Fotografie wioskowe* (1895), Gustawa Kamińskiego *Fotografie bez retuszu* (1894) oraz *Opowiadania z cyklu fotografie bez retuszu* (1906). Figurą cykliczności stawało się przy tym wyobrażenie zbioru fotografii, czy też po prostu albumu, eksponowane w niektórych z wymienionych tytułów. Projektuje ono lekturę opowiadań jako tworzących określoną całość, w której – jak pisze Magdalena Popiel o zbiorze fotografii Józefa Siedleckiego – „mit estetyczny totalnej syntezy zyskuje nową formę”<sup>1</sup>. Wyobrażenie albumu fotograficznego, które za sprawą Stanisława Witkiewicza i jego refleksji na temat zbioru reprodukcji fotograficznych Siedleckiego dokumentujących najważniejsze dzieła światowej sztuki, stało się w pierwszych latach XX wieku przedmiotem zainteresowania ludzi sztuki, w oczywisty sposób kierowało uwagę na wielość obrazów odsłaniających swój sens we wspólnej płaszczyźnie przeżycia artystycznego<sup>2</sup>. Odwoływanie

<sup>1</sup> M. Popiel, *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*. Kraków 2007, s. 305.

<sup>2</sup> Piszę o tym szerzej w artykule: *Fotografia w świadomości artystycznej przełomu XIX i XX wieku*. W: *Literatura i sztuka drugiej połowy XIX wieku. Światopoglądy, postawy, tradycje*. Red. B. Bobrowska, S. Fita, J. Malik. Lublin 2004, s. 113–140. Zob. również M. Popiel, *Wyspiański...* Dz. cyt., s. 305.

się do wyobrażenia albumu – jako rodzaju kolekcji – mobilizowało do poszukiwania wspólnego kontekstu interpretacyjnego dla objętych tą nazwą utworów, a tym samym też i sposobu powiązania ich w całość.

Cykliczność wymienionych wyżej utworów literackich definiowała się w perspektywie wyobraźni fotograficznej, a tym samym też – można powiedzieć odwracając logikę myślenia – ta właśnie wyobraźnia fotograficzna narzucała rygory cykliczności w poszczególnych zbiorach. Wyobrażenie albumu, czy też kolekcji fotograficznej, zwracało uwagę na wytworzenie się szczególnego rodzaju relacji między poszczególnymi utworami, które scalały się w przestrzeni estetyki fotografii, transponowanej na poetykę wypowiedzi literackiej. Inaczej mówiąc, odwoływanie się do fotografii jako nowego medium kultury, pozwalało na utworzenie takiej płaszczyzny wzajemnej relacji utworów, którą określała estetyka fotografii, znajdująca swoje przełożenie na konkretne rozwiązania kompozycyjne utworów prozatorskich. Bardzo wyraźnie widać to w zbiorze Chłędowskiego, zawierającym portrety ważnych postaci z życia społecznego Galicji końca XIX wieku. Czynnikiem spajającym poszczególne wizerunki galicyjskich postaci stały się w *Albumie fotograficznym* te elementy kompozycyjne, które decydują o specyfice fotograficznego portretu. Najlepiej przekonuje o tym fragment poświęcony Korzelińskiemu, nazwanemu Panem Australskim, w którym znalazł się opis jego prawdziwej fotografii, wykonanej w zakładzie jednego z najwybitniejszych XIX-wiecznych fotografów – Walerego Rzewuskiego<sup>3</sup>. Pan Australski stoi:

(...) jedną nogą oparty o rydel, w robotniczej bluzie, z sumiastym, wyprostowanym wąsem, wzrokiem utkwionym w ziemię; snadź chce tej ziemi wydrzeć gruzłę złota, która by mu wystarczyła na opędzenie kosztów powrotu do ojczyzny<sup>4</sup>.

Zdjęcie utrzymane zostało w konwencji XIX-wiecznych portretów, które stanowiły domenę działalności ówczesnych fotografów<sup>5</sup>. Portrety, których głównym

<sup>3</sup> Wanda Mossakowska pisze o nim: „Podobnie drugi najwybitniejszy polski fotograf XIX-wieczny – Walery Rzewuski, mimo iż swój zakład urządził dla wykonywania zdjęć portretowych, zajmował się też fotografią pejzażową (pierwsze zdjęcia Tatr, 1859 – zaginione; 1861 r.), teatralną (m.in. zdjęcia Heleny Modrzejewskiej w różnych rolach, głównie z lat 1865–1867), etnograficzną, robił wiele zdjęć Krakowa i jego zabytków (najwięcej w latach sześćdziesiątych) oraz obrazów współczesnych malarzy (m.in. Jana Matejki i Juliusza Kossaka)”. W. Mossakowska, *Pod zaborami 1839–1963. W: Antologia tekstów z teorii i estetyki fotografii*. Oprac. U. Czartoryska. Cz. IV. Warszawa 1993, s. 8.

<sup>4</sup> K. Chłędowski (Kalasanty Kruk), *Pan Australski*. W: tegoż, *Album fotograficzne*. Oprac. A. Knot. Wrocław 1951, s. 145.

<sup>5</sup> T. Danecka pisze, iż „Fotografia XIX-wieczna to przede wszystkim portret i fotografia krajobrazowa (w tym obraz miasta). Portret fotograficzny ściśle był związany z tradycją malarską. Był to wizerunek o charakterze reprezentacyjnym. (...) Ujęcie – początkowo (przełom lat 50-tych i 60-tych) sylwetka widoczna jest w całości lub w 3/4 (do kolan).

odbiorcą było – jak pisze Tatiana Danecka – zamożne mieszczaństwo i arystokracja, wykonywano przede wszystkim w atelier, „których wyposażenie składało się przeważnie z krzesła, stolika, kotary lub kolumny i charakteryzowało się sporą prostotą i ujednoceniem”<sup>6</sup>. Fotografia przytoczona przez Chłędowskiego skupia uwagę odbiorcy na przedmiocie, który w jakiś sposób charakteryzuje portretowanego, można powiedzieć, jest kluczem do jego duszy. W zakładzie fotograficznym innego słynnego fotografa XIX wieku, Karola Beyera, sportretowano na przykład szewca razem z kamaszkami leżącymi obok na stoliku. Kamaszki te miały pełnić funkcję rekwizytu „dodatkowo uzupełniającego charakterystykę postaci”<sup>7</sup>. W przypadku fotografii Korzelińskiego takim rekwizytem jest rydel, symbolizujący łączność bohatera z ziemią, a raczej – jeśli weźmie się pod uwagę „wzrok utkwiony w ziemię” – zaświadczaający o jego nieukojojonej tęsknocie za ojczyzną<sup>8</sup>.

Literackie portrety polityków galicyjskich przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XIX wieku zamieszczone w *Albumie* Chłędowskiego, publikowane wcześniej pod pseudonimem Kalasantego Kruka w krakowskim „Kraju” i nazywane przez autora oraz jego współczesnych „fotografiami”, łączy wyraźnie jedna cecha, wiążąca je również z konwencją portretu fotograficznego końca XIX wieku. Jest nią wyeksponowanie rekwizytu bądź gestu znamiennego dla osobowości portretowanego. Znajdujące się w tym cyklu satyry są dobrym przykładem tego, jak literackiej próbie artykulacji świadomości fotograficznej towarzyszy dyspozycja do operowania szczegółem, który służy nie tyle dokładniejszej

---

Później (lata 70-te) – coraz popularniejsze stają się popiersia. »Poza« – jest zdecydowanie skonwencjonalizowana, osoba fotografowana stoi lub siedzi, czasem wsparta na znajdującym się atelier stoliku, fotelu lub kolumnie, brak jest dynamicznych gestów”. T. Danecka, *Dagerotypia we Lwowie (1839 – ok. 1860)*. W: *Antologia tekstów...* Dz. cyt., s. 9.

<sup>6</sup> Tamże, s. 14.

<sup>7</sup> L. Lechowicz, *Karol Beyer i jego zakład*. W: tamże, s. 17. Lechowicz pisze też: „Środkiem, który mógł łagodzić i indywidualizować powtarzające się ujęcia, pozy, oświetlenie, bywały często rekwizyty towarzyszące modelowi. Przyznać trzeba, że Beyer stosował je z umiarem i oszczędnie. Stosunkowo rzadko pojawiają się np. malowane ekrany – tła, choć w atelier znajdowało się kilka ich rodzajów, głównie przedstawiające pejzażowe panoramy. Na wielu fotografiach powtarzają się te same sprzęty – niewielkie stoliki, krzesła, fotele, półkolumny i kotary. Wśród nich ciekawym meblem o »rodowodzie« fotograficznym jest charakterystyczne krzeselko z oparciem specjalnie służącym do ułożenia rąk. Nigdy jednak w beyerowskich portretach rekwizyty nie dominują nad osobą, co często występuje na zdjęciach z innych zakładów”. Tamże.

<sup>8</sup> W ten sposób też fotografia przytoczona przez Chłędowskiego sytuuje się również w nurcie fotografii patriotycznej. Choć rozwinęła się ona przede wszystkim po wydarzeniach roku 1864 (Danecka pisze: „Powstanie Styczniowe (1863) zostało uwiecznione na fotografii portretami powstańców, które we Lwowie wykonywali między innymi K. Lang, T. Szajnok, F. Wyspiański. Szczególnie popularne były wizerunki przywódców powstania (m.in. Mariana Langiewicza), masowo powielane i sprzedawane. (...)” (T. Danecka, *Dagerotypia we Lwowie...* Dz. cyt., s. 9), to trudno nie zauważyć, że postać Korzelińskiego została na niej przedstawiona w sposób wydobywający dramat polskiego emigranta-tułacza.

identyfikacji „fotografowanej” piórem postaci, co pozwala na pogłębienie uruchomionej o niej refleksji. Zgodnie z poetyką portretu prawie każdą z „fotografii” Chłędowskiego otwiera opis postaci, w którym eksponuje się zazwyczaj jakiś szczegół, drobiazg, charakterystyczną cechą wyglądu portretowanego lub właściwy jego osobie gest, by następnie uczynić z nich centrum rozważań o jego osobowości, a za tym też, by stały się one punktem wyjścia dla bardziej zuniwersalizowanych rozważań. I tak na przykład Consiliariusza Lojole, czyli hrabiego Mauricego Dzieduszyckiego określa charakterystyczny gest ramion, „znany w całym Lwowie” i polegający na „poruszeniu szyją w ten sposób, jak gdyby ją przypadkiem ukłuła szpilka od krawatki”<sup>9</sup>. Sylwetkę pana Katastrowicza, czyli Kornela Krzczunowicza charakteryzuje specyficzne pochylenie głowy:

Mała, dość korpulentna figura z rozczochranymi włosami, w okularach, patrzy się zawsze w ziemię z nosem naprzód pochylonym, który się zdaje, że jest punktem ciężkości całego ciała<sup>10</sup>.

Minister-Rodak (hrabia Alfred Potocki) przedstawiony został na samym wstępie jako „zimny, spokojny gentelman, od podeszwy aż do czupryny”<sup>11</sup>, a poseł Poprawkiewicz (Edward Gniewosz) sportretowany, gdy „rękę wystawia i rusza dwoma palcami, zupełnie tak, jak to bywa w szkole”<sup>12</sup>.

Każdą z figur określa jakiś element wyglądu lub sposobu bycia, ale jedną z ciekawszych sylwetek przedstawionych w *Albumie* jest Pan Nieczuja. Już pierwsze zdanie, opisujące postać Kazimierza Grocholskiego, którego osoba została sportretowana pod tym właśnie imieniem, zwraca uwagę na niezwykle ważny szczegół jego wizerunku, a mianowicie szlachecki klejnot, oprawiony w „biurokratyczny mosiądz”<sup>13</sup>. Stanie się on rekwizytem, który w tej literackiej „fotografii” już przy pierwszym spojrzeniu przyciąga wzrok, tworząc coś w rodzaju emblematu portretowanego. W kolejnym zdaniu wyobrażenie owego klejnotu stopi się z rysami twarzy Pana Nieczuja, która okaże się także „oprawna w dwie boczne czupryny”, aby na koniec te dwa kształty scalić w obrazie wierzby płaczącej „z obliczem surowym, które przybliżającego się trzyma nieco w oddali”<sup>14</sup>. Wierzba ta będzie też ostatecznie symbolem jego szlacheckiego temperamentu, a dokładniej symbolem tej szlacheckości, którą konstytuuje niezwykle silne poczucie tożsamości z przestrzenią wiejską.

---

<sup>9</sup> K. Chłędowski (Kalasanty Kruk), *Consiliarius Lojola*. W: tegoż, *Album...* Dz. cyt., s. 20.

<sup>10</sup> Tegoż, *Pan Katastrowicz*. W: tegoż, *Album...* Dz. cyt., s. 37.

<sup>11</sup> Tegoż, *Minister-Rodak*. W: tegoż, *Album...* Dz. cyt., s. 42.

<sup>12</sup> Tegoż, *Posel Poprawkiewicz*. W: tegoż, *Album...* Dz. cyt., s. 59.

<sup>13</sup> Tegoż, *Pan Nieczuja*. W: tegoż, *Album...*, s. 48.

<sup>14</sup> Tamże.

Pan Nieczuja porzucił rodzinną strzechę, aby się oddać służbie publicznej; jak ogni boi się jednak tego, by kiedyś nie postradał swego wiejskiego charakteru i nie zamienił się przypadkiem na mieszkańca miasta. W mieście chce być zawsze tylko gościem i pomimo że jego publiczne obowiązki przywiązują go do miasta, przecież nie chce nawet dopuścić pozorowi, że mieszka w mieście, i dlatego nawet stoi cały rok w hotelu, aby się tylko wydawało, że świeżo ze wsi przyjechał. Jakby wziął prywatne mieszkanie, przepadło! Stałby się mieszcuchem!<sup>15</sup>

W taki oto sposób element stroju portretowanego otworzył perspektywę oglądu jego postaci w szerszym kontekście, pozwalając wnioskować nie tylko o jego wyglądzie, ale przede wszystkim osobowości, a wreszcie też i mentalności całej grupy społecznej, do której przynależy. W ostatnich zdaniach poświęconego mu szkicu, Chłędowski, używając mowy pozornie zależnej, pozwala swojemu bohaterowi na wypowiedź w imieniu galicyjskiej szlachty:

Mówiono sobie w stolicy: „Obierzmy p. Nieczuję posłem”. O, moi panowie! Tego zaszczytu nie dostąpicie, żeby pan Nieczuja był miejskim posłem; on tego nie przyjmie; prędzej chłopskim aniżeli mieszczańskim, bo łaska mieszczańska na pstrym koniu jeździ; dzisiaj wołacie wiwat, a jutro okna wybijacie; u nas, na wsi, inaczej; jak człowiek ma mir u obywateli i poważanie, to lada wiatr tego nie rozwieje, lada kaprys dobrej sławy człowieka z błotem nie zmiesza; zresztą myśmy z roli powstałi, z rolą też chcemy iść do końca. Niech nam się tylko udadzą te filie Towarzystwa Gospodarczego, któreśmy potworzyli, a które dotąd jakoś tępo naprzód idą, to wszystko będzie dobrze!<sup>16</sup>

Przykład portretu Nieczuji jest znamieny dla rozważań o podporządkowaniu przez Chłędowskiego kompozycji wszystkich swoich utworów estetyce fotografii, gdyż uświadamia, że operowanie szczegółem w literackim portrecie nie spełnia jedynie wymogów naturalistycznego warsztatu. Naturaliści odwoływali się z powodzeniem do szczegółów wyglądu lub otoczenia bohatera, aby wyraźniej i dogłębniej oddać specyfikę jego postaci i dokonać analizy charakteru. Szczegół, którym operuje w swoich portretach Chłędowski, nie pełni jednak tylko i wyłącznie roli narzędzia charakteryzującego postać. Niektóre cechy bohatera są bowiem określane wyraźnie w opozycji do eksponowanego emblematu – szlacheckiego klejnotu:

Niemcy nazywali w Wiedniu p. Nieczuję *die polnische Trauerweide*, przyczyną, tego było zapewne jego posępne oblicze, chociaż z drugiej strony wierzba płacząca wyobraża łagodność, gdy przeciwnie pana Nieczuję o łagodność nie tak łatwo posądzić by można<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Tamże.

<sup>16</sup> Tamże, s. 50–51.

<sup>17</sup> K. Chłędowski (Kalasanty Kruk), *Pan Nieczuja*. W: tegoż, *Album...* Dz. cyt., s. 48.

Wyobrażenie szlacheckiego klejnotu w skojarzeniu z płaczącą wierzbą, jako symbolem polskiego krajobrazu, tworzy też szczególną aurę nostalgii za odchodzącym światem wartości, który poddaje się tej weryfikującej refleksji. Można więc powiedzieć, że portrety Chłędowskiego przyciągają wzrok jakimś detalem paradoksalnie mobilizującym do „oderwania się od patrzenia” i – poprzez wrażliwość na szczegół – do uruchomienia pewnego rodzaju zamyślenia. W tym aspekcie natomiast bliskie są temu zjawisku, które rozpoznał i nazwał Roland Barthes, biorąc pod uwagę również fotografie z końca XIX wieku (na przykład zdjęcie królowej Wiktorii wykonane w 1863 roku przez George’a Wilsona)<sup>18</sup> i wyodrębniając w przestrzeni ich fotograficznego obrazu sferę studium oraz punctum. W przestrzeni studium, definiowanym jako swoista „docieklivość, oddanie się pewnej rzeczy, skłonność do kogoś, pewien rodzaj ogólnego wciągnięcia się w coś”<sup>19</sup>, czyli w obszarze ukonstytuowanym przez realia, ujawnia się siła fotograficznego oddziaływania, które powoduje, że jeden z elementów owego świata realiów zaczyna w specyficznym sposób koncentrować uwagę odbiorcy.

Drugi element przełamuje *studium* lub poddaje je rytmowi. Tym razem to nie ja go szukam (ponieważ moja świadomość zajmuje się polem *studium*), to on wybiega ze sceny i przesywa mnie. Po łacinie znów istnieje słowo dla wyrażenia tej rany, tego uządlenia, tego znaku uczynionego przez zaostroszony przedmiot. (...) Więc ten drugi element, który narusza *studium*, nazwę *punctum*; ponieważ *punctum* to także: uządlenie, dziurka, plamka, małe przecięcie – ale również rzut kości. *Punctum* jakiegось zdjęcia to przypadek, który w tym zdjęciu celuje we mnie (ale też uderza mnie, uciska)<sup>20</sup>.

Sławomir Sikora, interpretując rozważania Barthes’a, w sposób szczególny podkreśla fakt, iż to właśnie obecność *punctum* – owego niepokojącego i drażniącego odbiorcę szczegółu – sprawia, że „wykraczamy poza czas, albo należałoby może powiedzieć, intensywnie łączymy się z chwilą teraźniejszą (co może zresztą na jedno wychodzi – upływ czasu zostaje powstrzymany (...))”<sup>21</sup>. Osoby bądź przedmioty, portretowane na fotografii, dzięki *punctum* właśnie „zyskują życie poza kadrem”, *punctum* „wyprowadza je poza kadr”<sup>22</sup>. W tej perspektywie fotograficzna wierność rzeczywistości staje się podstawą swoistej uniwersalizacji skadrowanego fragmentu świata. To, dzięki czemu fotografia może być uważana za dokument, w paradoksalny sposób służy również przekroczeniu bariery do-

---

<sup>18</sup> R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przeł. J. Trznadel. Warszawa 1996, s. 98–99.

<sup>19</sup> Tamże, s. 46.

<sup>20</sup> Tamże, s. 46–47.

<sup>21</sup> S. Sikora, *Fotografia między dokumentem a symbolem*. Izabelin 2004, s. 70.

<sup>22</sup> Tamże, s. 80.

kumentaryzmu, otwierając perspektywę myślenia o niej jako o sztuce<sup>23</sup>. Portrety Chłędowskiego, mobilizując do skupienia wzroku na detalu, w jakiś sposób wymuszają jego zawieszenie, to znaczy nakłaniają do patrzenia przekraczającego barierę tego, co widzialne.

Jak to zostało wyżej powiedziane, estetyka fotografii utworzyła przestrzeń scalenia dla utworów wchodzących w skład cyklu. Warto jednak dopowiedzieć, że pojęcie estetyki fotografii definiuje się w tym kontekście przede wszystkim jako odsyłające do kwestii związanych z tak istotną dla fotografii problematyką patrzenia. To właśnie typowa dla fotografii perspektywa oglądu świata stała się najważniejszym punktem odniesienia dla utworów scalonych w obrębie cyklu, nawiązującego do wyobrażenia fotograficznego albumu bądź zbioru fotografii. Nie ma w tym niczego zaskakującego, jeśli uświadomić sobie fakt, iż to właśnie szczególna perspektywa postrzegania rzeczywistości, perspektywa rozumiana jako zagadnienie i problem kultury, stała się najważniejszym atutem fotografii na przełomie XIX i XX wieku. Fotografia – dzięki swoim technicznym możliwościom – utworzyła obszar tych doświadczeń sztuki, których omówieniu poświęca swój szkic Martin Jay, a dla których kluczowe stało się przeżycie „kryzysu tradycyjnej władzy wzroku”<sup>24</sup>. Wprowadzała ona w całą sferę doświadczeń związanych z subiektywizmem poznawczym, z „postperspektywicznymi eksperymentami optycznymi”<sup>25</sup>, brakiem zaufania do obrazu, interpretowanego już nie jako wiarygodne odbicie rzeczywistości, ale jako dokument wrażliwości podmiotu postrzegającego tę rzeczywistość. W paradoksalny sposób technologia fotograficznego zapisu okazała się złudnym gwarantem obiektywizmu, dzięki

---

<sup>23</sup> Podstawą przeżycia estetycznego – jak twierdzi Mieczysław Wallis – jest bowiem swojego rodzaju izolacja, czyli „oderwanie się od rzeczywistości, w którą jesteśmy uwikłani (>detachment«), wplątani, z którą jesteśmy powiązani przyczynowo i skupienie się na pewnych elementach tej rzeczywistości, na pewnej jej stronie (do czego nie wszyscy są zdolni), np. na charakterze głowy, na wyrazie twarzy, na dramatyczności danej sytuacji, na układzie (ugrupowaniu) postaci, na jakimś zestawieniu barw i przeżycie tego, z doznaniem intensywnego zadowolenia”. M. Wallis, *Postawa estetyczna*. W: tegoż, *Wybór pism estetycznych*. Wprowadzenie. Wybór i oprac. T. Pękala. Kraków 2004, s. 114. Przyjmując postawę estetyczną wobec pewnego przedmiotu, wyosabniamy go z reszty pola świadomości, bierzemy go niejako w ramy i oddajemy się oglądaniu. Tamże. Podstawą estetyki fotografii jest ta specyficzna dyspozycja do mimetyzmu, która poprzez wyeksponowanie szczegółu sprzyja tworzeniu czegoś w rodzaju okna na uniwersalność. „Zdarza się, że szczegół ów – pisze Sikora – potrafi »rozmrozić« zakrzepłą scenę, pozwala wyjść poza kadr. Takie »wyjście poza kadr« dotyka pokładów pamięci, prywatnej mitologii i symboliki”, S. Sikora, *Fotografia między dokumentem...* Dz. cyt., s. 85. Można powiedzieć, że ten – w jakiejś mierze charakterystyczny, bo konstytuujący sens fotograficznego obrazu rzeczywistości, i zwracający naszą uwagę – szczegół „porusza i skłania do myślenia, w pewien sposób każe oderwać się od patrzenia”, pełni funkcję swoistego pomostu między światem rzeczy a porządkiem przeżyć oglądającego zdjęcie. Tamże, s. 80.

<sup>24</sup> Sformułowanie zaczerpnięte z: tamże.

<sup>25</sup> Tamże, s. 310.

niej bowiem – jak twierdzi cytowany wcześniej Jean Luis Comolli – „fotografia staje się w jednej chwili triumfem i grobem oka”<sup>26</sup>. Techniczne możliwości fotografii zachwiały wiarą w obiektywizm ludzkiego wzroku. Spowodowały

(...) radykalną zmianę na piedestale, który od czasów renesansu należał do spojrzenia. (...) **w obliczu wszystkich tych optycznych nowinek ludzkie oko postrzega się jako dotknięte całą masą ograniczeń i wątpliwości** [podkr. D. K.]<sup>27</sup>.

Walter Benjamin, podkreślający integralny związek fotografii z XIX-wiecznym rozwojem techniki<sup>28</sup>, która w fotografii zaczęła odsłaniać swój artystyczny potencjał, udowadnia, że to właśnie „najprecyzyjniejsza technika może swoim wytworom nadać wartość magiczną, jakiej namalowany obraz już dla nas posiadać nie może”<sup>29</sup>, utwierdzając tym samym w przekonaniu o względności naszego widzenia. Na przełomie XIX i XX wieku – jak słowa Comolliego komentuje Jay – właśnie między innymi dzięki nowości technicznej aparatu fotograficznego zakwestionowana została „dominacja tego rodzaju optyki, którą nazwać by można kartezyjskim perspektywizmem”<sup>30</sup>.

Aparat fotograficzny, osłabiając wiarę w prawdziwość uzyskanego obrazu, kierował uwagę na sam proces postrzegania i rejestrowania świata. O tym prze wartościowaniu świadczą dzieje trzech wydań książki Petera Henry’ego Emersona *Naturalistic Photography for Students of the Arts*, uznanej za najważniejszą na przełomie XIX i XX wieku pracę z zakresu teorii fotografii. Jak pisze cytowany już Stiegler, „podczas gdy pierwsze wydanie płomiennie optuje za włączeniem fotografii do *fine arts*, w trzecim wydaniu nie ma już o tym mowy”<sup>31</sup>. Jest w nim za to mowa o tym, że fotografia

(...) chociaż podbiła to, co najdalsze (wszechświat) i to, co najbliższe (bakterie i pełen cudów świat mikrobów) – [musiała – uzup. D. K.] samą siebie złożyć w ofierze i zrzec się tego, co rzekomo do niej należy, aby móc zbliżyć się do prawdy i zamknąć ją w obrazie. **Jej przedmiotem nie jest już rzekoma obiektywność świata rzeczy, lecz spojrzenie nań. Ma stworzyć nowy świat w obrazie: świat percepcji** [podkr. D. K.]<sup>32</sup>.

---

<sup>26</sup> J. L. Comolli, „*Machine of the Visible*”. W: *The Cinematic Apparatus*. Eds. Teresa de Lauretis and Stephen Heat, New York 1985, s. 122. Cyt. za: M. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*. W: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*. Red. i wstęp R. Nycz. Kraków 2004, s. 295–296.

<sup>27</sup> Tamże.

<sup>28</sup> Benjamin pisze: „właściwości strukturalne, tkanka komórkowa, jakimi zwykle operują medycyna i technika – wszystko to z natury jest kamerze bliższe niż nastrojowy krajobraz lub wzruszający portret”. Walter Benjamin, *Mala historia...* Dz. cyt., s. 30.

<sup>29</sup> Tamże, s. 29.

<sup>30</sup> M. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku...* Dz. cyt., s. 296.

<sup>31</sup> B. Stiegler, *Obrazy fotografii...* Dz. cyt., s. 36.

<sup>32</sup> Tamże, s. 36–37.



Można powiedzieć, że specyfiką myślenia o fotografii na przełomie XIX i XX wieku było w dużej mierze przeniesienie punktu ciężkości z zagadnień związanych z naturą świata pochwyconego za pomocą aparatu fotograficznego, na technikę odzwierciedlania rzeczywistości, a za tym i na sposób patrzenia na nią. Nie jest w tym kontekście przypadkiem fakt, że to właśnie Stanisław Witkiewicz, jako autor maksymy „nie co, ale jak”, wprowadzającej nową hierarchię wartości w sztuce poprzez ustanowienie prymatu formy nad treścią, tak wiele zrobił dla wypromowania fotografii jako autonomicznej dziedziny sztuki<sup>33</sup>. Autor *Sztuki i krytyki u nas* wychodził z założenia, że fotografia jest sztuką kreującą, nie tylko odzwierciedlającą rzeczywistość, a jej potencjał kreatywny ujawnia się w geście rozbijania szablonów artystycznego patrzenia na świat. W analogiczny sposób – choć kilkadziesiąt lat później – myślał też László Molohy-Nagy, który fotografię obarczał misją

(...) zmiany ludzkiej percepcji i (...) przewyciężenia deformacji i zniekształcenia percepcji, których przyczyną było dziedzictwo estetyczno-filozoficzno-metafizycznej tradycji. (...) Historyczność percepcji, odkryta przez Fiedlera, Benjamina, a także Rodczenkę, Hausmanna czy Molohy-Nagya, jest w interpretacji tego ostatniego zniekształceniem widzialnego świata, które fotografia może przełamać ogniem swoich obrazów<sup>34</sup>.

Fotografia w dość paradoksalny sposób dała więc impuls do odkrywania nie tyle prawdy o rzeczywistości, co przede wszystkim prawdy o mechanizmach patrzenia na tę rzeczywistość.

W krytyce artystycznej przełomu XIX i XX wieku refleksja o wynalazku Daquerre'a bardzo wyraźnie spotykała się z problematyką patrzenia, rozpatrywaną w aspekcie fizjologicznym<sup>35</sup>, a przede wszystkim kulturowym. W pracy trzech autorów: Teodora Frimmela, Alfreda Lichtwarka oraz Roberta de la Sizeranne'a

<sup>33</sup> Piszę na ten temat w artykule: *Fotografia w świadomości artystycznej...* Dz. cyt.

<sup>34</sup> B. Stiegler, *Obrazy fotografii...* Dz. cyt., s. 41.

<sup>35</sup> W artykule K. Sporzyńskiego *Fotografia za pomocą oka* („Tygodnik Ilustrowany” 1907, nr 22, s. 452) w znamienity sposób za pomocą rozważań o sposobie działania aparatu fotograficznego, docieka się sposobu funkcjonowania ludzkiego oka i mechanizmów patrzenia. Zdjęcie, które jest produktem aparatu fotograficznego, nie tylko odzwierciedla utrwaloną rzeczywistość, ale także – a może przede wszystkim – staje się zapisem tego zjawiska, którym jest proces widzenia. Autor cytowanego wyżej artykułu opisuje doświadczenia optyków, którzy za pomocą umieszczenia w aparacie fotograficznym soczewki ocznej różnych zwierząt – w tym między innymi owadów – badali fizjologię widzenia ssaków i owadów. Soczewka aparatu, będąca w gruncie rzeczy odpowiednikiem soczewki ocznej, pozwala na odzwierciedlenie rzeczywistości, skupiając jednocześnie uwagę oglądającego na samym mechanizmie rejestrowania świata. Światłoczuła płyta pozwala zobaczyć nie tylko to, co zostało na niej utrwalone, ale wyzwała również pokusę wnioskowania o samym procesie utrwalania tegoż obrazu, a co za tym idzie również procesie patrzenia.

*Podstawy kultury estetycznej*, obok szkicu ostatniego z wymienionych współautorów, zatytułowanego *Czy fotografia jest sztuką?*, znalazła się rozprawa *Wzrok a sztuka*, w której Frimmel dokonywał przeglądu „rozmaitych sposobów widzenia, ujawniających się w poszczególnych kierunkach badań nad sztuką, nie przecząc oczywiście związkowi między wszystkimi działaniami nauki o sztuce”<sup>36</sup>. Znaczący dla poruszanej kwestii wydaje się również fakt, że w dorobku artystycznym niektórych pisarzy zainteresowanie fotografią współegzystowało z wyraźnym zwróceniem uwagi na problematykę patrzenia jako kluczową dla zrozumienia współczesnych przemian artystycznych. Tadeusz Jaroszyński, jako autor szkiców poświęconych tej autonomizującej się od lat dziewięćdziesiątych XIX wieku sztuce, publikowanych na łamach „Fotografa Warszawskiego”<sup>37</sup>, ma w swoim dorobku również zbiór szkiców zatytułowany *Jak patrzeć na dzieła sztuki*<sup>38</sup>. Także i literatura piękna na swój sposób poświadczala fakt nakładania się w świadomości artystycznej tego czasu fascynacji fotografią na problematykę patrzenia. Przekonuje o tym chociażby opowiadanie Auguste’a Strindberga *Fotografia i filozofia*, w którym autor zainteresowanie dla tego nowego medium kultury objawił poprzez refleksję na temat szeroko rozumianego sposobu patrzenia na rzeczywistość i z pojęcia negatywu uczynił metaforę filozoficzną. Negatywowo obraz rzeczywistości, na którym faktyczny mrok ujawnia się pod postacią światła, a jasność jest transpozycją czerni, staje się w utworze symbolem cechującej świat ambiwalencji pojęć i wartości. Sam negatyw natomiast pozostaje ikoną epistemologicznej przenikliwości, patrzenia, które można byłoby nazwać panoramicznym, bo biorącym pod uwagę wielość faktów oraz ich uwarunkowań, patrzenia akceptującego ambiwalentność świata.

W wymienionych na początku tego artykułu cyklach estetyka fotografii stała się spoiwem utworów, łączącym je w obrębie określonej perspektywy patrzenia na rzeczywistość. Perspektywę tę cechuje szczególnego rodzaju „płaskość” obrazu, będąca konsekwencją werystycznych dyspozycji fotografii. Owa „płaska” perspektywa utworzyła też płaszczyznę scalenia utworów w zbiorach Kamieńskiego: *Opowiadania z cyklu fotografie bez retuszu* oraz *Fotografie bez retuszu*. Można powiedzieć, że opowiadania te łączy wspólna tendencja do tworzenia jednowymiarowego obrazu świata, obrazu pozbawionego różnic perspektywy i wszelkich „wypukłości”. Analogicznie do fotografii, w której „niemożliwa jest głębia, a każde zbliżenie oglądającego do zdjęcia pozwala dostrzec co najwyżej jego

---

<sup>36</sup> T. Frimmel, *Wzrok a sztuka. Studium z dziedziny filozofii sztuki*. W: T. Frimmel, A. Lich-twark, R. de la Sizeranne, *Podstawy kultury estetycznej*. Lwów 1907, s. 6.

<sup>37</sup> Tadeusz Jaroszyński opublikował na łamach „Fotografa Warszawskiego” następujące szkice: *Portret dziecka*, 1904, nr 9, s. 129–135; *Momenty*, 1906, nr 10, s. 156–157; *O portrecie*, 1906, nr 2, s. 17–24; *Dobrzański Łukasz*, 1908, nr 12, s. 185–187; *Wystawa fotograficzna*, 1909, nr 3, s. 33–38.

<sup>38</sup> T. Jaroszyński, *Jak patrzeć na dzieła sztuki*. Warszawa 1911.

płaskość i ziarnistość”<sup>39</sup>, utworzyły one całość charakteryzującą się pewnego rodzaju równorzędnością elementów. Odtwarzane w nich wydarzenia nie poddają się zróżnicowaniu, niezależnie od rangi, jaką posiadają. Bardzo dobrym uzasadnieniem tego stwierdzenia może być utwór pt. *W roli Marty*, w którym na poziomie tej samej beznamiętnej relacji ujawniają się różne fakty z życia Bronisławy Mirskiej: ślub z panem Mirskim, jego przedwczesna śmierć poniesiona na skutek lekkomyślnego pojedynku, śmierć matki, a także flirt z Michasiem Bednarskim, podróże po Europie, zakup zachwycającego swą brzydotą mopsa czy też fascynacja wystawianą szopką, wreszcie mistyfikacja polegająca na udawaniu ubogiej szwaczki oraz romans ze studentem prawa. Autor wyraźnie unika wartościowania pozycji i rangi zdarzeń, eksponowania jednych w perspektywie drugich, wyznając raczej zasadę pierwszego planu, która w danej chwili każe skupić się wyłącznie na fakcie lub przedmiocie „fotografowanym”. Wielość unaocznianych przedmiotów, każdorazowe skupienie na nich uwagi „fotografującego” nie pozwala na ich hierarchizowanie. W opowiadaniu *Trzy spotkania* efekt jednowymiarowości świata osiągnięty został poprzez zastosowanie specjalnego filtra, przez który ogląda się zdarzenia i który – mimo dzielącej je różnicy czasowej – sprawił wrażenie ich równorzędności. Filtrem tym jest pamięć narratora – lekarza, który przebywając na przestrzeni kilkunastu lat w różnych miejscach śledzi losy pięknej dziewczyny, historię jej choroby, miłosnego rozczarowania i szczęśliwego w skutkach zamążpójścia. Rekonstruując wszystkie epizody wspomnianej historii z odległej perspektywy czasowej i przestrzennej, zrównuje je pod względem rangi i znaczenia. Perspektywa oddalenia sprawia, że zdarzenia tracą swoją wewnętrzną hierarchię, stając się jedynie punktami na tej samej płaszczyźnie ludzkiego życia.

Chociaż w opowiadaniu *W roli Marty* centrum fabularnych zdarzeń stanowi romans znudzonej życiem arystokratki, to zarówno jego przebieg, jak i wszystkie towarzyszące mu zdarzenia, włącznie z niefortunnym zakończeniem, nie zostały poddane żadnej szczególnej analizie, nie stały się przedmiotem pogłębionej refleksji. Zgodnie z zasadą, iż fotograficzne

unaocznienie (wbrew powszechnym metaforom, zakodowanym w języku) nie łączy się ani z dokładniejszym przypomnieniem, ani z pełniejszym poznaniem, z wyjaśniającą interpretacją czy współodczuwającą identyfikacją<sup>40</sup>

– zasadą, która została wyartykułowana również w omawianych wcześniej satyrach Chłędowskiego<sup>41</sup> – wydarzenia w utworach Kamieńskiego zarejestrowane

<sup>39</sup> A. Lebkowska, *Fotografia jako empatyczna mediacja*. W: *Intersemiotyczność...* Dz. cyt., s. 121.

<sup>40</sup> Tamże.

<sup>41</sup> „Dziwne to zaiste zjawisko, ale ponieważ tłumaczenie zjawisk należy do fizyki lub psychologii a nie do fotografii, przeto przechodzimy nad nim do porządku dziennego”, K. Chłędowski (Kalasanty Kruk), *Pan Nieczuja*. Dz. cyt., s. 48.

zostały jako poszczególne elementy rozległej panoramy życia, pochwycone – a raczej trzeba powiedzieć unieruchomione – w swoim naturalnym przepływie. Estetyka fotografii utworzyła reguły spójności w obrębie cyklu poprzez narzucenie poszczególnym opowiadaniom jednowymiarowego obrazu świata, który został odwzorowany za pomocą fotografii nieretuszowanej, a więc zarejestrowany bez zastosowania jakichkolwiek zabiegów zmieniających jego odbicie. W omawianym cyklu opowiadań zdarzenia nie burzą porządku życia, wtapiając się w jego linearny porządek, który bardzo wyraźnie prowokuje też zestawienie prozy Kamińskiego z powieścią Flaubertowską i odsłanianą w niej prawdą o życiu jako przebiegu zdarzeń opartych na upływie czasu i namiętności. Bronisława Mirska z opowiadania *W roli Marty* realizuje w jakiejś mierze biografię Emmy Bovary, biografię, w której doświadczenie nudy – nie bez powodu ucieleśnione w opowiadaniu w postaci dorodnego mopsa – stało się impulsem do poszukiwania romansowych przygód. Flaubertowską paralelę wspomaga ponadto fakt, że autor *Madame Bovary* wykazywał szczególną zdolność do fotograficznej percepcji świata. Pisał o tym Hippolyte Taine:

Widzi on z zamkniętymi oczami zbyt wiele rzeczy; jego głowa jest aparatem fotograficznym, potrafi wyobrazić sobie najmniejszą nierówność parkietu tak samo, jak zarys swojego pokoju. Dlatego nie wie, co najpierw powiedzieć, gdy zaczyna pisać. Ma za dużo materiału i jest potem zmuszony do redukcji. Z pięćdziesięciu stron robi cztery<sup>42</sup>.

Flaubertowskie odniesienia wyraźnie pokazują, że problemu relacji między literaturą a fotografią, projektującą literackie strategie wizualizacji, nie można również rozpatrywać poza kontekstem estetyki naturalistycznej. Potrzebę uruchomienia tegoż kontekstu sygnalizowało chociażby wcześniejsze przywołanie dorobku Stanisława Witkiewicza, jako twórcy polskiej naturalistycznej krytyki artystycznej i jednocześnie propagatora fotografii w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku. W tym miejscu jednak warto pokusić się o uściślenie tych sygnalizowanych już relacji fotografii i literatury spod znaku Emila Zoli, uściślenie, któremu sprzyja myślenie o fotografii jako projektującej określoną perspektywę rozpoznawania świata. Na przykładzie utworów Kamińskiego widać bowiem, że istotą fotograficznego gestu, transponowanego w przestrzeń literackiej kreacji, jest taki sposób unaocznienia rzeczywistości, który nie sprzyja właściwej naturalistom postawie poszukiwania mechanizmów rządzących rzeczywistością. W omawianych utworach fotograficzne oko niczego nie wyjaśnia, nie hierarchizuje zdarzeń ze względu na ich reprezentatywność dla określonych praw rządzących światem, a wprost przeciwnie – ogarnia świat spojrzeniem rozbijającym

---

<sup>42</sup> H. Taine, *Sa vie et sa correspondance*, 4. T. 2. *Le critique et le philosophe*. Paris 1904, s. 231. Cyt. za: B. Stiegler, *Obrazy fotografii...* Dz. Cyt., s. 90.

i segmentującym. Nie bez znaczenia jest w tym kontekście na przykład fakt, że historia życia i nieudanego romansu Bronisławy Mirskiej rozpisana została na kilka części-opowiadań, z których każda zachowuje swoją odrębność, tak jakby była osobną fotografią złożoną jedynie do wspólnego albumu. Podobną strukturę ma również opowiadanie *Trzy spotkania*, w którym historia panny Stanisławy rozpisana została na trzy części, zawierające w sobie trzy ważne sekwencje tej opowieści. Relacja dokonywana przez lekarza przywołuje wyobrażenie trzech fotografii tej samej osoby, zrobionych w różnych miejscach i w różnym czasie, fotografii, które pełnią rolę swojego rodzaju widokówek wysłanych z różnych miast.

Fotograficzne spojrzenie, z właściwą sobie tendencją do obiektywnej rejestracji zjawisk, może określać jedynie technikę opisu świata w literaturze realizującej postulat naturalizmu, nie tworząc wsparcia dla jej badawczego podejścia do rzeczywistości. Odwołanie do fotografii w utworach Kamieńskiego nie jest więc podporządkowane ambicjom pisarza naturalisty, jego sens kształtuje się poza, czy też ponad, naturalistycznymi ambicjami. Estetyka fotografii nie została tutaj zinstrumentalizowana w obszarze naturalistycznego warsztatu pisarskiego, choć niewątpliwie w jakiś sposób mu towarzyszyła<sup>43</sup>, ale – wprost przeciwnie – narzuciła swoje rygory wypowiedzi literackiej. Rygory te sprzyjają – z jednej strony – rozbijaniu wypowiedzi na dowolną liczbę autonomicznych elementów, a z drugiej – pozwalają na ich scalanie w obrębie określonej perspektywy postrzegania świata. Z tego też względu estetyka fotografii – jako ze swej natury segmentującej obraz świata i jednocześnie scalającej go w przestrzeni właściwych sobie możliwości artystycznych – tworzy nie tyle istotny obszar odniesień dla cyklu literackiego, co staje się swojego rodzaju ikoną cykliczności.

---

<sup>43</sup> Mimo że, jak pisze cytowany wcześniej Adam Mazur, mieszczański rodowód fotografii wyklucza jej związki z estetyką naturalizmu (A. Mazur, *Jednego pięknego dnia...*, s. 301), to jednak trudno nie zauważyć, że literackie „fotografie” Chłędowskiego eksponują tak ważne dla naturalistów przekonanie o szczególnej zależności między osobowością człowieka a jego biologicznym środowiskiem. Dokonuje się to dzięki wykorzystaniu wyobrażenia „fotografii” w plenerze, która pozwala na portretowanie postaci, ujawniające przede wszystkim naturalistyczną dyspozycję do badania fragmentu rzeczywistości w jej dynamicznym modelu. Fotograficzna wyobraźnia Chłędowskiego – jako ujawniająca się na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XIX wieku – wydaje się wychodzić naprzeciw estetyce naturalizmu, która zdominuje świadomość literacką w ciągu następnych lat. Piotr Stasiński skłonny jest łączyć satyry Chłędowskiego ze szkicem fizjologicznym (Zob. P. Stasiński, *Poetyka i pragmatyka felietonu w polskiej prasie. Próba teorii „działania felietonistycznego”, ilustrowana analizami trzech jego realizacji: „Album fotograficzne” Kazimierza Chłędowskiego, „Kroniki tygodniowe” Antoniego Słonimskiego i Felietony Daniela Passenta z „Polityki”*. IBL PAN, masz. 1588). O naturalistycznych powinowactwach satyr Chłędowskiego przekonuje również fakt, że dyspozycja do skupienia uwagi odbiorcy na jakimś szczególe – charakterystycznym dla postaci – owocuje czasem odnajdowaniem w portretowanych cech zwierzęcych.



RADOSŁAW SIOMA

## Opowiadania na czas burzy. O Profesorze Tutce Jerzego Szaniawskiego

### PROFESOR TUTKA JAKO METAFORA

Studium niniejsze traktuje o cyklu symbolicznych humoresek Jerzego Szaniawskiego pt. *Profesor Tutka*<sup>1</sup>, dokładniej: jego pierwszej części, która wraz z innymi utworami ukazała się w 1954 roku w Wydawnictwie Literackim<sup>2</sup>. W jednej z ostatnich nowel tego cyklu, noszącej tytuł *Profesor Tutka z wizytą u wiedźmy*,

---

<sup>1</sup> Od opublikowania zbioru powstały następujące szkice i studia naukowe: M. Marcjan, *W świecie Profesora Tutki*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego”, seria 1, z. 82: *Nauki humanistyczno-społeczne*. Łódź 1971. – A. Lam, *Polemiczność opowiadań Profesora Tutki*. „Miesięcznik Literacki” 1985, nr 1. – J. Speina, *Gry narracyjne Profesora Tutki*, „Litteraria Copernicana” 2009, nr 1 (3): *Szaniawski*, red. R. Sioma. – K. Krajewska, *Tutka milczący*. *O nieznanym opowiadaniach Jerzego Szaniawskiego*, „Litteraria Copernicana” 2009, nr 1 (3): *Szaniawski*, red. R. Sioma. *Profesorowi Tutce uwagę poświęcili też monografiści twórczości Szaniawskiego*: W. Natanson, *Świat Jerzego Szaniawskiego*. Łódź 1971, s. 257–267. – K. Nastulanka, *Jerzy Szaniawski*. Warszawa 1973, s. 179–197. – J. Jakubowska, *Jerzy Szaniawski*. Warszawa 1980, s. 127–132. Zob. też: J. Adamski, „Profesor Tutka” Szaniawskiego. „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 11. – J. Błoński, *Dywagacje nad Szaniawskim*. „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 22. – M. Głowiński, *O Jerzym Szaniawskim – gawędziarzu i facecjonście*. „Twórczość” 1961, nr 4. – L. Herdegen, *Pytania Jerzego Szaniawskiego*. „Życie Literackie” 1955, nr 11. – (j. r.) [A. Marianowicz], *Opowiadania przekorne*. „Szpilki” 1955, nr 9. – JMR., „Profesor Tutka”, „Głos Robotniczy” (Łódź) 1955, nr 49. – S. Lichański, „Profesor Tutka”. „Orka” 1960, nr 45. – J. J. Lipski, *Paradoks czy zdrowy rozsądek?* „Kronika” 1955, nr 2. – W. Natanson, *Miniatury Szaniawskiego*. „Twórczość” 1955, nr 3. – W. Sadkowski, *Wspomnienia i napomknienia*. „Życie Warszawy” 1955, nr 57. – T. Terlecki, *Bez litery „r”*. „Wiadomości” 1961, nr 2. – K. T. Toeplitz, *Profesor Tutka i mity*. „Nowa Kultura” 1955, nr 18. – H. Zaworska, *Profesor Tutka o życiu*. „Nowe Książki” 1963, nr 4.

<sup>2</sup> J. Szaniawski, *Profesor Tutka i inne opowiadania*. Kraków 1954. W skład tomu wcho-

tytułowa wiedźma przepowiada, że z opowieści Profesora czytelnicy zrozumieją trzy czwarte, jedna czwarta natomiast pozostanie dla nich niejasna. Znajomość stanu badań nad twórczością Szaniawskiego pozwala zaryzykować stwierdzenie, że proporcja ta ciągle pozostaje odwrócona. Nie pretendując do uczynienia wspomnianej przepowiedni prawdziwą w całości, chciałbym zwrócić uwagę na kilka aspektów tego utworu, przede wszystkim na jego autotematyczną ramę, przyglądając się zarazem nieco dokładniej kilku nowelom.

Jeden z recenzentów pierwszego wydania *Profesora Tutki*, Krzysztof Teodor Toeplitz, pisał w 1955 roku między innymi:

Tutka jest oczywiście fikcją, metaforą, i może ktoś powiedzieć, że metafory nie wolno brać dosłownie. Słusznie, ale nie wolno negować znaczenia i wymowy metafor, których zadaniem jest przecież konkretne literackie i myślowe działanie. (...) Jego krąg życiowych doświadczeń, jego konwencjonalny życiorys staromodnego nieco, kulturalnego liberała, stwarza materiał dla wypowiedzanych uogólnień<sup>3</sup>.

Deszyfrowanie symbolicznego znaczenia tej postaci należy rozpocząć od samego jej „imienia”, na które składa się pisany wielką literą tytuł naukowy oraz, no właśnie – nazwisko? Pseudonim? Czy też może „przezwa”, by posłużyć się określeniem, wykorzystanym przez Kazimierza Wykę à propos rozważań nad kwestią „szaniawszczyzny”<sup>4</sup>. W każdym razie już nazywając swojego bohatera, Szaniawski ironicznie wynosił go i pomniejszał, łączył powagę ze śmiesznością, a nade wszystko wskazywał, że jakoś łączy się on z kwestiami poznania i nauczania oraz ich autorytetu. Maria Marcjan zwracała uwagę, że postać ta łączy w sobie dwie wersje motywu profesora: „profesora zdesakralizowanego, śmiesznego niekiedy, belfra dobrodusznego i potraktowanego żartobliwie i z dystansem” oraz „profesora-nauczyciela, pedagoga, przewodnika, nauczyciela przez wielkie »N«”<sup>5</sup>.

Patrząc na postać Profesora Tutki już nie tylko przez pryzmat imienia, ale również wygłaszanych przez nią przy kawiarnianym stoliku opowieści i przedstawionych w nich przygód, stwierdzić należy, że jest ona figurą XX-wiecznego

---

dzą ponadto: *Jedenaście opowiadań*, cztery nowele z tomu *Lgarze Pod Złotą Kotwicą* oraz *Zegarek (Słuchowisko radiowe)*. Wszystkie cytaty w tym artykule pochodzą z wydania *Profesor Tutka*, Kraków – Wrocław 1985. Przycięcia lokalizuję, podając w nawiasie numer strony.

<sup>3</sup> K. T. Toeplitz, *Profesor Tutka i mity*. Dz. cyt., s. 4.

<sup>4</sup> K. Wyka, *Na temat „Żeglarza”*. „Listy z Teatru” 1946, nr 5; przedr. pt. *Nie nazwa lecz przezwa*. „Scena i Widownia Warszawska” 1948, nr 3.

<sup>5</sup> Reprezentantami pierwszego typu byłiby profesor z *Szatana z VII klasy* Kornela Makuszyńskiego, profesor Pimko z *Ferdydurke* Witolda Gombrowicza, Profesor Pęduszeko z radiowego Teatryku Eterek Jeremiego Przybory i Jerzego Wasowskiego, profesor Bączyński z *Zielonej Gęsi* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Profesor Filutek Zbigniewa Lengrena. M. Marcjan, *W świecie Profesora Tutki*, s. 126.



krytycyzmu, sięgającego korzeniami przynajmniej „epoki liberalnej”, jak Benedetto Croce określił lata 1871–1914<sup>6</sup>. Termin krytycyzm powinien być tu rozumiany na kilka sposobów. Po pierwsze w jego znaczeniu podstawowym, zgodnie z którym wszelkie konstrukcje światopoglądowe powinny zostać poprzedzone rozważaniami na temat ograniczeń ludzkiego umysłu. Byłby więc Profesor Tutka znakiem kryzysu wiedzy, poznania sankcjonowanego społecznie, w tym podstawowej jego kategorii, to znaczy typowości, na dodatek w sytuacji, gdy uzyskała ona bardziej instytucjonalne niż społeczne zaplecze w postaci polityki kulturalnej powojennych władz (socrealizm)<sup>7</sup>.

Jednocześnie wpisana w cykl postawa krytyczna, będąca także nieufnością wobec wszelkich oczywistości (antydogmatyzm), ma swój wymiar artystyczny, dostrzegalny w autotematycznych partiach cyklu. To rozumienie krytycyzmu, ściśle zresztą u Szaniawskiego związane z poprzednim, ma swój rodowód w XIX-wiecznym przeciwstawieniu symbolizmu realizmowi. „Dziewiętnastowieczność” Profesora Tutki, jego staroświeckość, nie oznacza jednak bezrefleksyjnego kultu tego, co minione, wręcz przeciwnie, krytycyzm tej postaci widoczny jest również w jej stosunku do przeszłości, który pozwala uniknąć pułapek zarówno naiwnego tradycjonalizmu, jak i radykalnego odrzucenia przeszłości, właściwego awangardowemu antytradycjonalizmowi. Profesor Tutka był oczywiście „reliktem” XIX-wiecznego liberalizmu w czasach zgoła nieliberalnych<sup>8</sup>, dalekim

---

<sup>6</sup> Nazywając ten okres także „cywilizacją mieszczańską”. B. Croce, *Historia Europy w XIX wieku*. Przeł. J. Ugniewska, wstęp B. Geremek, posłowie G. Herling-Grudziński. Warszawa 1998, s. 262, 299.

<sup>7</sup> Oczywiście, krytycyzm o którym mowa, ma niewiele wspólnego z tzw. realizmem krytycznym, a zwłaszcza z jego socrealistyczną interpretacją. Podkreślić również należy, że nie przez przypadek kawiarniane towarzystwo tworzą przedstawiciele mieszczańskiej inteligencji, co ma swoje dodatkowe znaczenie, jeśli zważyć na wojenne i powojenne losy tej grupy społecznej.

<sup>8</sup> Polemiczności cyklu Szaniawskiego wobec założeń doktryny socrealizmu światom był Toeplitz, przypisujący niektórym z nowel „charakter defensywny”: „Opierają się one na motywie obrony wartości pozornie nieprzydatnych przed nadciągającymi czasami. (...) Wkraczamy tu więc w krąg historycznej polemiki, przeciwstawienia stanowisk, sporu z tym, co nadciąga”. Toeplitz początkowo dostrzegał artystyczne zalety cyklu, takie jak „misterna robota literacka, (...) klimat mądrej refleksji, subtelny dowcip, pobłażliwego półuśmiechu wobec życia, który to półuśmiech nierzadko towarzyszy pisarstwu prawdziwie humanistycznemu”. Jednakże całość zbioru dzielił na te utwory, w których Szaniawski walczy „z naciskiem mieszczańskiej konwencji, z nieuzasadnionymi umowami” oraz takie, w których broni – niesłusznie, oczywiście – wartości niepopularnych i niepraktycznych, a jednocześnie przemijających. K. T. Toeplitz, *Profesor Tutka i mity*, s. 4. Z historycznego punktu widzenia, a jest to, jak się za chwilę okaże, także perspektywa Szaniawskiego, przemijający jest reaktywowany w 1949 na szczecińskim zjeździe ZZLP realizm, nie tylko zresztą w jego wulgarnej, politycznie utylitarnej wersji. Aluzyjności i polemiczności *Profesora Tutki* nie dostrzegali natomiast cenzorzy. Zob. *Zastrzeżeń nie budzi. Szaniawski czytany przez cenzorów po „odwilży”* [recenzje cenzorskie *Profesora Tutki*], oprac. P. Kaniecki, „Litteraria Copernicana” 2009, z. 1 (3): *Szaniawski*, oprac. R. Sioma.

jednak od idealizacji „cywilizacji mieszczańskiej”, chociaż ostentacyjnie przypominającym niektóre, zdaniem Szaniawskiego pewnie najlepsze, jej cechy oraz związaną z nimi nadzieję, którą zaprzepaszczono w następnym stuleciu.

### NIECH SCZEŻNIE... SZTUKA DLA SZTUKI

Wszystkie trzy aspekty krytycyzmu – nazwijmy je „epistemologicznym”, „estetycznym” i „historycznym” – widoczne są w początkowych opowiadaniach cyklu, stanowiących pierwszą część jego autotematycznej ramy<sup>9</sup>. Szaniawski stawia w tych tekstach pytanie o właściwą nowym czasom formę sztuki, zdając sobie jednocześnie sprawę, że problematyczność już nie tylko realistycznych kategorii poznawczych nie jest nowa, co widać w drugiej i trzeciej w kolejności noweli – *Profesor Tutka a hasło „sztuka dla sztuki”* oraz *Profesor Tutka na małej stacji kolejowej* – przypominających razem spór symbolizmu z realizmem czy, szerzej, zwolenników całkowitej autonomii sztuki z jej koncepcją mimetologiczną. Początek pierwszego z nich dotyczy właśnie przemijalności konwencji artystycznych:

Ktoś z rozmawiających twierdził, że kierunki i hasła w sztuce, które pozornie są już przestarzałe i zapomniane, zjawiają się znów, jak powracająca fala. Ale ktoś inny twierdził z uporem, że na przykład takie hasło, jak „sztuka dla sztuki”, już nigdy nie wróci (s. 9).

Pomysł opowieści Profesora Tutki zasadza się na wieloznaczności słowa sztuka, które może między innymi oznaczać twórczość artystyczną oraz biegłość w wykonywaniu jakichś czynności, wymagających niemało trudu. Po wyżej cytowanym wprowadzeniu opowiada on bowiem, jak to, znalazłszy się w Brazylii na skraju „dziewiczego lasu”, usłyszał w pewnej chwili zdanie „szczęnię szczeka w szczawiu” (s. 9), wypowiedziane przez papugę. Zastanawiając się nad tym, dlaczego papuga w brazylijskiej puszczy mówi po polsku, doszedł do wniosku, że musiał tu mieszkać Polak nie tylko utalentowany i cierpliwy, ale i hołdujący hasłu „sztuka dla sztuki”. Tutka wyklucza bowiem zamiar „szerzenia kultury polskiej za granicą”, jak i tresowania papugi „dla zabawki” (s. 10), jak czynią ci, którzy nauczywszy cudzoziemkę niezrozumiałych dla niej nieprzyzwoitych słów, przyglądają się potem ze śmiechem, gdy one powtarzają je w towarzystwie. Nie dziwi zatem zakończenie tej humoreski:

Słuchacze Profesora Tutki orzekli, iż jest to przykład doskonały: ten Polak zdolny, utalentowany, a w dodatku Polak cierpliwy – nie zrobił nic, jak to inteligentnie zauważono, ani dla kraju, ani dla Brazylii. A więc hasło „sztuka dla sztuki”, któremu hołdował, jako bezużyteczne – już nie powinno powrócić (s. 10).

<sup>9</sup> Drugą część tej ramy stanowią opowiadania końcowe: *Profesor Tutka z wizytą u wiedzmy*, *Śnieg przeszłoroczny*, *Pożegnanie Profesora Tutki*.

Modernistyczny postulat autonomii sztuki (miejsce zdarzenia jest wyraźną aluzją do symbolistycznego upodobania w sceneriach niecodziennych, egzotycznych) w swej awangardowej skrajności (absurdalność sytuacji, paraartystyczny charakter działań naszego rodaka czy autonomizacja warstwy brzmieniowej wypowiedzi) znakomicie obrazuje twierdzenie Theodora W. Adorna, iż nienaiwność sztuki nowoczesnej „łączy się z naiwnością drugiej potęgi, niepewnością, co do estetycznego »po co?«”<sup>10</sup>.

### SATYRYCZNY RODOWÓD

Opowiadanie *Profesor Tutka na małej stacji kolejowej* jest natomiast elegijnym rozstaniem ze sztuką „naiwną”, realistyczną (mimetologiczną), w jej satyrycznej postaci. Jak często w tym cyklu bywa, punkt wyjścia stanowi tu jakieś wyrażenie, powiedzenie. Jest jesienny wieczór, pada deszcz i niejeden z wchodzących do kawiarni gości powiada: „»ale czas...«, »psi czas«” (s. 11). Prawem asocjacji przypomina się Profesorowi Tutce inny deszczowy wieczór, spędzony na małej stacji kolejowej w oczekiwaniu na pociąg. W półśnie wywołanym zmęczeniem podróżą, w małej salce restauracyjnej, będącej zarazem poczekalnią prowincjonalnego dworca, Profesor Tutka zobaczył trzy osoby: ubraną dość jaskrawo starszą kobietę, („jej kapelusz z piórkiem miał nawet w sobie coś komicznego”, s. 12), wyglądającego na cudzoziemca rudowłosego mężczyznę z fajką w ustach, czapką na głowie i szyją owiniętą kraciastym szalem, oraz człowieka ubranego jak Profesor Tutka w melonik i płaszcz, o którym nasz narrator powie: „Miał przyjemną, inteligentną twarz i w ogóle wydawał mi się podobny do mnie”. Rozmowę pomiędzy tymi postaciami tworzą trzy opowieści, dzięki którym czytelnik uzmysławia sobie, iż ma do czynienia z humorystycznymi typami: teściowej, skąpego Szkota i roztargnionego profesora. Świat przedstawiony tej noweli balansuje na granicy jawy i snu<sup>11</sup>. Pod koniec utworu Profesor Tutka, wyszedłszy na peron, dostrzeżga w świetle dworcowej latarni przejeżdżający pociąg, a na jednym z jego wagonów bielejącą klepsydrę z napisem „Ferdynand Tyk, redaktor i wydawca tygodnika »Gwóźdz«” (s. 14). Tutka stwierdza, że „Gwóźdz” to znane mu pismo satyryczne, a po powrocie do poczekalni uzmysławia sobie, że osoby które widział, to konwojujące swojego redaktora w jego ostatniej podróży postaci humorystyczne<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*. Przeł. K. Krzemieniowa. Warszawa 1994, s. 4.

<sup>11</sup> Oniryczną konwencję wprowadzają wypowiedzi narratora: „Znudzony, zmęczony, czułem, że bym zasnął. Może nawet przymknąłem oczy, bo gdy się ocknąłem, zobaczyłem w rogu poczekalni trzy osoby” (s. 12); „Zmęczony – mówił Profesor Tutka – przymknąłem oczy, a gdy je otworzyłem – towarzystwo zniknęło” (s. 14).

<sup>12</sup> Profesor Tutka na małej stacji kolejowej zawiera najbardziej chyba wyrazisty w całym cyklu przykład typowości realistycznej w jej nieco poważniejszej odmianie, typowości nie tylko postaci, ale i sytuacji – przedstawienie marazmu i senności restauracji-poczekalni prowincjonalnego dworca wraz z postaciami bufetowej i konduktora: „Po chwili wszedł konduktor z latarką i zbliżywszy się do bufetu, powiedział: »Musi mi pani dać kieliszek

Tytuł tygodnika z noweli Szaniawskiego może, jak się wydaje, być aluzją do dwóch znanych czasopism satyrycznych: „Szpilek”, w których publikowana była znaczna część „Tutek”<sup>13</sup>, oraz, co bardziej prawdopodobne, „Kolców”. Zarazem Szaniawski, poprzez sympatię głównego bohatera i opowiadacza swego cyklu do roztargnionego profesora oraz ich podobieństwo, wskazuje na rodowód Profesora Tutki. Z kolei nazwisko redaktora Ferdynanda Tyka wydaje się znaczące, pozostając w związku znaczeniowym z „tykać kogoś” czy „dotykać, dotknąć kogoś” (co wskazywałoby na bezpośredni, satyryczny typ humoru), ale i z niemieckim „Tick” (czytaj: tyk) – ‘bzik, fioł, dziwactwo’, które wraz ze staroświeckim imieniem byłoby odesłaniem do niegroźnych form dziwactwa i ekscentryczności<sup>14</sup>. Należy jednak podkreślić dystans, który dzieli przytoczone w noweli Szaniawskiego opowiadki o skąpym Szkocie i roztargnionym profesorze czy, szerzej, realistyczną humoreskę od omawianych nowel, łączących w sobie właściwości tej pierwszej z cechami literatury modernistycznej (w tym również symbolistycznej).

## OPOWIADANIA NA CZAS BURZY

Świadomość momentu historycznego wpisana jest również w nowelę inicyjną cyklu pt. *Profesor Tutka wśród melomanów*. W dyskusji na temat oddziaływania na słuchacza różnych instrumentów, prymat przyznany zostaje skrzypcom, zdaniem rozmówców, zdolnym „doprowadzić niemal do ekstazy” (7), której to możliwości, pomimo swych niewątpliwych zalet („i to, że skala duża, i wygrać można wszystko”), pozbawiony jest fortepian. Sąd taki daje Profesorowi Tutce powód do opowiedzenia przygody, która przytrafiła mu się podczas podróży statkiem z Genui do Aleksandrii. Właśnie spodziewano się burzy, gdy rozmawiający z Tutką młodzieniec, „na wpół Grek, na wpół Rumun, człowiek w zachowaniu się swoim trochę ekscentryczny, trochę, można powiedzieć, wariat, ale pianista wprost fenomenalny!” – zapragnął grać. Zeszli więc z Profesorem do koncertowego saloniku i kiedy muzyk zasiadł przy fortepianie, statkiem zaczęło

---

wódki«. Powołała się na świeżo wydane rozporządzenie, że funkcjonariuszom kolejowym podczas służby nie wolno sprzedawać napojów wysokokowych. »Napojów wysokokowych« – tak się wyraziła. Konduktor odpowiedział, że rozporządzenie jest rozporządzeniem, ale dziś trzeba zrobić wyjątek: zimno, deszcz, wilgoć przenika człowieka do kości, a poza tym wiozą tym towarowym nieboszczyka. »Chyba, że tak« – odpowiedziała panienska i nalała kieliszek wódki. Konduktor wypił i powiedziaławszy: »psi czas, psi czas«, zniknął za drzwiami” (s. 12).

<sup>13</sup> Zob. K. Krajewska, *Tutka milczący*, s. 131–133.

<sup>14</sup> Zob. też *Pożegnanie Profesora Tutki*, s. 108–109: „O trojgu ludziach z wielkiego domu chcę wam opowiedzieć dzisiaj. Byli to ludzie, których ich bliźni określają najczęściej mianem – dziwaków. Krzywdy nikomu nigdy nie zrobili, a dostarczali innym wiele przyjemności: patrząc na nich, człowiek miał poczucie, że jest mądrzejszy; miał temat do rozmowy i mógł się z nich pośmiać. Zaprzyjaźniłem się z tym trojgiem mieszkańców wielkiego domu, pokochałem nawet i chcę ich po latach jeszcze raz odwiedzić”.

kołysać tak mocno, że „przymocowany specjalnie do podłogi fortepian zerwał swoje więzy i odjechał na kółkach od pianisty” (s. 8). Następnie statek przechylił się w drugą stronę i tylko dzięki interwencji Profesora nie roztrzaskał siedzącego na taborecie pianisty o ścianę. Zamknięci w ciemnym pomieszczeniu, Profesor Tutka i trochę szalony na wpół Grek, na wpół Rumun uciekają więc, by tak rzec, na ślepo przed chcącym ich zmiażdżyć fortepianem, wykrzykując najpierw „Ratunku, ratunku” („Pianista to samo krzyczał raz po grecku, a raz po rumuńsku”), następnie, jak mówi Profesor, drąc się „w języku międzynarodowym: »S.O.S! S.O.S.!“. Ktoś wreszcie otwiera drzwi, a oni wbiegają w nie w ostatniej chwili, gdyż, znów wedle słów Profesora: „fortepian z jakąś wściekłością, z jakąś nieprawdopodobną furią pędził za nami, aż oparł się z jękiem, z łoskotem o ścianę”. Puentą opowieści jest więc stwierdzenie Profesora Tutki, że największe wrażenie podczas szalejącej burzy zrobił na nim właśnie fortepian, gdy niespodziewanie odjechał spod rąk na wpół Greka, na wpół Rumuna, pianisty, czego i tym razem Profesor nie zapomni podkreślić, „wprost fenomenalnego”.

Krzysztof Teodor Toeplitz był świadom, że opowieść ta nie jest tylko zwykłym żartem, „czysto formalnym dowcipem”, który nie wnosi do sporu nic nowego, jak sugerował recenzent „Szpilek” o kryptonimie (j. r.)<sup>15</sup>. Toeplitz pisał:

Jeszcze krok a całą metaforę można odczytać w ten sposób: sztuka w czasie burzy dziejowej staje się potworem, zagrażającym tym, którzy chcieli znaleźć w niej oparcie – pianiście, który chciał grać, i profesorowi, który w czasie burzy pragnął szukać ukojenia w koncercie. A więc: coście zrobili z fortepianem, wy, wywołujący burzę!<sup>16</sup>

Ostatecznie jednak nowela *Profesor Tutka wśród melomanów* zaliczona została przez Toeplitza do tych utworów, które cechuje niedostatek prawdy, gdyż z realistycznej obserwacji wynika fałszywy wniosek:

Bo przecież tak właśnie trzeba określić niezrozumienie faktu, że mimo wszystkich popełnionych błędów, których nie wolno nie widzieć, właśnie w czasie burzy, więcej – właśnie dzięki burzy fortepian pół Greka, pół Rumuna otrzymał możliwość naprawdę pięknego koncertowania<sup>17</sup>.

Wydaje się, że o wiele bliższe intencji tego tekstu byłoby stwierdzenie, że w czasie burzy (dziejowej, oczywiście) sztuka może zwrócić się przeciw jej miłośnikom, a obcować z nią i uprawiać mogą chyba tylko „trochę wariaci” albo dziwacy w stylu Profesora Tutki. Odczytanie tej noweli jedynie jako komentarza sytuacji politycznej w powojennej Polsce wydaje się jednakże uproszczeniem.

<sup>15</sup> (j. r.) [A. Marianowicz], *Opowiadania przekorne*. Dz. cyt., s. 8.

<sup>16</sup> K. T. Toeplitz, *Profesor Tutka i mity*. Dz. cyt., s. 4.

<sup>17</sup> Tamże. W noweli Szaniawskiego, co ważne, do koncertu jednak nie dochodzi.

Należy wziąć pod uwagę przynajmniej jeszcze jedną interpretację, nie wykluczającą zresztą poprzedniej – oszalały fortepian, który ma w sobie coś z Rimbaudowskiego „forte pianu na szczycie Alp”<sup>18</sup>, ale i z Norwidowskiego fortepianu Chopina, obrazuje kryzys sztuki europejskiej, zapoczątkowany jeszcze w drugiej połowie XIX wieku. Nie bez znaczenia pozostaje tu oczywiście połączenie geniuszu („pianista wprost fenomenalny”) z szaleństwem („trochę wariat”), jednakże oderwany od podłoża fortepian, pędzący w tę i z powrotem po koncertowym saloniku, zdaje się odpowiadać nieprzewidywalności sztuki, która utraciła podstawy tradycyjnej estetyki i metafizyki (burza jako figura kryzysu).

### CYKL KAWIARNIANY

Perypetie Profesora Tutki nie układają się w schemat biograficzny, większości z nich nie dałoby się uporządkować chronologicznie (podobnie jak jego opowieści). Kolejność opowiadań – poza tymi, które tworzą autotematyczną ramę, otwierając i zamykając cykl – wydaje się przypadkowa, odnieść można wrażenie, że pozamienianie ich miejscami niewiele by zmieniło. Wydaje się, że „struktura ukryta” nie jest związana z fabularną chronologią utworów lub kolejnością większości z nich. W o wiele większym stopniu zdaje się ją określać mieszczańskie milieu, do którego zwraca się Profesor Tutka, i miejsce, w którym opowiada swoje historie – kawiarnia. (Sam zresztą w ostatniej noweli cyklu, *Pożegnaniu Profesora Tutki*, określa siebie mianem „facejonisty kawiarnianego”, s. 111). W większości nowel nie wspomina się jednak o tym, gdzie spotkali się rozmówcy. W ostatniej natomiast, tekście pod względem przestrzeni wyjątkowym, czytelnik otrzymuje wyraźny znak, że akcja pozostałych toczy się właśnie w kawiarni: „Nie działo się to dziś w kawiarni, ale w zamkniętej salce znanej restauracji. Ponieważ Profesor Tutka wybierał się w podróż, przyjaciele postanowili pożegnać go bankietem” (s. 107).

Co ciekawe, krytyki nie zastanawiał nigdy ten wybór miejsca akcji, jakby było w nim coś oczywistego, niewymagającego wyjaśnienia. A przecież właśnie ono, wraz ze stałymi jego bywalcami, stanowi nadrzędną zasadę cyklotwórczą, czy też, mówiąc dokładniej, jest nią postać Profesora Tutki, ale właśnie w tej konkretnej przestrzeni (jeśli w ogóle można ją nazwać konkretną, gdyż jest ona prawie całkowicie wydrążona ze szczegółów) oraz w tym, już nieco precyzyjniej określonym towarzystwie. Nie przez przypadek kazał wszak Szaniawski przemawiać Tutce właśnie w kawiarni i prawie zawsze do mecenasa, rejenta, sędziego, doktora i aptekarza. Z gatunkowego punktu widzenia mamy oczywiście do czynienia z właściwą klasycznej noweli sytuacją narracyjną, za pomocą której zostaje uprawdopodobniona, to znaczy osadzona w „konkretnych” realiach, opowieść

<sup>18</sup> Z. Herbert, *Pan Cogito i wyobraźnia*. W: tegoż, *Raport z obłąkanego Miasta” i inne wiersze*. Wrocław 1992. Wyd. II (I krajowe), s. 25.

Profesora Tutki, ale właśnie niedookreślenie kawiarnianej przestrzeni, o której nie mówi się nic poza tym, że w niej toczy się akcja i że można w niej palić, a także – interlokutorów Profesora, każe dopatrywać się w sytuacji narracyjnej znaczeń ukrytych.

Niektórzy krytycy widzieli w tych kawiarnianych facecjach także satyryczną krytykę środowiska mieszczańskiego, dostrzegając w tym zresztą, jak cytowany już Toeplitz, ich zaletę<sup>19</sup>. Ale jest właśnie na odwrót, tematy rozmów rzadko dotyczą mieszczaństwa, raczej powszechnych, powierzchownych mniemań, właściwych nie tylko tej warstwie społecznej, więc w upartym powtarzaniu sytuacji narracyjnej należy widzieć wyraz pamięci kultury mieszczańskiej, przywiązania do niej. Krzysztof Teodor Toeplitz miał rację, dostrzegając w Tutce „staromodnego nieco, kulturalnego liberała” i wskazując na jego polemiczność wobec „nowych czasów”. Pomimo niedookreśloności kawiarnianej przestrzeni wydaje się, że za sprawą przebywającego w niej towarzystwa powiedzieć można, że nie jest to kawiarnia artystyczna, kawiarnia młodopolskiej bohemy, czy też literacka rodem z dwudziestolecia międzywojennego. Ten lokal to coś pomiędzy cukiernią, do której można nawet przyprowadzić dzieci a nobliwą winiarnią, to kawiarnia rodem z czasów mieszczańskich, ale w epoce, w której epitet „mieszczański” lub „burżuazyjny” skazywał na publiczny, oficjalny niebyt. W tym sensie jest to przestrzeń otwarta (czasem do stolika przychodzi ktoś spoza siedzącego przy nim towarzystwa) – w czasach, gdy jakakolwiek otwarta dyskusja nie była możliwa.

Odwołując się do innego utworu Szaniawskiego – krótkiego dramatu pt. *Łuczniczka* – powiedzieć można, że kawiarniane towarzystwo z cyklu Szaniawskiego to „ludzie cywilizowani”, kulturalni czy też, jak określa się ich w jednej z nowel, dobrze wychowani:

(...) Spojrzeliśmy, goście żałobni, na siebie porozumiewawczo.

A nawet uśmiechnęliśmy się... nie trzeba dodawać, że wszyscy to byli ludzie dobrze wychowani – więc uśmiech nasz był dyskretny i smutny (*Profesor Tutka znał człowieka „głębokiego”*, s. 91).

## OD TYPU DO STEREOTYPU, OD DOXA DO PARADOKSA

Szaniawski nie idealizuje jednak kultury mieszczańskiej, odwołuje się jedynie do niektórych jej elementów. Przychodzący do kawiarni jej przedstawiciele symbolizują, z wyjątkiem Tutki, także pozostałości mieszczańskiego common-sensu, wiedzy posiadającej sankcję zbiorowości. Wynika to z innych właściwości sytuacji narracyjnej, a mianowicie z tego, że przedmiot rozmowy stanowi zazwyczaj jakiś językowy czy poznawczy schemat, stereotyp, obiegowe wyobrażenie

---

<sup>19</sup> H. Zaworska, *Profesor Tutka o życiu*. Dz. cyt., s. 201. – K. T. Toeplitz, *Profesor Tutka i mity*. Dz. cyt., s. 4.

na jakiś temat, przywołane przez któregoś z rozmówców Profesora Tutki, przez niego samego natomiast falsyfikowane, zazwyczaj za pomocą figury paradoksu<sup>20</sup>. Mieszkańskie milieu opowiadań Szaniawskiego i przypisanie mu poznawczych i językowych stereotypów wyraźnie wskazuje, że w cykl Szaniawskiego wpisana jest świadomość kryzysu wiedzy oczywistej, której fundament stanowiła wcześniej kategoria typowości. Ważne jednakże jest jednoczesne dystansowanie się do świadomości mieszkańskiej i przyjęcie jej za punkt wyjścia dla wpisanego w *Profesora Tutkę* światopoglądu. Jest to świadomość nie tylko zdemitologizowana, gdyż to jest dziedzictwem sensualistyczno-racjonalistycznego realizmu, ale, nade wszystko, pozbawiona pewności, które dawały jej prawda zmysłów i wiara w moc rozumu. Pozostałością dawnej racjonalności jest tu melancholijny sceptycyzm, z kolei świadomość niepojętości świata, w jego cudowności i grozie, osłabia poznawczą zasadność zmysłowej percepcji. (Tę „nierealność” rzeczywistości przedstawionej w humoreskach Szaniawskiego znakomicie oddawały w kolejnych wydaniach ilustracje Daniela Mroza<sup>21</sup>).

Tematem kawiarnianych rozmów w *Profesorze Tutce* są prawie zawsze wydarzenia drobne, nierzadko błahe, ale i mentalne przyzwyczajenia, językowe nawyki, przysłowia i obiegowe opinie. Stanowią one jednak jedynie punkt wyjścia nowel Szaniawskiego, pretekst do odsłonięcia jakiegoś zaskakującego fragmentu rzeczywistości.

Błahe zdarzenia, gesty, przelotne doznania, cechy przedmiotów, które przez swoją **zwykłość** uchodzą naszej uwadze, stają się w jego opowiadaniach nie **treścią**, a metaforą, przez którą autor wypowiada swoje myśli, lub też tkanką, która otacza **treść zasadniczą**<sup>22</sup>.

Wiele z nich cechuje zresztą powierzchowność i stereotypowość. Właśnie ta ostatnia – jako pozostająca w związku z typowością, której „śmierć” odnotował Szaniawski w opowiadaniu *Profesor Tutka na małej stacji kolejowej*, jest znakiem wiedzy obiegowej, wspólnej, na pozór oczywistej opinii na temat jakiegoś fragmentu rzeczywistości. Znakiem mniemania, doxa, które mocą powszechności uzyskuje status pewnika. Opowieści profesora Tutki zazwyczaj odsłaniają

---

<sup>20</sup> Na stosowanie paradoksu przez Szaniawskiego zwracali uwagę: L. Herdegen, *Pytania Jerzego Szaniawskiego*. Dz. cyt.; J. J. Lipski, *Paradoks czy zdrowy rozsądek?* Dz. cyt.; Marcjana M., *Paradoksy Profesora Tutki*. „Literatura” 1974, nr 36.

<sup>21</sup> Helena Zaworska stwierdzała: „Daniel Mróz, ilustrujący tę uroczą książeczkę, dobrze odtwarza sytuację artystyczną, w której połączenie staroświecczyny, secesji, realistycznego szczegółu – z deformacją, nieoczekiwanym, absurdalnym elementem, daje w sumie atmosferę dystansu ironicznego nie tylko do rzeczywistości, ale i do różnych sposobów wyrażania jej w sztuce”. H. Zaworska, *Profesor Tutka o życiu*. Dz. cyt., s. 201.

<sup>22</sup> JMR., „Profesor Tutka”. Dz. cyt.



pozorną oczywistość tych mniemań, figurą paradoksu ukazując jakiś nieoczekiwany, zaskakujący fragment rzeczywistości, on sam zaś, w swym krytycyzmie, uosabia świadomość indywidualną, myślenie na własny rachunek. Ostentacyjne związanie Tutki z kawiarnianą zbiorowością (więc i z tymi, którzy się dosiadają), pokazuje znakomicie, że jego staroświecka ekscentryczność nie ma już nic wspólnego z wyniosłością sztuki, widoczną w opozycji wyjątkowej jednostki i przyjemnego tłumu.

### O CZYM MILCZY PROFESOR TUTKA<sup>23</sup>

Szaniański znany jest jako pisarz dyskretny, jako mistrz sztuki przemilczeń<sup>24</sup>. Wyjaśnienie tej strategii znajdujemy w noweli *Śnieg przeszłoroczny*, w której do kawiarnianego stolika dosiada się, nie od razu rozpoznany przez Tutkę, jego więzienny kolega, współtowarzysz wojennej niedoli. Jak wyjaśnia nowo przybyły:

Spędziliśmy czas pewien razem, w warunkach... powiedzmy, dość ciężkich... a przy tym wisiał nad nami wciąż miecz na włosku, każdy ruch w nocy na dziedzińcu wzbudzał pytanie: „Czy to już po nas przyjechali, żeby nas uśmiercić, czy jeszcze nie po nas?” (s. 104).

Nagabywany przez sędziego Profesor długo wzbrania się przed opowiedzeniem swych więziennych przeżyć, tłumacząc, że przecież nie opowiedział wielu historii ze swego życia, a poza tym takie chwile przeżyło wielu jego rodaków i wielu o tym mówiło, więc on sam nie uważa, „aby to miało być specjalnie interesujące” (s. 105). Sędzia nalega; zamawia przy okazji ptysia i prosi kelnera, „żeby krem był świeży”, a do Profesora Tutki mówi: „Nie wymagamy, aby to miało być wesołe. Niech dziś będzie smutne”. Po tym następuje opowieść o zeszłorocznym śniegu, czyli o tym, jak ubiegłej zimy Profesor Tutka obudził się i podszedłszy do okna spostrzegł, że całe miasto pokrywa śnieg. Także o bajkowym nastroju, wspomnieniu sanny z dzieciństwa. Po chwili przerwy ten liryczny obrazek zostaje podsumowany przez głównego bohatera w następujący sposób:

– Zapewne nie zauważyliście panowie, że w tym, co powiedziałem, nie użyłem do tej pory ani razu litery „r”. Nie jest to łatwe w naszej mowie: literę „r” spotykamy na każdym kroku. Lubi ona osiadać zwłaszcza w takich słowach, jak tragizm, rozpacz, piorun, krew lub armata. Ja chciałem powiedzieć łagodnie o bieli, ciszy, o śniegu (s. 106).

<sup>23</sup> W tej części artykułu wykorzystuję swoje ustalenia: R. Sioma, *Niewinność i doświadczenie. O komediopisarstwie Jerzego Szaniańskiego*. Toruń 2009, s. 348–350.

<sup>24</sup> S. Świontek, *Funkcja przemilczenia w dramatach J. Szaniańskiego*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego. Nauki Humanistyczno-Społeczne”, seria 1, z. 82, Łódź 1971.

Na uwagę sędziego, że wstęp był oryginalny i że słuchał on z zaciekawieniem, nie dotknąwszy nawet podanego mu ptysia, Profesor Tutka odpowiada, że to nie był wstęp, że to wszystko, co chciał opowiedzieć:

- O przeżyciach więziennych?
- Nie. O śniegu przeszłorocznym i o literze „r”.
- Tematem miały być przeżycia więzienne.
- Spotka pan, panie sędzio, niejednego, który woli czasem zmienić temat i mówić o czymś innym. A poza tym... cóż poza tym?... Panie sędzio, niech pan już zje tego ptysia z kremem, którego miał pan zjeść podczas mego opowiadania o przeżyciach więziennych (s. 119).

Nowela *Śnieg przeszłoroczny* każe się zastanowić nad tym, o czym i dlaczego literatura milczy. Ważny dla autotematyzmu *Śniegu przeszłorocznego* jest oczywiście kontekst historyczno-polityczny. Nie bez znaczenia pozostaje tu zarazem pewna powściągliwość Szaniawskiego w stosunku do ekspresji martyrologicznej czy, szerzej, wspomniana wcześniej dyskrekcja, niechęć do emocji głośnych, „sensacyjnych”. Jednakże *Śnieg przeszłoroczny* jest świadectwem zmiany w pojmowaniu kategorii doświadczenia. Chodzi nie tylko o „marginalizację pozycji tradycyjnej koncepcji doświadczenia”<sup>25</sup>, bowiem sytuacja narracyjna całego cyklu dość wyraźnie nawiązuje do jego przedmłopolskiej postaci, dla której właśnie realizm był „powszechnie reprezentowaną metodą reprezentacji”<sup>26</sup>. Obserwacja Profesora Tutki, że tragiczne przeżycia stały się w czasie wojny udziałem wielu jego rodaków, uświadamia, że zmienił się charakter pogardzanego przez modernę doświadczenia zbiorowego i że „»nieludzka« prawdziwa natura rzeczy”<sup>27</sup> objawia się nie tylko wybranym. Nie bez znaczenia jest tu również obserwacja z zakresu psychologii odbioru, zdystansowanie się do konsumpcyjnego stylu odbioru sztuki<sup>28</sup>.

Zarazem rozdźwięk pomiędzy doświadczeniem i możliwościami jego komunikowania wynika z ograniczenia tego ostatniego – tradycyjna koncepcja doświadczenia i jego ekspresji obecna jest bowiem w schematycznej sytuacji narracyjnej, nieadekwatnej do więziennych przeżyć (kawiarniana pogawędka). Jednakże szczątkowa obecność konwencji mimetologicznej jest tyleż wyrazem przekonania o jej nieadekwatności, co pośrednim uobecnieniem czasów, w których wierzone jeszcze w jej moc. Przejawem właściwego Szaniawskiemu krytycyzmu

<sup>25</sup> R. Nycz, *Literatura wobec doświadczenia*. „Teksty Drugie 2006” nr 6, s. 55.

<sup>26</sup> Tamże, s. 57.

<sup>27</sup> Tamże.

<sup>28</sup> „Szaniawski odsłania tu fakt, że do ludzkiego cierpienia ciągnie nas bardziej ciekawość niż współczucie, że w istocie jesteśmy na nie obojętni, że nie jesteśmy w stanie doróść mu wyobraźnią, a zatem dyskrekcja, milcząca poszanowanie jest czymś najlepszym, co możemy zrobić”. T. Terlecki, *Bez litery „r”*. Dz. cyt., s. 3.

światopoglądowego jest bowiem i to, że jego „staroświeckie”, zachowawcze humoreski są świadectwem pamięci epoki liberalnej w czasach socrealistycznego totalitaryzmu.

Kwestia przemilczenia pojawia się zresztą już w czwartej z kolei noweli cyklu, *Profesor Tutka daje przykład opowiadania pogodnego*, w której przychodzącemu do kawiarnianego stolika młodzieńcowi „nie przyjęto w pewnej redakcji opowiadania, które opisał. Nie dlatego, że złe, tylko, iż – ponure i odbierające czytelnikom pogodę ducha” (s. 15). Trudno nie dopatrzeć się w tej sytuacji aluzji do urzędowego „optymizmu” sztuki socrealistycznej. Profesor Tutka natomiast opowiada historię, która zaczyna się pogodnie, jednakże wyraźnie zmierza ku dramatycznemu zakończeniu. Ostatecznie jednak przerywa swą opowieść, gdyż „autor opowiadania pogodnego musi pamiętać o tym, aby się w odpowiednim miejscu zatrzymać”. Chwył przemilczenia każe jednakże wziąć pod uwagę sytuację już nie narracyjną, ale komunikacyjną cyklu, przede wszystkim projektowanego czytelnika, który jako znaczące potraktuje również to, o czym Szaniawski – i jego Profesor Tutka – milczą.



MARCIN WOŁK

## Z książką na kolanach siadam w rogu pastwiska... O *Listach z Rabarbaru* Edwarda Redlińskiego

Opublikowany po raz pierwszy w 1967 roku debiutancki zbiór nowel Redlińskiego układa się w cykl opowiadający o dorastaniu wrażliwego wiejskiego chłopca, o jego wtajemniczeniu w kulturę narodową i światową, o wtórnym rozpoznaniu i utracie kultury chłopskiej. Przynosi humorystyczny, lecz zabarwiony nostalgią wizerunek macierzystego świata z jego utrwalonym przez wieki porządkiem istnienia, hierarchią wartości, wzorcami ról, repertuarem zachowań, gestów i oczekiwań wobec życia. Zawiera też jaskrawo satyryczny obraz świata zewnętrznego – miejskiego i po peerelowsku nowoczesnego. Zderzenie tych dwu rzeczywistości, zanikanie pierwszej i ekspansja drugiej, ukazane z osobistego punktu widzenia autobiograficznego narratora-bohatera, który przemierza drogę ze wsi do miasta, wyznacza ideową oś cyklu i spaja go fabularnie. Silnym zwornikiem całości jest biografia głównej postaci – od pastuszego dzieciństwa po próg inteligenckiej dorosłości – przedstawiona w serii przybliżeń obrazujących kolejne etapy procesu inicjacji w tajemnice ciała, prawidła egzystencji i reguły społeczne. Na te uporządkowania nakładają się jeszcze powtarzalne rytmy pór roku, świąt i odpustów, wyjazdów, a potem odwiedzin w rodzinnym domu...

Tak mogłaby się zaczynać encyklopedyczna charakterystyka *Listów z Rabarbaru*. Wszystkie wymienione cechy książki, zarówno tematyczne, jak konstrukcyjne, czytelnik raczej rozpoznaje, niż odkrywa – tak dobrze wpasowują się w utrwalone wzorce pisania o wsi, o dzieciństwie, o dojrzwaniu. Ale *Listy*... nie są przecież książką tuzinkową. O ich wyjątkowości decyduje po pierwsze wdzięk, z jakim autor łączy w kreacji swojego świata reporterską wiarygodność

z groteskową szarżą, po drugie zaś to, co stanowi symboliczne spoiwo cyklu – ciekawie i wielostronnie wykorzystany motyw lektury i pisma. Nim właśnie chcę się bliżej zająć.

Tytułowe „listy z Rabarbaru” nie są prawdziwymi listami, chyba żeby uznać ten termin za synonim reportażu z terenu, korespondencji nadsyłanej z jakiegoś egzotycznego dla odbiorcy miejsca. Zwroty do czytelnika i etnograficzno-socjologiczny charakter relacji w pewnym stopniu uzasadniają taką interpretację tytułu. Schemat komunikacyjny listu odgrywa jednak u Redlińskiego istotniejszą rolę i bywa przywoływany zupełnie dosłownie. Jedno z opowiadań zostało w całości ukształtowane jako wypowiedź epistolarna – list wiejskiego chłopaka do redakcji lokalnej gazety. Zarówno wybór adresata, jak cel pisania i projektowany w tym tekście typ kontaktu wyznaczają pewien wzorzec komunikacyjny obowiązujący w całym zbiorze. Jak często bywa, wszystkie te informacje zakodowane są w nagłówku listu: „Drogi Redaktorze, Drogi Redaktorki i wszyscy Pracownicy Redakcji i Partii, pomóżcie mi rozwiązać taką sytuację” (*List*, s. 34)<sup>1</sup>. Pisma półoficjalne, ale wyrażające osobisty dramat jednostki, kierowane poza świat rodzinnej wioski, w przestrzeń publiczną – do prasy lub innych organów socjalistycznego państwa – jednak z nadzieją na rozwiązanie prywatnej sprawy, pojawiają się jeszcze w kilku opowiadaniach jako cytaty struktur, nieobejmujące już całego utworu.

Tekstem założycielskim, inicjującym ten epistolarny cykl w cyklu, jest oczywiście proszalne pismo ojca w sprawie haceli. List-wiersz, po częstochowsku rymowany, ilustrowany niezdatnym rysunkiem okaleczonego „koniopsa”, a rozpoczęty poetycką apostrofą do zwierzęcia, poświadcza autentyczny ból kogoś, kto o konia dbał zawsze bardziej niż o siebie i swoją rodzinę, wpisuje się więc w archetypowy wizerunek chłopca i chłopskiej doli. Dokumentuje także zjawisko nowsze: nie tylko polityczną, ale i materialną zależność wiejskiej wspólnoty od miasta i państwa, pozorną jej wytwórczej samowystarczalności. Dowodzi również znajomości przez piszącego konwencji obowiązujących w tym drugim świecie. Ojciec wie, jak zacząć („Droga redakcjo”), potrafi odpowiednio nazwać swoje kłopoty („bolonczi”), wie, co napiętnować (w wiejskich sklepach zamiast sprzętu rolniczego sprzedaje się „wódki butele”), rozumie swoje upośledzenie kulturalne („Proszę ulepszyć moje pismo i wydrukować”) i wie, jak się podpisać („Józef Kosy / wieś Rabarbar”, *Ojciec*, s. 9). Ta kompetencja w zakresie urzędowej nowomowy kontrastuje z nieporadnością językową i wyeksponowaną w opowiadaniu niezwykłością sytuacji aktywnego zwracania się do władzy (bo to jej emanacją jest przecież „redakcja”) i niemal nadnaturalnością samej czynności pisania: ojciec „papier sobie podać każe i ołówka żąda. A przecież do podpisywania nic

---

<sup>1</sup> Cytaty podaję według edycji: E. Redliński, *Listy z Rabarbaru*. Wyd. 2. Białystok 1986. W wydaniu pierwszym zbiór zawierał jeszcze jedno opowiadanie epistolarne – list-donos pt. *Naprawianie świata*.

nie ma. Jezus, myśli swoje na papier przelewać będzie! Matka strwożona szybry w piecach zasuwa. Mnie tajemnica przyprawia o dreszcze” (s. 8).

Ten, jak i inne „listy z Rabarbaru”, jest, rzecz jasna, przejawem komunikacji jednokierunkowej. Redakcja nie odpowie, a pismo „ulepszy” tak bardzo, że trudno je będzie poznać (choć to, co najważniejsze – hacele, nazwisko i nazwa wioski – pozostanie). Władza zaś zareaguje dopiero wtedy, gdy hacele nie będą już potrzebne – wiosną przyśle bliżej nieokreślonych, a mimo to groźnych „urzędników”. Przypomną oni Kosemu jego właściwe miejsce, dając do podpisania protokół z wizyty i zniechęcając do wysyłania kolejnych listów do gazety, a namawiając do donosów: „Następnym razem piszcie prosto do nas: ulica Postępu Rolniczego sześćdziesiąt pięć” (s. 14). Haceli w spółdzielni nadal nie będzie. Jednak sama gazetowa notatka, dzięki której mieszkańcy Rabarbaru po raz pierwszy „czytają w druku nazwę naszej wsi” (s. 11), stanowi w ich życiu przełom. Kosy znajdzie naśladowców. Starsi będą jak on pisali do redakcji, młodszy załatwi prywatne porachunki poprzez wpis do restauracyjnej książki życzeń i zażaleń.

Ojciec ma także bezpośredniego następcę w osobie syna. Paweł Kosy – literackie alter ego Edwarda Redlińskiego – jako pilny uczeń miejscowej szkoły zaczyna pisarską karierę od poprawienia interpunkcji ojcowego pisma. Podobnych usług zażąda od niego sąsiad, a po kilkunastu latach jeden z rówieśników. Między tymi wydarzeniami stoi wspomniany list do gazety, w którym chłopak skarży się na swoje życie „na poziomie pańszczyzny z XIX wieku” (*List*, s. 34), udowadnia matematyczne i sportowe talenty oraz błaga, by pomóc mu w wydostaniu się do miasta. We wszystkich tych tekstach, z pijacką skargą na kelnera włącznie, widać inwazję języka peerelowskich gazet jako podstawowego wzorca mowy. Jest on przez Redlińskiego – który pisał swoje opowiadania po pierwszych doświadczeniach pracy w redakcji „Gazety Białostockiej” – pokazany w całej sztuczności, a próby nagięcia go przez nadawców do wyrażenia nieideologicznych i pozaoficjalnych treści prowadzą do jaskrawych efektów komicznych. Jak w *Liście*, gdzie język partyjnej agitki skrzyżowany z milicyjnym protokołem (albo stylistyka nadętego wstępniaka zmieszana z terminologią kroniki obyczajowo-kryminalnej – w danym kontekście historycznym to właściwie wszystko jedno) zostają wprzęgnięte w opowieść o współczesnym Antku czy Janku Muzykancie:

Dnia 22 lipca, gdy cały świat obchodził Święto Odrodzenia, ja pasąc krowy rano zasnąłem i krowy weszły w naszą seradelę i ją napoczęły. To ojciec przyleciał i mnie śpiącego tak zbił, że gdy obudziłem się, zauważyłem na całym ciele większą ilość siniaków (s. 34).

Tu i w innych fragmentach u podłoża stylistycznego dysonansu leży wysiłek dostosowania się nadawcy do wzorców językowych przypisywanych adresatowi, stanowiącemu w tej pozornej komunikacji stronę jawnie dominującą. Aby

zaskarbić sobie przychylność, zwiększyć szanse na pozytywną reakcję możnego patrona, klient naśladuje cechy jego wypowiedzi, manifestuje akceptację dla jego systemu wartości i wykonuje inne poddańcze gesty („będę się uczył wieczorowo dla dobra Ojczyzny, a ponadto 60 procent swego zarobku będę oddawał dla rządu Polski Ludowej”, s. 37).

Redliński pokazuje przy tym, że proces przejmowania kodów i symboli zachodzi także poza sytuacjami dyktowanymi przez taktykę i wykracza poza sferę komunikacji pisemnej, a gazeta jest tylko jednym z narzędzi, jakimi posługuje się miasto (państwo) w trakcie politycznej i kulturowej inwazji. Poszerzanie horyzontów poznawczych za pośrednictwem niosącej oświatę gazety, szkoły i podobnych instytucji jest zresztą iluzoryczne, zamiast całościowej wiedzy, pozwalającej lepiej rozumieć świat i siebie, oferują one zbiór informacji, przypadkowy jak lista haseł ze słownika wyrazów obcych, które wkuwa na pamięć przygotowujący się do quizu Andrzej z opowiadania *Sztanga*, kuszą wychowaną w niedostatku młodzież wizjami zamożności, karierami kierowców, robotnic fabrycznych i kelnerów. Na przestrzeni całego zbioru widać też, że otwieraniu się świata towarzyszy rosnąca ingerencja państwa w życie wiejskie i rodzinne, zacieśnianie przestrzeni swobody, coraz ściślej definiowanej przez przepis, nakaz, zakaz. Wolny duchem może w tej rzeczywistości pozostać tylko ktoś taki jak stryko Filip, „król życia”<sup>2</sup> kierujący się maksymą: „Mało ja dla państwa daje, ale i mało biore. Łaski nie chce, podań nie pisze” (*Stryko Filip*, s. 118).

Wieś, zwłaszcza młoda, traci własny fason, pozbywa się go na rzecz podpatrzonych stylów, które uznaje za lepsze, przyjmuje za swoje i egzekwuje od innych. Dotyczy to mowy, ubrania, gestów. Pijany Antek udziela reprimendy zbyt swobodnemu towarzystwu w restauracji:

– Za przeproszeniem, gdzie państwo są – spytał uprzejmie – w lokalu czy w chlewie?

Zbaranieli. Odpowiedział za nich.

– Jesteśmy w Krystalu, proszę ja państwa, i proszę uważać na słowa.

Co rzekłszy skłonił się i godnym krokiem powrócił do nas. (...)

– Proszę bardzo, konsumujmy.

Tym ostatnim słowem dobił ich do reszty. Nie minęło pięć minut, a już po sąsiedzku zasiedli jacy przyzwoici ludzie, w czarnych garniturach, którzy od razu zamówili dwie półlitrowki czystej, raz po raz wznosili kieliszki, odstawiając mały palec, i na wyprzódki podpalali sobie nawzajem papierosy (*Odpuść*, s. 74–75).

Paweł i Antek „czytają” innych gości restauracji, tak jak czytają siebie („Spojrziałem do lustra. Nasz stół wyglądał bogato. I prezentowaliśmy się świetnie”, s. 74). Motyw przeglądania się w zwierciadle – ujęty dosłownie albo metaforycznie – powraca w książce wielokrotnie, zazwyczaj służąc podkreśleniu atrak-

---

<sup>2</sup> E. Redliński, *Sztanga*. W: tegoż, *Listy z Rabarbaru*. Warszawa 1967, s. 153. Ten i liczne inne jawnie komentatorskie fragmenty zniknęły w wydaniu kolejnym.



cyjności przybranej pozy, ale też jej chwiejności i niedopasowania, często też współwystępuje z motywem aktorstwa, kostiumu, charakteryzacji. Paweł, ostrzyżony przez kolegę z akademika „na Kennedy’ego”, sięga po lusterko: „Obraz do złudzenia przypominał mi okładkę »Ekranu«” (*Savoir vivre*, s. 57). Wystrojony po miejsku Antek przywodzi na myśl „Czarusia Barykę przerobionego z Boryny”:

(...) nasz Antek zawsze cesał się do góry, plerezę miał jak Paderewski. Żona, bo któż by inny, uczesała go w studencki okapik. Nie dość tego, ubrała go w obcisłe spodnie, choć jest biodrzasty i kuferkowaty, wystroiła w bordową muszkę pod śnieżnobiałym kołnierzykiem. A jurandowe oko przysłoniła okularami à la Cybulski (*Odpust*, s. 69–71).

W jednym z opowiadań Paweł, porwany autokreacyjną grą, otrzymuje od szwagra, który odgrywa tu rolę społecznego lustra, surową reprimendę – nie za wygląd, lecz za rzecz w relacjach międzyludzkich znacznie istotniejszą – sposób mówienia. „Słuchaj, kurwa! Jeszcze raz do swojego powiesz »pan«, a dostaniesz w mordę, jasne?” (*Savoir vivre*, s. 60). To, co w miastowej mowie miało wyrażać szacunek, na wsi jest impertynencją jako szydercze wykorzystanie formy zarezerwowanej dla panów z miasta, wcale niegrzecznej, narzucającej dystans i podszytej lekceważeniem (Paweł tytułuje rozmówcę na przemian „panem Kazimierzem” i „panem Kaziem”). Jakiś czas później, podczas wizyty szwagra w akademiku, chłopak już świadomie lawiruje między zwyczajami językowymi wspólnot, na których pograniczu się znalazł: „– A co sprowadza do stolicy? – zagadnąłem bezosobowo. Rabarbarskie »wy« rozśmieszyłyby chłopców, »ty« mogłoby go urazić, o dwadzieścia lat starszego de mnie” (*Sztanga*, s. 105).

Zanim jednak Paweł zacznie się przeglądać w lustrze rodzimej wspólnoty, zanim ujrzy na nowo tę wspólnotę z obcej, miejskiej perspektywy, ogląda siebie i swoje otoczenie w zwierciadle literatury, głównie – to wątek, który wiąże *Listy...* z obsesją znaną z późnej twórczości Redlińskiego – zamerykanizowanej literatury popularnej. Jest ona, obok gazety, ważnym i również jednokierunkowym kanałem, jakim zewnętrzny świat komunikuje się ze wsią, a przynajmniej z Pawłem, który od wczesnego dzieciństwa ukazywany jest jako człowiek książkowy. W młodzięńczych lekturach odnajduje rzeczywistość z pozoru przypominającą świat jego własnych pastuszych doświadczeń: samotność, kontakt z przyrodą, przyjaźnie ze zwierzętami.

Poznałem słowo „kowboj”. Kowboj – chłopak od krów, jak ja! Ale nie dla krów żyje kowboj, nie dla nich ćwiczy oko, ryzykuje krew, dziewczynę jak różę opuszcza o świecie. Mustang i wiatr! Góry skaliste, prerie niezmierzone! Lasso i kolty dwa! Galop wokół stada... (*Zdrada*, s. 22).

Wczesne doświadczenia lekturowe zostają w *Listach...* pokazane nie tylko jako źródło twórczej tęsknoty za przygodą i nieznanym, rozleglejszym światem, pierwszy impuls do opuszczenia domu („Wieczorami obmyślam ucieczkę. Jeśli

nie na Dziki Zachód, to gdziekolwiek. Byleby szarżować jak Indianie, strzelać, pojedynkować się i tropić, szpiegów wykrywać!" (s. 22). Są bowiem także zaczątkiem procesu bardziej niepokojącego – wyosobnienia z macierzystego świata, które będzie narastało wraz z rozwojem cyklu. Zażyłość Pawła z krowami, którym „dogadza jak narzeczonym” (s. 16) i z których każdą traktuje jak indywidualność, zadomowienie w oborze i na kolanach matki, pięknej i umiejącej iskać jak nikt inny, to w *Listach...* figury bezpiecznego bytowania w otoczeniu dobrze znajomym i, wydawałby się, jedynym możliwym, oddzielonym niewidoczną barierą od wszystkiego, co obce:

Jak lubię przyświecać dojeniu – usadowić się w żłobie z latarką w rękę! Matka siada na niziutkim zydelku. Obejmuje skopek kolanami, opiera głowę o krowi brzuch. Jej palce tłoczą mleko z artystyczną precyzją. (...) Od ściółki i od krów niesie się gęsty mleczny zapach, miesza się z kopciem latarki. Krowy żują siano, postękując. Ciepło, spokojnie, tysiąc kilometrów od świata (s. 19).

Literackie fabuły, pozornie potwierdzające dziecięce doświadczenia („W książkach pisze się, że tylko zwierzęta mogą być prawdziwymi przyjaciółmi”, s. 20), uwodzą jednak barwnością awanturnicznych, męskich przygód, w których nie ma miejsca na mleczne krowy ani na matkę, oddalają od tego, co było centrum istnienia, prowadzą do zdrady. Po kowbojsku wyćwiczone oko obraca się przeciw „narzeczonym”, a dystans do świata staje się dystansem wobec rzeczywistości, w której się wyrosło:

Więc, z książką na kolanach, siadam w rogu pastwiska obok kupy kamieni. Gdy któraś krowa zbliży się do pola, ciskam w nią brukowcem, a do takiej wprawy doszedłem, że z czterdziestu metrów nieomylnie trafiam w najboleśniejsze miejsce – w spiczastą kość nad dołkiem (s. 23).

Nastoletni Paweł inicjację seksualną przeżywa wprawdzie w kontakcie z pniem brzozy, ale podniety erotycznej szuka w czytanych pod ławką *Zmorach*. Rówieśnicy nie dzielą jego czytelniczych pasji, ich erotyzm kształtuje pasionka, jednak i oni, za pośrednictwem szkoły i filmu, modelowani są przez lektury. Wiadać to wyraźnie w pokazowym geście Antka, który dumnie wybacza „burkom z Kościan” wybite na zabawie oko. Takie zachowanie nie mieści się w wiejskiej tradycji honorowej zemsty, a Paweł bezbłędnie kojarzy je z *Krzyżakami*. Literacka, choć w zupełnie inny sposób, jest także późniejsza zemsta dawnego zabijaki na byłym oprawcy, obecnie kelnerze w białostockim Cristal. Literackie imiona nadaje się psom i choć starsi buntują się przeciwko „Trezorowi”, „Reksa” są już w stanie zaakceptować, a buhajowi dają na imię Żuan („Stolarczuki mówią, że to od »żuć«”, *Brzozy*, s. 27). Przenikanie konwencji kultury wysokiej jest na tyle silne, że nawet głupia Chwośka stylizuje się na oszalałą Ofelię.

W *Listach z Rabarbaru* nie ma folkloru jako samodzielnego porządku symbolicznego. Wszelkie jego przejawy ukazane są jako w jakimś stopniu zależne

od kultury narodowej i kosmopolitycznej kultury popularnej, choć zazwyczaj stanowią twórcze przekształceniem wzorców. Ekspresyjna ilustracja z listu ojca okazuje się zadłużona estetycznie w kiczowatym oleodruku wiszącym nad jego łóżkiem. Opowieści i teorie zdziwaczałego stryka Filipa przetwarzają obejrzone przez niego filmy, zasłyszane strzępki radiowych wiadomości, propagandowych pogadanek i przemówień. Jakkolwiek interesujące są te dokumenty filtrowania powszechnych konwencji przez świat przeżyć konkretnej jednostki i jej macierzystego otoczenia społecznego – Redliński pokazał to zarówno w swojej prozie fikcjonalnej, jak w reportażach i *Nikiformach* – wydaje się, że jedynym naprawdę autentycznym „tekstem folkloru” jest dla autora zapis bytowania człowieka na zamieszkiwanej przez niego i uprawianej ziemi. Dlatego taką ofiarą wydaje się Pawłowi chęć darowania ziemi przez stryka Filipa:

jeśli uwzględnić wszystkie znaki jego przeżyć rozproszone po hektarach, ślady sierpa, cienie braci, zapach czosnku, smak postów – dla mnie nie istniejące, lecz dla stryka wiecznie żywe – chciał złożyć w moje ręce swoje wszystko (*Stryko Filip*, s. 118).

Mozolne zapisywanie tej książki naznacza ją niezatartym indywidualnym piętnem i nie daje się porównać z żadnym innym wysiłkiem. Chyba tylko – z pisaniem. Zwłaszcza orka przypomina mozolne i powtarzalne zapisywanie karty:

W pociągu zacząłem liczyć w rytm postukiwania kół: hektar – sto metrów na sto metrów. Na szerokości stu metrów mieści się trzysta bruzd. Każda ma sto metrów długości. 300 bruzd x 100 metrów = 30 kilometrów. Rany boskie, to aż tyle?! Żeby raz zaorać jeden hektar, trzeba aż trzydziestu kilometrów nużącego dreptania, szarpaniny na nawrotach, potknięć, przekłęb?! A ojciec chodzi tak w kieracie bruzd od lat sześćdziesięciu... (*Ferie wiosenne*, s. 84).

*Listy...* są bowiem, poza wszystkim innym, opowieścią o dorastaniu do pisarstwa – opowieścią paradoksalną, gdyż narrator, choć jest człowiekiem pisma, w żadnym momencie nie prezentuje się jako człowiek pióra. Przeciwnie, życie prowadzi go w innym kierunku, a biograficznym punktem dojścia cyklu jest rola młodego inżyniera, przedstawiciela inteligencji technicznej. Nieobecność tematu pisarstwa łatwo wytłumaczyć w porządku autobiograficznym. *Listy z Rabarbaru* są przecież pierwszą książką, ich autor stoi na początku drogi zawodowej, może nie być świadom, że odkrył właśnie swoje powołanie. Książka jednak, choć niedosłownie, opowiada przecież historię swojego powstania, pokazując, z jakich doświadczeń wynikła i skąd wziął się jej autor.

A wziął się oczywiście z uwiedzenia przez literaturę, która kompromituje się tu nieustannie, kłamie, obraca przeciw temu co najświętsze, ale – tryumfuje. Pisarz wyrósł z ucznia, który od małego poprawiał cudze teksty, i z donoszącego o cudzych grzechach ulubieńca księdza katechety. Wziął się także z ojcowego koślawego wiersza-podania, bo choć Paweł nie przejmie chyba po Józefie Kosym

gospodarstwa, będzie przecież jego spadkobiercą w tej właśnie najmniej spodziewanej dziedzinie. Pomaganie innym w pisaniu, i to w sprawach związanych z codzienną egzystencją, można odczytać jako załączek podobnego w duchu pisania własnego – gest zapowiadający reporterskie książki Redlińskiego oraz tłumaczący środowiskowe i socjolingwistyczne nachylenie całej jego twórczości. Na drugim, kreacyjnym biegunie mistrzem przyszłego artysty jest wszakże głuchy kinoman, domorosły filozof, bazarz i fantasta z opowiadania zamykającego cykl. Snute przez stryja podczas coniedzielných wizyt „historie cudaczne zmontowane z niemego dlań filmu” narrator komentuje: „Słuchałem tych opowieści z otwartymi ustami, porównywałem [z pierwowzorami – uzup. M. W.]. Jego filmy były po stokroć ciekawsze” (*Stryko Filip*, s. 112).

Jedyny moment, kiedy w *Listach...* wspomina się o zawodowej roli pisarza, naznaczony jest satyrycznym dystansem i pokazuje, że na wsi literaturę traktuje się tylko jako jeden z wariantów obcej oficjalności. Oto na zabawie inaugurującej działalność zbudowanej w czynie społecznym remizy, po wystąpieniu dukającego delegata z województwa, przychodzi czas na kulturę:

(...) jeden cyrkowiec i poeta z Białegostoku dawali na zmianę numery. Poeta czytał wiersze, a cyrkowiec pokazywał sztuczki z kartami, z kółeczkami i z gołębiem. Sztuczki wspaniałe, aż nam ręce puchły od oklasków. Poecie też nie żalowaliśmy, nich kto nie pomyśli, że w Rabarbarze na kulturze się nie znają (*Matura*, s. 54).

Może dlatego we wpisanej w zbiór podskórnej opowieści o rodowodzie i roli artysty istotniejsze od klasycznych motywów literatury autotematycznej: pisania i tworzenia, są sygnały wskazujące na usytuowanie bohatera wobec wspólnoty – dialektyczną jedność przynależności i obcości. Redliński naznacza Pawła fizycznym piętnem odrębności (rude włosy), umieszcza go na obrzeżach i pograniczach grup ludzkich, a zarazem obdarza zdolnością empatii, rozwiniętym poczuciem powinności wobec innych i więzi z tradycją. Z jednej strony przedstawia uparte dążenie chłopca do wydostania się z ograniczonego opłotkami rabarbarskiego światka, z drugiej – nadaje mu imię odziedziczone po dziadku, podkreślające związek z przeszłością, z rodem i rodziną, oraz „agrarne” nazwisko, które jest przecież nie tylko aluzją do nazwiska autora, lecz także znakiem wiążącym bohatera z ziemią.

Książka obfituje w sceny emblematyczne, pokazujące rozsuniecie między bohaterem a jego codziennym otoczeniem, eksponujące naznaczony uczuciem dystans, który pozwala widzieć i opisywać świat wyraźniej, ze wszystkimi przypadłościami, choć bynajmniej nie uszczęśliwia. W opowiadaniu *Brzozy* niemożność wzięcia udziału w dziecięcej zabawie w dorosłe życie jest oczywistą figurą nieumiejętności pełnego uczestnictwa w zwyczajnej egzystencji:

Z krzaków podglądam, jak bawi się moja kompania. Na przykład Stolarczuki wprowadzają do szalasu Maryskę i Zochę. Potem dziewczęta wypuczają sukienki sia-

nem. Chodzą, chodzą wkoło ognia i wracają do szalasu z Chwošką. Jęczą, popłakują i wychodzą z niby-dziekiem: lalką ze słomy i gałązek. Potem kopią w ziemi jamki, moszczą je trawą, usypiają swoje lale. A chłopcy pieką w ogniu kartofle, marchew...

Bawili się w dom. Wyrysowali na ziemi ściany, piece, łózka. Potem udawali kłótnię. Zoška powiedziała Kazikowi: – Ty kurwiarzu! – On na to: A ty to lepsza! – i ciach ją w twarz. Szybko się pogodzili, bawiąc się w pieczenie chleba (*Brzozy*, s. 30–31).

Rola podglądacza i podsłuchiacza cudzych istnień, która w późniejszej twórczości Redlińskiego rozwinie się w wyrazistą sygnaturę pisarską, w *Listach z Rabarbaru* funkcjonuje jako znak usytuowania twórcy wobec świata, który go wydał. Pastuszek siadający z książką w rogu pastwiska, „święty młodzianek” sprzymierzający się „z księdzem i z Panem Bogiem” przeciw grzesznym rówieśnikom, prymusik, który „najszybciej liczy, najprędzej przepisuje, najczyściej rysuje” (*Brzozy*, s. 27, 29), wreszcie nastolatek proszący gazetę o otwarciu drogi do miasta – samotność Pawła bierze się po części ze szczerego przejęcia oficjalnymi normami społecznymi, z opowiedzenia się po stronie zewnętrznego autorytetu. Ale kolejne autorytety – ludzkie, kulturowe i społeczne – wyprowadzają go w pole. Obiecują przyjęcie do świata uniwersalnych wartości, każą zdradzić swoich, w końcu zaś nieuchronnie się kompromitują, pozostawiając adepta samemu sobie.

Jedności z pierwotnym środowiskiem ludzkim i przyrodniczym Paweł doświadcza tylko we wczesnym dzieciństwie. Później, po etapie odrzucenia i po – sugerowanym w książce i zaledwie przeczuwanym – rozczarowaniu szerokim światem, trwa ona tylko jako przedmiot niedającej się zaspokoić tęsknoty. Dopiero pisanie, literatura tworzona osobiście i autentycznie przeżyta pozwala symbolicznie i aksjologicznie powrócić na wieś, opisać zapach rodzinnego domu niezredukowany do „fetorku od wiader świńskich w sieni” (*Derma*, s. 61), choć przecież i z niego się składający. Warunkiem przekroczenia tej szczeliny jest jednak spojrzenie z dystansu na siebie samego, uczciwe postawienie sobie pytania, które ojciec zadaje Pawłowi po wizycie w ciechanowieckim skansenie i na które nie ma jednoznacznej odpowiedzi:

Gdyśmy obrządzili wszystko, stanął na środku gumna. Uważnie przyglądał się wyłysiałym strzechom, koślawym węglom, zbutwiałym drzewom. I powiedział jedno słowo, bezgranicznie smutne:

– Esponaty...

Siłą nawyku sprawdził jeszcze zamknięcie drzwi w oborze i stajni, przysunął bramę wjazdową. Ale zamiast pójść do chaty, jak czynił zawsze, usiadł na zrębie studni. (...) Zapatrzyłem się w czarny tunel, w kołyszące się gwiazdy – i cały świat się rozkołysał, kołysał, kołysał... I wtedy ojciec, nad gwiazdami i pod gwiazdami, paląc sporta w środku świata, wystękał:

– A ty? (*Muzeum*, s. 101).



MARZENA SZYŁAK

## *Opowiadania na czas przeprowadzki Pawła Huelle* jako cykl

*Opowiadania na czas przeprowadzki* Pawła Huelle mają wiele wyznaczników, które pozwalają utwór ten traktować jako cykl. Przede wszystkim mamy tu do czynienia z jednolitą postawą narracyjną oraz bohaterem, który jest tożsamy we wszystkich opowiadaniach. Podjęta tematyka egzystencjalno-religijna tworzy nić problemową łączącą opowiadania składowe. Podobnie sposób traktowania czasu i przestrzeni pozwala dopatrywać się cech cyklu w omawianym utworze. Jednym ze wspomnianych elementów cyklotwórczych jest poprowadzenie jednolitej narracji. W *Opowiadaniach na czas przeprowadzki* Pawła Huelle narrator jest jednocześnie bohaterem, a nawet daje się do pewnego stopnia utożsamić z samym autorem: „punktem wyjścia do snucia opowieści są fakty zapamiętane z dzieciństwa i nie tylko. Może to jest najstarszy sposób tworzenia? Tak było: Ojciec, który stracił pracę, stary stół”<sup>1</sup>. Zależność taka sugerowałaby autobiografizm omawianego tekstu. Jednak w tym wypadku można mówić jedynie o wątkach autobiograficznych. Sam Huelle opowiada się właśnie za takim traktowaniem swoich utworów, odżegnując się tym od utożsamiania go z tworzonymi przez niego bohaterami. Niewątpliwym jednak pozostaje fakt obecności w prozie Huellego pewnych elementów autobiograficznych. Opierając się na przytoczonej wypowiedzi autora, można je powiązać z poziomem fabularnym opowiadań. Natomiast

---

<sup>1</sup> *Nie jestem zakładnikiem literatury*. Z Pawłem Huelle rozmawia Zdzisław Pietrasik. „Polityka” 1992, nr 19, s. 17.

rozważania Małgorzaty Czerwińskiej zawarte w jej książce *Autobiografia i powieść* pozwolą doszukać się autobiografizmu na innej płaszczyźnie. Wyróżniła ona dwie postawy autobiograficzne: ekstrawertywną i introwertywną<sup>2</sup>. Przyjęcie którejś z nich decyduje o typie narratora. Ekstrawertyzm wiąże się z narratorem-pamiętnikarzem, introwertyzm z intymistą.

Narrator *Opowiadań na czas przeprowadzki*, przy swym silnym zakorzenieniu w rzeczywistości i doskonałym zmyśle obserwacyjnym jest bardziej intymistą, skłonny do eseistycznych rozmyślań niż pamiętnikarzem-świadkiem, oddającym się rejestracji poznanych faktów i wydarzeń. Dominująca postawa introwertywna jest niesłychanie istotna. I to z dwóch powodów. Po pierwsze, świat przedstawiony widziany jest nie tylko oczami bohatera, ale również przez pryzmat jego uczuć i doznań. Po drugie, autobiograficzne wątki fabularne stają się w rezultacie pretekstem do snucia refleksji, a nawet więcej – autorefleksji. Te ostatnie, przynależne do bohatera, przede wszystkim jednak wiążą się z autorem. Paweł Huelle (obok Aleksandra Jurewicza, Stefana Chwina i Anny Boleckiej), jak twierdzi Przemysław Czapliński, wykorzystuje tekst do „poszukiwania własnych korzeni duchowych”<sup>3</sup>. Częściowy autobiografizm fabularny jest bowiem nie tylko punktem wyjścia do tworzenia fikcji literackiej, ale również podłożem, na którym autor realizuje swe duchowe peregrynacje w dzieciństwo.

Dzieciństwo i autobiografizm (w przyjętych przez nas ramach) silnie wpływają na kondycję bohatera. Huelle pięć pierwszych opowiadań z omawianego tomu związał ze swymi wspomnieniami z dzieciństwa. Tym samym wprowadził bohatera dziecięcego, który jednak nie do końca jest dzieckiem. Wykazuje bowiem wiedzę, która przysługuje człowiekowi dorosłemu, często również przyjmuje sposób myślenia daleki od dziecięcego:

(...) i myślałem o dziadku Karolu, który nie lubił przyjeżdżać do naszego miasta, myślałem o moim ojcu, który z kolei pokochał to miasto, i myślałem o sobie, że jestem pomiędzy nimi jak ktoś na skrzyżowaniu dróg obok kamiennego drogowskazu, na którym woda, piasek i wiatr zatarły dawno wszystkie litery (*Winniczki, kałuże, deszcz...*, s. 29)<sup>4</sup>.

Nie tylko dziecko nie jest tu całkowicie dzieckiem, również dorosły bohater z dwóch ostatnich opowiadań nie jest jedynie dorosłym. Można o nim powiedzieć, że jest „dorosłym podszytym dzieckiem”<sup>5</sup>. W chwili, gdy staje przed

<sup>2</sup> M. Czerwińska, *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie*. Gdańsk 1987, s. 18.

<sup>3</sup> P. Czapliński. *Nowa proza: rytuały inicjacji*. „Kresy” 1996, nr 1, s. 150.

<sup>4</sup> P. Huelle, *Opowiadania na czas przeprowadzki*. Londyn 1991. Dalsze cytaty według tego wydania, w nawiasach podaję tytuły opowiadań i numery stron.

<sup>5</sup> *Własny charakter pisma*. Rozmowa z Pawłem Huelle. „Gazeta Wyborcza” z 22.01.1997 r. Dodatek „Książki”.



zagadką dotyczącą egzystencji czy transcendencji odsuwa na bok racjonalizm, przybierając postawę „naiwnych pytań dziecka”<sup>6</sup>: „dlaczego nazywano Go sędzią sprawiedliwym, Ojcem, Miłością, Niewyczerpaną Łaską?” (*Wuj Henryk*, s. 59).

Ta dwuwymiarowość bohatera daje możliwość specyficznego podejścia do świata: naiwnego i krytycznego, alogicznego i racjonalnego zarazem. Warto zwrócić uwagę, że perspektywa dziecięca, wiążąca się z tym typem bohatera, jest dla Huellego niezwykle istotna. Wynika to z jego sposobu traktowania dzieciństwa:

Ja wierzę w dzieciństwo. Dzieciństwo jest dla mnie, jak dla Brunona Schulza, genialną epoką, w której wszystko jest możliwe. W moich wspomnieniach zachowałem dzieciństwo jako czas cudowny, magiczny, pełen obietnic najróżniejszych spełnień<sup>7</sup>.

Wydaje się, że autobiografizm i dzieciństwo, między innymi, można uznać za spoiwo *Opowiadań na czas przeprowadzki*, a tym samym za jeden z elementów decydujących o ich cykliczności.

## TOŻSAMOŚĆ BOHATERA

Mówiąc o typie bohatera, jego pozycji wobec narratora i autora, należy również odpowiedzieć na pytanie, czy bohater ów jest tożsamy dla wszystkich opowiadań składowych. Niezbędne jest w tym momencie przywołanie faktów, które przy określaniu pozycji bohatera nie budzą wątpliwości. Dla czytelnika pozostaje on we wszystkich opowiadaniach nieznanym z imienia ani z nazwiska, podobnie zresztą jak jego rodzice. Ta anonimowość jednak nie wyjaśnia sytuacji, gdyż równie dobrze może świadczyć o jego tożsamości, jak i jej zaprzeczaniu. Znane są natomiast imiona dziadków. Ze strony matki są to Antoni i Irena, ze strony ojca – Karol i Maria. Postacie te pojawiają się kilkakrotnie w różnych opowiadaniach – osobiście lub we wspomnieniach bohatera – i w ten sposób decydują o jego tożsamości. Powtarzalność imion dziadków, oraz stosunków łączących ich ze sobą nawzajem, a także z bohaterem i jego rodzicami trudno uznać tylko za przypadkową i bez znaczenia.

Wspomniana już wcześniej anonimowość bohatera, niezrozumiała z punktu widzenia narracji wspomnieniowej, dążącej raczej do dookreślenia prezentowanych postaci, staje się całkiem jasna z chwilą, gdy przyjmie się za punkt odniesienia, niezwykle ważną w tym cyklu, perspektywę dziecięcą. Dziecko, chcąc dokonać samookreślenia, mówi po prostu „ja”, rzadko używając swego imienia. Na rodziców patrzy pod kątem roli, jaką pełnią wobec niego i nazywa ich „matką” i „ojcem”. Natomiast osoby dziadków musi w jakiś sposób zróżnicować – stąd konieczność używania ich imion. Warto wspomnieć, że

<sup>6</sup> *Danzing/Gdańsk*. Rozmawiają Günter Grass i Paweł Huelle. „Więź” 1992, nr 9, s. 47.

<sup>7</sup> *Własny charakter pisma*. Dz. cyt.

funkcja dziadków w tych opowiadaniach nie ogranicza się tylko do określania pozycji bohatera. Są oni dodatkowo jednym z przejawów autobiograficznego wymiaru utworów Huellego. Autentyczne są zarówno ich imiona, jak i losy czy zawody.

Tożsamość bohatera, wbrew pozorom, potwierdzają również jego beziemienni rodzice poprzez zachowanie ciągłej struktury psychicznej. Elementem wyróżniającym i najbardziej charakteryzującym matkę jest jej nienawiść do Niemców. Ojciec prezentuje przeciwstawny typ charakterologiczny. Jest spokojny, opanowany, często popada w zadumę. To właśnie on wie z synem rozmowy, w których pojawiają się elementy wspomnieniowe i metafizyczne.

Postacie otaczające bohatera ułatwiają określenie jego pozycji. Do tej identyfikacji przyczynia się również sam bohater. Jego wzrastający wiek, świadczący o pewnym ciągu osobowości bohatera, jednocześnie ustala chronologiczny porządek opowiadań. W opowiadaniu pierwszym zatytułowanym *Stół* jest on siedmioletnim chłopcem, właśnie rozpoczynającym naukę czytania i dopiero zapoznającym się z podstawami wiedzy. Bohater następnego opowiadania *Winniczki, kałuże, deszcz...* jest już niewątpliwie starszy o kilka lat. Rozpoznanie jego wieku, podobnie jak we wcześniejszym wypadku, ułatwia prezentowana przez niego wiedza. Nazwy jego drewniak-stateczków zdradzają znajomość historii, geografii i literatury przygodowej, a także religii i mitologii. Fakt opanowania przez chłopca jakiejś części wiedzy, nie dowodzi jeszcze jej zrozumienia. Wyobraźni dziecka dużo bliższa jest konkretna i obrazowa mitologia, a zdecydowanie dalszy abstrakcyjny, symboliczny i w sumie niezrozumiały katolicyzm. W wyobraźni swej chłopiec dokonał rzeczy niezwyklej – kontaminacji mitologii i religii. Z pierwszej biorąc jej obrazowość, z drugiej – nowotestamentową etykę:

Jezus podchodził do niego [Syzyfa – uzup. M. Sz.] bezszelestnie i pomagał toczyć głaz na górę, a kiedy wreszcie Syzyf krzyknął zdumiony: „udało się! udało!”, Jezus wychodził z mgły-obłoku i mówił donośnym głosem, tak żeby go wszyscy słyszeli: „Syzyfie! Twoje winy zostały ci odpuszczone!” (*Winniczki, kałuże, deszcz...*, s. 28).

Opowiadanie trzecie *Przeprowadzka* wprowadza bohatera w świat muzyki. Przewodniczką jest Niemka – pani Greta Hoffmann. Czwarte z kolei opowiadanie, zatytułowane *Wuj Henryk*, ukazuje bohatera na dwóch poziomach wiekowych. Najpierw jest on zbuntowanym nastolatkiem, pragnącym zostać poetą i umrzeć śmiercią samobójczą. Jednak zasadnicza treść historii wiąże się z przeżyciami studenta. Dwa następne opowiadania *Cud* i *In Dublin's fair city* sprawiają niejakie trudności przy ustalaniu dokładnego wieku bohatera. Pierwsze z nich pozwala się domyślać, że pozostaje on jeszcze pod opieką rodziców. Natomiast w drugim opowiadaniu bohater wykazuje już dużą samodzielność: samotnie zwiedza obce miasto – Dublin, a rodzice towarzyszą mu już jedynie

we wspomnieniach, związanych zresztą przede wszystkim z dziadkiem Karolem. Ponowną konkretyzację wieku bohatera przynosi opowiadanie ostatnie, w którym bohater mówi o sobie: „Miałem dwadzieścia cztery lata i nigdy nie zajmowałem się teologią” (*Mina*, s. 124). W opowiadaniu tym bohater zdradza również, że od czasu, w którym opisywane wydarzenia miały miejsce, minęło osiem lat. Tym samym można ustalić, że w chwili spisywania wspomnień bohater, tożsamy z narratorem, a w jakimś stopniu i z autorem, miał trzydzieści dwa lata.

Gradacja wiekowa bohatera w poszczególnych opowiadaniach jest bardzo wyraźna. Układa się w logiczny, chronologicznie uporządkowany ciąg. Dotyczy to również bohatera, przecież głównym czynnikiem obrazującym jego wiek jest zdobywana przez niego wiedza.

### NIĆ PROBLEMOWA

Nie tylko postać bohatera decyduje o cykliczności *Opowiadań na czas przeprowadzki*. Równie istotną rolę odgrywają zagadnienia metafizyczne układające się w nić problemową i realizujące się w postaci Wielkich Pytań. Dodajmy, że zgodnie z wcześniej podkreślonym znaczeniem perspektywy dziecięcej, zadawane są one w formie „naiwnych pytań dziecka”. Pierwsze takie pytanie – o sens życia ludzkiego – pada z ust pana Kaspara w czasie jego rozmowy z ojcem bohatera: „czymże jest nasze życie wobec wieczności? Małeńką chwilką, pyłkiem tylko! (...) W tym pyłku, choć taki mały on jest i słaby, tkwią jednak tajemnice przeznaczenia. Bo dokąd idziemy? I skąd?” (*Stół*, s. 15–16).

Słowa te oprócz przekonania o kruchości i znikomości życia ludzkiego, zawierają równie niezachwianą wiarę w jego sensowność. Jest ono bowiem ukoronowane „tajemnicą przeznaczenia”, tym samym wpisane w „plan Boży”, który określając jego miejsce i rolę, nadaje mu cel.

W rozmowie ojca i pana Kaspara obok problemu kondycji człowieka, pojawia się również pytanie o stosunek Boga do świata. Wypowiada je ojciec, który w panującej władzy bolszewickiej widzi rządy szatana: „Pan Bóg chyba dawno przestał interesować się nami, skoro możliwy jest taki właśnie świat” (*Stół*, s. 17).

To deistyczne, bardzo gorzkie w swym wyrazie stwierdzenie, wywołuje protest pana Kaspara: „– O, nie! – zachnął się pan Kaspar. – Nie znamy dnia ani godziny. A swoją drogą – zapytał – czy świat zasłużył na lepszy los?” (*Stół*, s. 17).

W słowach tych nadal pobrzmiwa echo tezy o celowości istnienia świata, o realizowanej „ekonomii Bożej”. Jednocześnie pojawiają się wątpliwości, okryte milczeniem, ale stale obecne: czy rzeczywiście Bóg pozostawił świat samemu sobie?

Właśnie od wątpliwości, i skonstruowanym na ich podstawie pytaniu, bohater w następnym opowiadaniu zaczyna rozmowę z ojcem: „zapytałem pełen wątpliwości, czy to, co widzimy i słyszymy i czego dotykamy naszymi rękami, istnieje zatem naprawdę” (*Winniczki, kałuże, deszcz...*, s. 34).

Oto odpowiedź jaką otrzymał:

– Dowieść tego nie można. To nie jest matematyczne równanie. Ale rozumiesz (...) że istnieje ktoś, kto dba, abyśmy nie błędzili. Kto wskazuje drogę.

– Bóg – zapytałem.

– Tak – odpowiedział cicho i w tym jego stwierdzeniu tyle było pewności, to jego „tak” było do tego stopnia proste, jasne i oczywiste, że nie pytałem już więcej, jakby nad wzgórzami Emaus i nad całym naszym miastem roztoczyło się nagle niewidzialne spojrzenie, które nie pozwalało nam błędzić, a sprawiało, że wszystko wokół nas było cudownie prawdziwe (*Winniczki, kałuże, deszcz...*, s. 35).

Niepewność dręcząca ojca w pierwszym opowiadaniu, w drugim zostaje przewyciężona. Bóg, odbierany wcześniej jako zimny obserwator, teraz widziany jest jako troszczący się o swych podopiecznych opiekun – Dobry Ojciec.

Warto może dodać, że postawa chłopca, ojca i pana Kaspara wobec Boga i jego Tajemnic dyktowana jest nie znajomością zawiłych zagadnień teologicznych, ale zwykłym i intuicyjnym pojmowaniem tego, co na zawsze pozostanie niezgłębione.

Ciekawych spostrzeżeń dostarcza obserwacja pozycji zajmowanej przez bohatera-narratora wobec poruszanych problemów. W opowiadaniu *Stół* jest on siedmioletnim chłopcem, przysłuchującym się rozmowom dorosłych, ale niebiorącym w nich udziału. Następne opowiadanie przynosi zasadniczą zmianę. Starszy już o kilka lat, ze świadka staje się uczestnikiem, nawet więcej – to właśnie on swymi pytaniami prowokuje ojca do metafizycznych rozmyślań. Jednak, podobnie jak w opowiadaniu pierwszym, bohater nie podejmuje jeszcze dyskusji z tym, co zostało wypowiedziane przez dorosłych. Ten brak krytycyzmu przelamuje opowiadanie *Wuj Henryk*. Bohater przybiera opozycyjną postawę wobec tytułowego wujka. Światopogląd reprezentowany przez tego ostatniego opiera się na niepodważalnych fundamentach religii katolickiej. Całkowite zaufanie Bogu, oddawanie mu się zarówno w dobrym, jak i złym, cierpliwe znoszenie wszelkich przeciwności losu – oto dewizy wuja. Pozostaje im wierny nawet w największych nieszczęściach swojego życia. Ta heroiczna postawa wzbudza w bohaterze szacunek, ale i niezrozumienie:

Bo z mego punktu widzenia, modlił się do Boga, który nieodmiennie poniża sprawiedliwych, a nad naszym światem pozwala panować łajdakom – w mundurach i bez mundurów. Więc może Bóg wuja Henryka był Bogiem spraw i wojen przegranych, Bogiem ludzi, którym zabrano wolność i nadzieję? Lecz jeśli tak, to dlaczego nazywano Go sędzią sprawiedliwym, Ojcem, Miłością, Niewyczerpaną Łaską? (*Wuj Henryk*, s. 58–59).

Opozycja bohatera wobec wuja ma raczej związek z dręczącymi go wątpliwościami, nieumiejętnością poddania się trudnym wymogom wiary, niż z faktem

posiadania jakiś trwałych, równoważnych wartości. Jest wręcz przeciwnie, wydaje się, że dotkliwie odczuwa on ich brak i ciągle próbuje je odnaleźć:

czasami zdawało mi się, że wuj wykrzykuje coś pod wiatr, i byłem prawie pewien, że jest to werset z „Psalmu”, pięćdziesiątego piątego, tego w którym Dawid mówi o białych skrzydłach gołębic i o tym, że chciałby na tych skrzydłach ulecieć daleko i odpocząć. Lecz pewnie było to złudzenie, pewnie to ja sam pragnąłem usłyszeć kojące słowa w szalejącej zamieci i poświstach wiatru (*Wuj Henryk*, s. 61).

Motyw poszukiwania wartości, ale przede wszystkim pocieszenia i oparcia, odnawia się w opowiadaniu *Cud*. Tym razem dotyczy to dziadka Antoniego, który znękanym trudnościami wojny, zwłaszcza faktem niemożności wykarmienia rodziny, nie potrafi odnaleźć Boga, gubi nawet słowa modlitwy:

I wracając do miasta z pustą siatką na ryby dziadek wchodzi czasami do pustego kościoła, klęka i próbuje się modlić, ale żadne słowa modlitwy nie przychodzą do głowy, więc patrzy na wizerunek Boga przybitego do krzyża i wraca do domu, do babki Ireny i do mojej mamy, wraca jeszcze smutniejszy i bardziej przybity, i nie tylko z powodu pustej siatki (*Cud*, s. 91).

Czyżby to był jeszcze jeden dowód na to, że Bóg opuścił świat – bo trwa wojna, a ludzie głodują? Kryzys ten, podobnie jak we wcześniejszych opowiadaniach, zostaje jednak przewyciężony. Spotkanie z tajemniczym Żydem i jego dziwna rada, co do zmiany miejsca połowu ryb, sprawił, że rodzinie dziadka głód już nie groził. Kim był ów nieznamy? Zwykłym uciekinierem żydowskim, który za okazaną życzliwość zrewanżował się dobrą radą? Jego wygląd pozwala jednak domyślać się znacznie więcej:

Mógł mieć trzydzieści parę lat (...) uśmiechał się łagodnie (...) przypominał trochę pięknego kantora Josele, syna rabina z Monasterzysk, choć nie był właściwie podobny ani do ojca, ani do syna. A może był tylko duchem? Nie, nie mógł nim być (*Cud*, s. 91–92).

Wydaje się, że Bóg jeszcze raz potwierdził swe zainteresowanie światem i dowiódł, że los ludzi nadal nie jest mu obojętny.

Od pytania zrodzonego z wątpliwości i rozterek bohater opowiadania *In Dublin's fair city* zaczyna swe kolejne rozmyślania religijne. Zastanawiając się nad losami duszy dziadka Karola, zmarłego przed laty na dobrowolnym wygnaniu, wie dzie jednocześnie ze sobą niebezpieczne spory dogmatyczne:

Jaką modlitwą miałbym wyjednać u Boga jej [duszy dziadka Karola – uzupełnienie] spokój i zbawienie wieczne? A jeśli rację miał Marcin Luter, jeśli rację miał ów gwałtowny doktor z Wittenbergi, że na nic zdadzą się uczynki i na nic za zmarłych są modlitwy, skoro istnieje tylko przeznaczenie? (*In Dublin's fair city*, s. 99–100).

Słowa te mają posmak herezji. Nie jest to co prawda przeciwstawienie się religii i wierze w ogóle, ale pogląd ten ma wyraźne cechy odstępstwa od zasad katolicyzmu i skłania się w stronę protestantyzmu. W porównaniu z wcześniej omawianym opowiadaniem *Stół*, zasadniczo zmienia się koncepcja przeznaczenia. Tam było ono traktowane jako element stanowiący o sensowności ludzkiego istnienia. Tutaj jest wyrazem pesymistycznego przeświadczenia o bezwoli człowieka, o jego całkowitym uzależnieniu od łaski Boga. Stąd też trudności z odnalezieniem słów modlitwy. Motyw ten pojawił się już wcześniej, w opowiadaniu zatytułowanym *Cud*. Tam wynikał raczej z przygnębienia i wielkiego cierpienia, tutaj jest wyrazem poczucia bezsensowności modlenia się za dusze zmarłych. W tym opowiadaniu wewnętrzne rozchwianie również zostaje przezwyciężone. Ostatecznie, już bez żadnych wątpliwości bohater podejmuje decyzję o wysłaniu kartki z żalobnymi wypominkami za duszę dziadka Karola. Opowiadanie *Mina*, zamykające cykl, kontynuuje motyw Wielkich Pytań. W tym wypadku pytanie dotyczy wizerunku Boga, jak również jego stosunku do człowieka. O ile opowiadania wcześniejsze ukształtowały, w pewnym sensie, wizję Boga – Dobrego Ojca, o tyle w *Minie* pojawia się obraz przeciwstawny:

Mina obawiała się potępienia. Bóg czyhający na każdy błędny krok, na każde jej spotkanie i upadek był Bogiem okrutnym i mściwym. Potrafił karać, ale nie wybaczał. Sądził, ale nie potrafił kochać. Był Stwórcą, lecz zapowiadał zniszczenie i śmierć (*Mina*, s. 115).

Nietrudno zauważyć pewną zależność: od portretu ojca ziemskiego zależy portret Ojca niebieskiego. W opowiadaniu *Winniczki, kałuże, deszcz...* kochający ojciec mówi synowi o Bogu – Dobrym Opiekunie, natomiast Bóg widziany oczami Miny jest odzwierciedleniem jej okrutnego, ziemskiego ojca: „Czy mieliśmy rozmawiać o Bogu, tym którego Mina tak bardzo się bała i który do złudzenia przypominał jej ojca?” (*Mina*, s. 116).

Spowiedź Miny, będąca wyrazem jej nieustannej tęsknoty za zbawieniem, przynosi rozczarowanie. Ksiądz – przedstawiciel Boga na ziemi, również jej nie rozumie: „Mężczyzna w czarnej sukni wybiegł z konfesjonału i wykrzykiwał do Miny jakieś niezrozumiałe słowa, ale po chwili wszystko stało się oczywiste. To był on, mściwy i zazdrosny Jehowa we własnej osobie!” (*Mina*, s. 117).

Mimo to, dziewczyna wierzy, że jest ktoś, kto może ją uchronić przed potępieniem. O jej zbawcy mówi się w tekście: „TEN NA KTÓREGO CZEKAŁA”. Tym samym ocalenie jej nie zależy już od Boga. Nie kwestionując jego istnienia, Mina szuka oparcia i pocieszenia w jakiejś innej, bliżej nieokreślonej transcendencji.

Zarysowana nić problemowa stanowi o jedności ideowej *Opowiadań na czas przeprowadzki*. Nie tylko wiąże ze sobą poszczególne opowiadania, ale dowodzi również, że ich układ nie jest przypadkowy. Potwierdza to gradacja opisywanej

problematyki i wzrastający w kolejnych opowiadaniach wiek bohatera. Od ufno-dziecięcego optymizmu, poprzez bunt nastolatka, dorosły bohater dochodzi do gorzkich i heretyckich refleksji, by ostatecznie stać się świadkiem bluźnierczych słów Miny.

## CZAS

Czas, jako kategoria cyklotwórcza, w *Opowiadaniach na czas przeprowadzki* odgrywa niesłychanie ważną rolę. Już sam tytuł wprowadza w istotny dla tego cyklu problem temporalności. Zaczniemy od tego, że właśnie „czas przeprowadzki”, zawarty w tytule całościowym, wiąże ze sobą opowiadania wewnętrzne. Można go rozpatrywać w trzech aspektach. Po pierwsze, opowiadania te pisane były w trakcie autentycznej przeprowadzki ich autora. Jak sam twierdzi, taki przejściowy, a przedłużający się okres w jego życiu, sprzyjał powstawaniu krótkich form prozatorskich. Po drugie, wiele motywów opisanych historii wiąże się z przeprowadzkami pojałtańskimi. Losy bohaterów często „nacechowane są piętnem wygnania albo ucieczki stamtąd – z terenów zajętych przez Sowiety”<sup>8</sup>. Motyw ten jest zresztą związany z wątkiem autobiograficznym utworów Huellego. Po trzecie, już w wymiarze metafizycznym, życie ludzkie również jest przeprowadzką:

przeprowadzamy się z jednego świata na drugi, stąd – tam. Albo raczej: przeprowadzamy się tam skąd przybyliśmy. I „po drodze” przydarzają się nam rozmaite rzeczy, o których następnie sobie opowiadamy, albo słyszymy historie, które opowiadają nam inni<sup>9</sup>.

Temporalność opowiadań Huellego związana jest nie tylko z ich tytułem. Przejawia się również na płaszczyźnie opowiadań wewnętrznych. Znaczące jest w tym momencie ostatnie zdanie opowiadania pierwszego: „Czas płynął odtąd inaczej i tylko ja wiedziałem dlaczego” (*Stół*, s. 23).

Sugeruje ono jakąś temporalną zmianę, jakiś czasowy koniec i jednocześnie początek, a co ważniejsze, dzięki swemu usytuowaniu pozwala patrzeć na następne opowiadania właśnie pod kątem tej przemiany. Zastanówmy się nad kwestią zmiany perspektywy czasowej. Funkcjonuje ona na dwóch płaszczyznach. Pierwsza z nich jest logiczną konsekwencją wydarzeń zawartych w opowiadaniu *Stół*, rozpoczynającym cykl. Na miejsce przypadkowo zniszczonego przez ojca stołu, odkupionego od Niemca o nazwisku Polaske, pojawia się nowy, zrobiony przez repatrianta zza Buga – pana Kaspara. Podobnie, domy wymordowanych przez hitlerowców mennonitów, zajmują ludzie uciekający z terenów włączonych do ZSRR. Nowi gospodarze nadają miejscu inny charakter. Były mieszkani

<sup>8</sup> *Interesuje mnie zmyślenie i forma...* Rozmowa *Pulsu* z Pawłem Huelle. „Puls” 1991, nr 50, s. 45.

<sup>9</sup> Tamże.

Gdańska, pan Polaske, odwiedzający miasto po kilkunastu latach nieobecności, czuje się w nim nieswojo:

Był nieśmiały, opowiadał, jak znalazł nasz adres i jakie trudności miał z wizą i urzędnikami Ministerstwa Spraw Zagranicznych. Usiadł przy stole pana Kaspara, wyjął kawę, kakao, czekoladę, puszkę herbaty angielskiej, opowiadając o podróży i o tym, jak bardzo jest szczęśliwy.

– Czy zje pan z nami obiad? zapytała mama, ale pan Polaske spieszył się do hotelu. Dziękował, przeproszał i wyszedł prędko, żegnany przez ojca w drzwiach.

– Nie zauważył stołu – powiedział ojciec.

Ale ja nie byłem tego taki pewny (*Stół*, s. 23).

Wyznacznikiem, a jednocześnie symbolem obcości pana Polaske jest brak niemieckiego stołu. Zakończył się bowiem pewien etap historii, równocześnie tworzy się następny, do którego pan Polaske ani mennonici nie mają już wstępu. Znajduje to odzwierciedlenie w czytance z elementarza:

Ala szła do szkoły. Tata szedł do pracy. Mama gotowała obiad. Hutnicy wyta-  
piali stal. Górnicy wydobywali węgiel. Lotnik szybował nad ojczyzną. Wisła płynęła  
do Bałtyku. Kobieta zabrała czarny kapelusz. Mennonici poszli prosto do nieba. Pan  
Polaske sprzedał stół, a pan Kaspar zrobił nowy (*Stół*, s. 23).

Czytanka wykazuje swoistą dychotomię: w części pierwszej, złożonej z typowych zdań, wchodzących w skład szkolnych czytanek, użyto niedokonanej formy czasownika, co sugeruje trwanie czynności; część druga, dotycząca mennonitów i pana Polaske, została napisana w czasie przeszłym dokonanym – oznaczającym ostateczne zakończenie czynności.

Druga płaszczyzna, związana ze zmianą perspektywy czasowej, ma charakter inicjalny dla całego cyklu. Przygoda ze stołem, w którą został uwikłany bohater, wydarzyła się podczas jego ostatnich wakacji przed pierwszym pójściem do szkoły. Scena czytania elementarza oznacza zakończenie czasu nieskrępowania poznawczego (typowego dla wieku dziecięcego) i rozpoczęcie poznawania świata według szkolnych zasad. Huelle świadomie kładzie nacisk na moment, w którym następuje przebudzenie świadomości bohatera. I nie jest to tylko świadomość wchodzenia na obszary, które prowadzą ku dorosłości. Jest to również świadomość poznawania świata i siebie.

Omówienie kwestii czasowości pod kątem jej funkcji łączącej opowiadania składowe wymaga także przedstawienia struktury temporalnej widocznej na poziomie poszczególnych opowiadań. Tu również daje się zaobserwować powtarzalność konstrukcji. Polega ona na tym, że w każdym z opowiadań obok czasu przedstawionego – właściwego dla rozgrywającej się akcji (będzie to np. historia poszukiwania stołu, wyprawy na narty, bezrobotnego ojca itp.), pojawia się również w retrospekcji czas przeszły. Dzięki temu perspektywa czasowa rozciąga



się nawet o kilkadziesiąt lat wstecz. Godny uwagi jest sam sposób przywoływania tej perspektywy. Huelle wprowadza w tym momencie to, co według jego słów w życiu współczesnym uległo zagubieniu: szczegół i konkret<sup>10</sup>. Dlatego wspomnienia w tych opowiadaniach najczęściej wywoływane są przez fotografie, rzadziej przez melodię czy zapach.

W niektórych opowiadaniach został również wprowadzony czas przyszły. Zasada jego obecności jest podobna do sposobu funkcjonowania przedstawionego wyżej czasu przeszłego. Z tym, że szczegół został tu zastąpiony przez sen lub przecucia. Właśnie te elementy implikują wydarzenia jeszcze nie zaistniałe, a które w określonej przyszłości na pewno się zdarzą:

(...) pan Kaspar mówił dalej, że kilka dni temu śnił mu się dorosły mężczyzna z chłopcem, którzy pukają do jego drzwi i mają dla niego dobrą nowinę. To przecucie dzisiaj spełnione sprawiło go w doskonały nastrój (*Stół*, s. 15).

Toż mówiła, że o czasie odpowiednim pojawia się, bo śniła ja o tym w pierwszą niedzielę adwentu (*Wuj Henryk*, s. 70).

Maszyna znów zatoczyła lśniący krąg, a ja przeczuwałem – od tego właśnie momentu – że na lotnisku we Wrzeszczu nie stanie się nic złego (*Cud*, s. 91).

Czas u Huellego odgrywa niesłychanie ważną rolę. W zasadzie należy go rozpatrywać w opozycji: przeszłość – terażniejszość. Oba czasy są od siebie wyraźnie rozgraniczone: przeszłość jako ta, która nieodwołalnie odeszła, a terażniejszość jako ta, która obecnie niepodzielnie panuje. Ale jednocześnie ten nowy czas jest odbierany jako zło; to przecież w niego wpisana jest „władza szatana”. Znaczące, że właśnie przeszłość – „ta, która odeszła” – staje się ucieczką od trudnej rzeczywistości. Ten eskapizm jest w sumie sposobem przewycięzania terażniejszości. Jak ludy pierwotne dokonują reaktualizacji mitu w terażniejszości, tak Huelle w czasie obecnym, dzięki szczegółowi, odnawia przeszłość<sup>11</sup>:

Bo kiedy pojawiał się dziadek Antoni, musiało być jak przed wojną: biały obrus; zupa nalewana z porcelanowej wazy, a nie, jak co dzień, z garnka; po drugim daniu obowiązkowy kompot i jeszcze deser; a na stole, w kryształowym wazonie, koniecznie bukiet róż – właśnie **żeby było jak dawniej, żeby czas na chwilę się cofnął, żeby w niczym nie przypominał tego, co rozciągało się za oknami naszego mieszkania** [podkr. M. Sz.] (*Cud*, s. 81).

Nawet więcej, to nie jest tylko przywołanie obrazu przeszłości czy ucieczka w dawne czasy, jest to również, a może nawet przede wszystkim, sposób walki ze współczesnością, gdyż „to wszystko nie jest symbolem przeszłości, lecz wyzwaniem rzuconym czasowi obecnemu” (*Cud*, s. 82).

<sup>10</sup> Dojść do słowa. Rozmowa z Pawłem Huelle. „Odra” 1988, nr 6, s. 46.

<sup>11</sup> M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*. Wybór i wstęp M. Czerwiński. Przeł. A. Tatarkiewicz. Warszawa 1974, s. 93.

## PRZESTRZEŃ

Przestrzeń świata przedstawionego w *Opowiadaniach na czas przeprowadzki* jest w zasadzie jednorodna. Stanowi ją Gdańsk i jego okolice. Tylko jedno opowiadanie, *In Dublin's fair city*, odchodzi od tej zasady. Huelle pozostaje wierny temu miastu w całej swej twórczości. W jego murach i na jego obrzeżach rozgrywają się wydarzenia z roku 1957, które zostały opisane w debiutanckim *Weiserze Dawidku*. Jest również miejscem, w którym toczy się akcja poszczególnych opowiadań z tomu *Pierwsza miłość i inne opowiadania*.

Na zainteresowanie Huellego Gdańskiem składa się kilka czynników. Po pierwsze, fascynuje go jego bogata i nietypowa, jak na polskie miasto, historia:

Ono miało swoją odrębną historię, inną niż pozostałe miasta w Polsce. Szalenie powikłaną. Stąd patrzy się inaczej na historię Polski, czy na poczynania polskich monarchów. Tu zawsze więcej było niezależności i kupieckiej przedsiębiorczości. Tu były silne tradycje mieszczańskie i republikańskie<sup>12</sup>.

Zagmatwane losy Gdańska sprawiły, że stał się on miastem wielonarodowym, z bogatą „mozaiką kulturową”, w której jednak dominowały dwie narodowości – polska i niemiecka. Fakt ten wpłynął na zaistnienie tzw. fenomenu gdańskości<sup>13</sup>. Polega on na tym, że tak naprawdę Gdańsk nigdy do końca nie był miastem ani polskim, ani niemieckim. Huellego fascynują, niekiedy bardzo dramatyczne, losy ludzi mieszkających tu od dawna. Na przykład Niemców, takich jak pan Kosterke czy pani Greta Hoffman, którzy nie poddali się prądowi przeprowadzek pojałtańskich. Czując się po prostu gdańszczanami, pozostali w swym rodzinnym mieście wbrew wszystkiemu. Tym samym skazali się na samotność i niezrozumienie. Właśnie o tej bolesnej niemieckości pisze Huelle.

Zafascynowanie autora *Opowiadań na czas przeprowadzki* Gdańskiem wynika z jeszcze jednej przyczyny. Jest on przecież jego rodzinnym miastem. Pisarz spędził w nim całe swoje życie. Tu obecnie pracuje i tworzy. Najważniejsze jednak jest to, że na gdańskich uliczkach i – co nie bez znaczenia – cmentarzach przebiegało jego dzieciństwo. Jego rodzice przybyli do tego miasta wraz z falą migracji ludnościowej tuż po II wojnie światowej

Dzieciństwo, jak już to zostało powiedziane, jest dla autora *Opowiadań na czas przeprowadzki* okresem niezwykle istotnym – bo pełnym możliwości, braku ograniczeń i magiczności, czyli czasem zmitologizowanym. Stąd też Gdańsk, jako miejsce spełniania się dzieciństwa, staje się również przestrzenią niezwykłą – zmitologizowaną.

---

<sup>12</sup> *Nie jestem zakładnikiem...* Dz. cyt., s. 19.

<sup>13</sup> Tamże.

Przestrzeń Gdańska ulega także sakralizacji. Na położonym w pobliżu cmentarza wzgórzu odbywa się tajemnicze misterium winniczków. Być może po gdańskim wzniesieniu Emaus (zbieżność z nazwą nowotestamentowego miasta) przechadzał się Chrystus, a w wiejskiej stodole dokonuje się rozjemczy obrzęd walki kogutów, podczas którego „w stodole powiało ciszą jak w czasie podniesienia” (*Wuj Henryk*, s. 77). Pod murem otaczającym szpital psychiatryczny dochodzi do niosącego oczyszczenie i przebaczenie spotkania Miny i mężczyzny z grabiami. A trzonek od grabi „był lśniący i wyslizgany jak drewno ławek kościelnych, dotykanych zawsze w tych samych miejscach” (*Mina*, s. 126). Ciekawe, że kościół – miejsce sakralne z natury rzeczy, w *Opowiadaniach na czas przeprowadzki* nie jest przestrzenią przyjazną, w której człowiek może się odnaleźć czy zaznać spokoju. Przyjaźni nie są też związani z tą przestrzenią księży, którzy nie są w stanie jej zrozumieć.

Gdzieś w gąszczu majaczyła czasami plama sutanny. To proboszcz (...), ale nasze spojrzenia nie krzyżowały się z sobą (*Winniczki, kałuże, deszcz...*, s. 25).

Mężczyzna w czarnej sukni wybiegł z konfesjonału i wykrzykiwał do Miny jakieś niezrozumiałe słowa (*Mina*, s. 117).

(...) dziadek wchodzi czasami do pustego kościoła, klęka i próbuje się modlić, ale żadne słowa modlitwy nie przychodzą do głowy, więc patrzy na wizerunek Boga przybitego do krzyża i wraca do domu (...) jeszcze smutniejszy i bardziej przybity (*Cud*, s. 91).

Pocieszenie, oczyszczenie czy odkupienie dokonuje się w *Opowiadaniach na czas przeprowadzki* zawsze poza kościołem: na gdańskich wzgórzach, w wiejskiej stodole, pod murem psychiatrycznego szpitala, czy też nad rzeką. Co więcej, ta zsakralizowana przestrzeń jest wyraźnie ukierunkowana. Najpierw następuje jej rozłożenie na trzy poziomy: pierwszy związany z ziemią, drugi pnący się ku górze, trzeci schodzący w dół. Na ziemi dokonują się obrzędy rozjemcze, przynoszące ulgę i pocieszenie (walka kogutów, cud nad rzeką, spotkanie pod murem szpitala psychiatrycznego). Mina stojąca na szczycie wieży z płonąca pochodnią w rękę symbolizuje dążenie do Boga, pęd ku doskonałości i czystości. Zagładanie do studzienki kanalizacyjnej w poszukiwaniu świata zmarłych rozszerza tę przestrzeń w dół. Wszystkie te kierunki, będące odzwierciedleniem świata chthonicznego, ziemskiego i niebieskiego, łączy wędrówka winniczków. Wychodzą one z cmentarza, pokonują określoną drogę, by ostatecznie wspiąć się na wzgórze i olbrzymi głaz. W obrazie tym zamyka się swoista metafora ludzkiego życia. Bo życie jest wędrówką, a w rozumieniu Huellego – przeprowadzką. W samo słowo „przeprowadzka” wpisany jest również aspekt przestrzenny: przenosimy się przecież z jednego miejsca na drugie. By jednak osiągnąć owo miejsce, musimy przejść przez niewygody przeprowadzki.

Z powyższych rozważań wynika, że *Opowiadania na czas przeprowadzki* z wielu względów mogą być traktowane jako cykl opowiadań. Decyduje o tym zarówno tożsamość bohatera – zachowana we wszystkich opowiadaniach składowych, jak również jednolita postawa narracyjna. Podobne znaczenie wykazuje autobiografizm i dzieciństwo. Równie istotną rolę, jako kategorie cyklotwórcze, odgrywają czasoprzestrzeń i nić problemowa.

ELŻBIETA KONONCZUK

## *Opowieści galicyjskie jako panorama miejsc i galeria postaci*

### MIĘDZY CAŁOŚCIĄ A FRAGMENTEM

Krystyna Jakowska w swoich rozważaniach na temat zasad cyklizacji zbioru opowiadań wyprowadza wnioski pomocne w analizie tego gatunku epickiego. Analizując czynniki scalające zbiór opowiadań, szczególną uwagę zwraca na ramę narracyjną jako wyznaczającą zewnętrzny porządek cyklu i przedstawia proces jej przekształcania się – osłabiania lub wzmocnienia – w XIX i XX-wiecznych cyklach opowiadań<sup>1</sup>. Kategorię ramy narracyjnej należy uwzględnić także w *Opowieściach galicyjskich* (1995) jako ważny i ciekawy wyznacznik w realizacji gatunku, proponowanej przez Andrzeja Stasiuka.

Małe formy narracyjne składające się na *Opowieści galicyjskie* realizowane są w różnych narracyjnych konwencjach, zależnych od stopnia jawności narratora w świecie przedstawionym. W części z nich narrator manifestuje swoją obecność jako uczestnik opisanych wydarzeń. Tak na przykład w utworze *Józek* – przedstawiającym portret ostatniego traktorzysty PGR-u – przywołuje we wspomnieniach spotkanie z bohaterem. Wspomina go śpiącego w rowie w traktorze przewróconym na bok, zapadającego się w leśne bagno wraz ze swoją maszyną, uparcie

---

<sup>1</sup> Badaczka przedstawia historię ramy jako czynnika formalnego scalającego cykl opowiadań. Omawia ramę narracyjną, kompozycję sugerującą cykliczność w „galeriach” i „albumach” oraz gawędowy charakter ramy. Zob. K. Jakowska, *Cykl opowiadań – próba historii. Intuicje i sugestie*. W: *Cykl literacki w Polsce*. Pod red. K. Jakowskiej, B. Olech i K. Sokołowskiej. Białystok 2001.

zmuszaną do dalszej jazdy. Innym razem tytułowy bohater pomaga narratorowi wydobyć się ze śnieżnej zasy. W *Kowalu Kruku* narrator przyjmuje rolę słuchacza, przed którym bohater snuje swoją niespieszną opowieść o podróży na Śląsk, z wizytą do syna. Natomiast *Miejsce* jest zapisem rozmowy między wtajemniczonym w historię wsi narratorem a turystą fotografującym miejsce po starej cerkwi przeniesionej do muzeum. Tytułowego bohatera opowieści o Lewandowskim narrator odwiedza w domu, aby przy alkoholu wysłuchać wspomnień o jego warszawskiej przeszłości. Ciekawie przedstawia się także narracja opowiadania *Maryśka*, w którym realizowana jest forma monologu wypowiedzanego wobec słuchacza, w którym można rozpoznać narratora całego zbioru.

Inną grupę stanowią utwory utrzymane w konwencji narracji auktorialnej, oddającej dystans narratora wobec świata przedstawionego. Są wśród nich takie, w których autor stosując czas teraźniejszy i przyszły w funkcji czasu przeszłego stwarza iluzję żywego opowiadania, podobnie jak ma to miejsce w ludowych gawędach. Taki zabieg – wykorzystany w opowieściach: *Janek*, *Włodek*, *Knajpa*, *Babka*, *Rudy Sierżant*, *Noc Druga* – ma na celu aktualizowanie i unaocznianie minionych wydarzeń w narracji. „Teraz” w wymienionych utworach niesie zatem także informację o obecności narratora w świecie, o którym opowiada, bądź też o jego bliskich związkach z tym światem.

Wspomniane wyżej utwory – zarówno te, w których narrator manifestuje swoją obecność, jak i te stwarzające iluzję żywego opowiadania – wpisują się w ramę narracyjną, zrealizowaną przez wspólną cechę, jaką jest uobecnianie się wypowiadającego. Rama ta zagarnia także opowieści, w których został zastosowany czas przeszły (*Kościelny*, *Noc*, *Spowiedź*, *Koniec*), z istoty swojej obiektywizujący przedstawione wydarzenia. Opowieści Stasiuka łączy wspólne miejsce akcji oraz wspólni bohaterowie. Oba czynniki można uznać za scalające cykl i stanowiące jego ramę tematyczną, a jednocześnie pełnią one funkcję swoistego paktu między autorem a czytelnikiem, upoważniającego do lektury wszystkich opowieści jako stanowiących zapis „narracji uczestniczącej”.

Kompozycja omawianego cyklu – zorganizowanego na wzór, jak pisze Przemysław Czapliński, „notatek obserwatora” – przyjmuje postać luźno ze sobą powiązanych epizodycznych opowieści składających się, jak zauważa badacz, na „epizodyczną powieść”<sup>2</sup>. Tak oto pisze o przyjętej przez Stasiuka technice opowiadania: „rozwinął punktową panoramę, serię obrazów o miejscach, ludziach, wydarzeniach, ciąg scenek, które nie tyle sumują się w całość, ile sugerują rozległość, a przy tym poza ramy nie wychodzą”<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> P. Czapliński, *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001, s. 132–133. Cykl opowiadań, identyfikujący się z powieścią, Jakowska nazywa „powieścią nowelową”. Zob. K. Jakowska, *Cykl opowiadań – próba historii*. Dz. cyt., s. 47.

<sup>3</sup> P. Czapliński, *Wzniosłe tęsknoty*. Dz. cyt., s. 132.

Poszczególne miniatury literackie posiadają niewątpliwie wysoki stopień autonomiczności – mierzony możliwością lektury utworu „w izolacji” – przejawiając zarazem wyraźną łączność z innymi zebranymi w tym zbiorze. O cechach „epizodycznej powieści” może świadczyć fakt, że na rozumienie jednych utworów ma wpływ rzeczywistość przedstawiona w innych. Dzieje się tak, gdyż granice światów przedstawionych nie są równoznaczne z granicami opowieści. Fikcyjne światy poszczególnych utworów przenikają się bowiem, a losy ich bohaterów splatają się ze sobą. Szczególnie wyraźne jest to w tych utworach, w których bohaterowie spotykają się w miejscach stanowiących centralne punkty w przestrzeni akcji. Funkcją taką pełnią knajpa i kościół, które w wymiarze fabularnym są miejscami spotkania okolicznej ludności, natomiast w wymiarze kompozycyjnym – miejscami splotu wszystkich wątków. Wątki te – niesione przez poszczególne utwory – splatają się za sprawą historii Kościejnego, która staje się zasadą cyklicznej kompozycji. Zjawia Kościejnego nawiedza bowiem mieszkańców wsi – w domach i tłumnie gromadzących się w knajpie – aby przekazać prawdę o zbrodni. Ostatnia opowieść, o wyraźnie delimitacyjnej funkcji, zatytułowana *Koniec*, jest relacją z mszy za spokój duszy Kościejnego, w której – dzięki podstępemu działaniu sierżanta policji – uczestniczą wszyscy bohaterowie *Opowieści galicyjskich*.

Zaproponowany przez Stasiuka zbiór małych form narracyjnych jest potwierdzeniem tezy głoszonej przez Bogumiłę Kaniewską<sup>4</sup>, iż u podstaw koncepcji cyklu narracyjnego leży potrzeba całościowego opisu świata, zbliżająca go tym samym do powieści. Badaczka opisuje relacje między cyklem a powieścią poprzez zasadę dominacji, w powieści całości nad częścią, w cyklu natomiast części nad całością. W cyklu Stasiuka – jak wynika z wcześniejszych rozważań – ma miejsce dynamiczna równowaga między fragmentem a całością. Można jednak przyjąć, że potrzeba całościowego opisu świata podporządkowuje małe narracje nadrzędnej kompozycji, jak też nadrzędnej interpretacji<sup>5</sup>. Najwyraźniej wyodrębniającą się – ze względu na najwyższy stopień samodzielności, a tym samym możliwość jej lektury w izolacji od cyklu – jest opowieść pod tytułem *Miejsce*.

Całościowy obraz świata uzyskuje Stasiuk dzięki panoramicznemu przedstawieniu przestrzeni, w której osadzona jest fikcja literacka. Akcja wszystkich miniatur narracyjnych dzieje się w tej samej przestrzeni geograficznej, w Beskidzie Niskim<sup>6</sup>. Topografia świata przedstawionego w *Opowieściach gali-*

<sup>4</sup> B. Kaniewska, *Między cyklem a powieścią*. W: *Cykl literacki w Polsce*. Dz. cyt., s. 25.

<sup>5</sup> Kaniewska podkreśla, że istnienie cyklu jako całości odkrywa dopiero akt interpretacji. Zob. B. Kaniewska, *Między cyklem a powieścią*. Dz. cyt., s. 28.

<sup>6</sup> W tej samej przestrzeni geograficznej, a dokładnie w Żłobiskach z *Opowieści galicyjskich*, rozgrywa się akcja powieści Stasiuka *Taksim* (Wołowiec 2009).

cyjskich zakreślana jest przez miejsca zamieszkania kolejnych bohaterów, których drogi codziennych doświadczeń przecinają się, spotykając na rynku, w knajpie i kościele.

Cykl omawianych opowieści jako zbliżający się swoim charakterem – w aspekcie tematycznym – do powieści o strukturze epizodycznej (czy też do „powieści utajonej” w cyklu miniatur narracyjnych) stał się podstawą do realizacji filmu fabularnego *Wino truskawkowe* w reżyserii Dariusza Jabłońskiego. Spójność filmowej fabuły – scalonej jednością miejsca i splątanymi ze sobą losami ludzkimi – przekłada się na efekt panoramicznego obrazu, tworzonego przez mozaikę wydarzeń.

### PANORAMA MIEJSC

Bohaterami *Opowieści galicyjskich* są ludzie zamieszkujący miejsca usytuowane w tej samej przestrzeni Beskidu Niskiego. Niewątpliwie przestrzeń można uznać za czynnik spajający zbiór opowieści w cykl i wiążący kompozycję całego utworu.

Bohaterowie Stasiukowych opowieści zamieszkują miejsca, które pisarz przedstawia w dokładnych topograficznych opisach. Świat Józka, ostatniego traktorzysty z PGR-u, zamyka się w przestrzeni między domem, kościołem, złomowiskiem maszyn a koszoną przez niego łąką przy słowackiej granicy. W łańcuchu domów stoi próchniejąca chałupa Władka, który fiatem combi wyrusza co dzień na targi z Rosjanami i dzięki któremu cała okolica poznała smak batonów Mars. Monotonie swego życia spędzanego między knajpą a pracą na wyрубie w bieszczadzskich lasach, Janek przerwał wyjeżdżając do Szwecji. Lewandowski natomiast przemierza wyobraźnią warszawskie ulice i upija się owocowym winem, tęskniąc za światem oglądanym w telewizji. Babkę – w chacie, w której wiatr zamiata kurze – pochyłoną do ziemi pod ciężarem garbu, mieszkańcy Żłobisk widzą w otwartej przestrzeni, jak codziennie wędruje z psem przez pola, aby przegnać dziki z kartofliska, albo zebrać siano. Sierżant policji obserwuje z rzadka przejeżdżające pojazdy drogą „od Niżnej” lub „od rynku”, zatrzymując wzrok raz na karłowatych ponurych wierzbach, raz na kamiennej figurze anioła.

Omawiane tu utwory Stasiuka łączy sposób przedstawiania przestrzeni, która jest – przywołując kategorie zaproponowane przez Michała Głowińskiego<sup>7</sup> – przestrzenią „omawianą” i „mówiącą” zarazem. Oznacza to, że obraz przestrzeni oraz zakorzenionych w niej miejsc służy nie tylko topograficznej, geograficznie warunkowanej, scenerii opisywanych wydarzeń, lecz niesie sensy nadane, które oddają doświadczenia o charakterze egzystencjalnym. Literackie wyobrażenie przestrzeni służy zatem metaforyzacji, a tym samym wizualizacji doświadczeń.

---

<sup>7</sup> M. Głowiński, *Przestrzenne tematy i wariacje*. W: tegoż, *Poetyka i okolice*. Warszawa 1992, s. 204.



Obraz przestrzeni wprowadza Stasiuk za pośrednictwem krótkich, rozproszonych po opowiadaniach, opisów. W obrębie każdego utworu mają one charakter załączkowy i metaforyczny<sup>8</sup>. W opisach pejzażu dominuje semantyka rozpadu. Rozsypujące się domy i zarośnięte pokrzywą ścieżki składają się na „pejzaż odchodzącego świata”.

Wieś jak wieś. Trzykilometrowy wąż budynków rozsypuje się, pęka, potem scala na powrót w zwartą budowę. Beton, drewno, zapadnięte dachy, resztki płyt i żelazne balustrady balkonów tworzą zakalec biedy i tęsknoty za telewizyjnym światem. Asfaltowa droga ledwo ociera się o skraj zabudowań, ledwo je muska<sup>9</sup>.

Wieś, oddalona od świata i zagubiona na jego peryferiach, popada w ruinę. Obrazy rozpadających się, zaniedbanych domów, dopełniają obrazy rozkładu i gnicia.

Jej wiosenna postać obnaży upadek, starcy, jak zwykle, będą umierać, a ustępujący śnieg odkryje powolną gangrenę pól, zabudowań, pracowicie gromadzonych rzeczy, których stopy gniją, przechylają się na bok, by upaść i na powrót zmienić się w ospałą i gnuśną ziemię<sup>10</sup>.

Przedstawiony krajobraz wyraża doświadczenie miejsc peryferyjnych, marginalnych, kruszących się niczym zużyte obrzeża mapy, porzucanych przez ludzi poszukujących łatwiejszego życia, a zamieszkiwanych już tylko przez tych, którzy poddają się „wiodącej z nieskończoności w nieskończoność monotonii”<sup>11</sup>.

Charakter miejsc zagubionych w beskidzkim krajobrazie, osamotnionych i zapomnianych przez świat, przedstawia pisarz za pośrednictwem używanej przez niego metafory odsyłającej do semantyki morskich podróży. Wiejskie domy na tle gór i lasów przypominają zagubione na morzu barki czy tratwy, które płyną donikąd.

Z miejsca, w którym stoi świątynia, widać PGR jak na dłoni: biała gładka góra, wznosząca się łagodnie po widnokrąg zamknięty grzebieniem lasu. Kilka budynków – ciężkich barek, liszajowatych i nędznych, uwięzionych w podróży donikąd, unieruchomionych na gigantycznej białej fali<sup>12</sup>.

---

<sup>8</sup> Dariusz Nowacki w recenzji *Opowieści galicyjskich* rozwija ciekawe spostrzeżenie, iż bohaterem prozy Stasiuka jest język narratora, za pośrednictwem którego w sakralizujący sposób potrafi opowiedzieć o losach bohaterów peryferyjnego świata. Zob. D. Nowacki, *Święci ziemi gorlickiej*. „Twórczość” 1996, nr 4.

<sup>9</sup> A. Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*. Gładyszów 1998, s. 12. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania.

<sup>10</sup> Tamże, s. 24.

<sup>11</sup> Tamże, s. 43.

<sup>12</sup> Tamże, s. 10.

Kilka budynków przypomina niechlujną tratwę na wietrznym morzu pagórków ciągnących się po najdalszy horyzont<sup>13</sup>.

Jego dom stał na końcu, dalej tylko las. Długie szarobure cielsko, kanciasta ryba, coś w tym rodzaju. Nic nie osłaniało jego brzydoty. Wielka ryba, wieloryb setki kilometrów od brzegu<sup>14</sup>.

Postrzeżenie gospodarstw wiejskich jako barek unoszących się na falach pagórków, oddaje doświadczenie bezwładu i niemocy ich właścicieli. To oniryczne wyobrażenie scenerii służy także wyrażeniu zagubienia mieszkańców wsi, którzy wraz ze swoją ziemią odchodzą w niepamięć.

Inny symboliczny wymiar uzyskuje przestrzeń Żłobisk przedstawiona w *Opowieściach galicyjskich* jako przestrzeń zegara: „cyferblat rynku, gdzie kościół wyznacza południe, knajpa godzinę szóstą, o trzeciej jest sklep, a o dziewiątej autobus. Łaziki i obywatele tkwią albo myszkują niczym ruchliwe sekundy”<sup>15</sup>.

Topografia wsi odczytywana jako cyferblat okazuje się ciekawym przedstawieniem jedności czasu i przestrzeni w doświadczeniu mieszkańców. Wieś przyjmuje zatem kształt słonecznego zegara, na którego tarczy układ cienia pozwala rozpoznać porę dnia. W metaforze tej zostaje uprzestrzenniony czas, natomiast przestrzeń zostaje uczasowiona. Takie wyobrażenie łączności czasu i miejsca jest zapisem doświadczenia ich ciągłości, cykliczności i kolistości.

*Opowieści galicyjskie* Stasiuka – jak cała jego twórczość – wpisują się w charakterystyczną dla ponowoczesności tendencję, określaną mianem „decentralizacji mapy”<sup>16</sup>, a wynikającą z fascynacji przestrzeniami peryferyjnymi, obrzeżnymi, marginalnymi. Zainteresowania pisarza dotyczą nie tylko peryferii w znaczeniu topograficznym ale też społecznym. Miejsca leżące na uboczu świata zamieszkują bowiem ludzie zwykli, ubodzy, żyjący zgodnie z cyklicznym porządkiem natury.

## GALERIA POSTACI

W *Opowieściach galicyjskich* Stasiuk przedstawia beskidzki krajobraz na kształt punktowej panoramy nie tylko miejsc, ale też zamieszkujących je ludzi. Popegeerowską wieś pisarz opisuje za pomocą personifikujących ją metafor: „wsie jak plastry na policzku ziemi, zadrapania dróg, wysypka miasteczek”, „ślepe i głuche domy tułają się do ziemi, żeby zapomnieć o świecie”<sup>17</sup>. Poprzez

<sup>13</sup> Tamże, s. 51.

<sup>14</sup> Tamże, s. 41.

<sup>15</sup> Tamże, s. 60.

<sup>16</sup> E. Rybicka, *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Pod red. M. P. Markowskiego, R. Nycza. Kraków 2006, s. 481.

<sup>17</sup> A. Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*. Dz. cyt., s. 84, 86.

miejsca przedstawione jako okaleczone, chore i słabe wyraża się w istocie natura ich mieszkańców. W Żłobiskach bowiem pozostali ci, którzy nie mieli siły stąd odejść, bądź ci, których nieprzychylny los wygnał z innych miejsc. Prowadzą proste życie jakby pogodzeni z faktem, iż jest ono jedynie „nieskończonym łańcuchem narodzin i śmierci”. Nowacki nadaje Stasiukowym bohaterom – wiodącym swoje życie na peryferiach świata – rangę ikon przechowujących jakąś prawdę i świętość<sup>18</sup>. Poddający się pradawnemu rytmowi przyrody, oddani monotonnym czynnościom, żyją w mitycznym porządku, poza nurtem wydarzeń historycznych.

Poszczególne utwory, składające się na *Opowieści galicyjskie*, mają charakter literackich portretów<sup>19</sup>, w których Stasiuk wyraźną „kreską” rysuje bohaterów. Natomiast w takich opowiadaniach, jak *Knajpa*, *Druga noc* czy *Koniec* – pełniących funkcję wiązania tekstów w cykl – autor gromadzi wszystkich bohaterów, tworząc w ten sposób swoistą galerię ich portretów.

Józek sportretowany został na swoim traktorze na tle „pejzażu odchodzącego świata”, czyli złomowiska zardzewiałych maszyn rolniczych. Naturę ostatniego traktorzysty z PGR-u najlepiej charakteryzują sceny, które przedstawiają go bądź jako ciężko pracującego w polu, bądź śpiącego w rowie, w przewróconym na bok traktorze, bądź też w odświętnym ubraniu uczestniczącego w niedzielnej mszy. Jego życie – w monotonii i zgodzie na wszystko, co przynosi los – oddaje pisarz poprzez metaforyczny obraz ryby w oceanie, pozostawiającej za sobą ślad w kształcie „podwójnej pętli nieskończoności”.

Władek, nienawykły do pracy na roli, najuboższy we wsi, ojciec dwanaściorga dzieci, sportretowany został jako współtwórca przemian gospodarczych, który w monotonne życie Żłobisk wniósł kolorowe, zachodnie produkty, realizując w ten sposób marzenia mieszkańców wsi, tęskniących za światem z telewizyjnych reklam. Bohater ten – pierwowzór Władka towarzyszącego narratorowi w handlu odzieżą używaną w powieści Stasiuka *Taksim* – jest pionierem nowej Europy Środkowo-Wschodniej, określanej przez pisarza jako kraina recyklingu, a więc miejsce napływu zachodnich towarów używanych.

Janek podobny do „leśnego kobolda” od monotonii Żłobisk ucieka do lasu, gdzie przy wyrębie drzew przeżywa prawdziwie męską przygodę. Każdego miesiąca zarobione w ten sposób pieniądze wydaje w knajpie, potwierdzając tym

<sup>18</sup> D. Nowacki, *Święci ziemi gorlickiej*. Dz. cyt., s. 136.

<sup>19</sup> K. Jakowska omawia cykle portretowe, dzieląc je na charaktery, galerie, portrety naturalistyczne i portrety realistyczne. Kategoria portretu, używana w odniesieniu do opowiadań Stasiuka, ma inny charakter, niż zaproponowana przez Jakowską, gdyż odnosi się nie tyle do gatunkowych zamierzeń autora, ile do faktu, że pisarz posługuje się – jako materiałem literackim – opowieściami lokalnymi, które najczęściej tematyzują anegdoty portretujące ludzi, należących właśnie do lokalnych społeczności. Zob. K. Jakowska, *Cykl opowiadań – próba historii*. Dz. cyt., s. 40–41.

samym kolistości doświadczanego czasu. Wyjechawszy do Szwecji, staje się typowym reprezentantem czasu gospodarczych przemian. Co pół roku odwiedza knajpę, ubrany w koszulę w zielone palmy i adidasy, aby przypomnieć wszystkim, że do lasu chodzi już tylko na wycieczki.

W społecznym pejzażu wsi ciekawe miejsce zajmuje postać Lewandowskiego, przybyłego do Żłobisk po pobycie w więzieniu i żyjącego marzeniem o powrocie do Warszawy. W swoim ogromnym domu położonym na końcu wsi spędza czas pijąc wódkę, która odpędza przeszłość i oglądając telewizję, która łagodzi tęsknotę za innym, lepszym światem.

W galerii „świętych ziemi gorlickiej” szczególne miejsce zajmuje Babka, którą mieszkańcy Żłobisk mogą zobaczyć każdego ranka, idącą z psem z bocem pod górę, aby ze swojego spłachetka kartofli przepłaskać dziki. W sierpniu zaś na otwartej przestrzeni podzielonej graniami wzgórz Babka grabi siano i układa w kopy, które rozrzuca wiatr. Potem z tobołem wypełnionym sianem, dwakroć od niej większym, schodzi w dół ku domostwu. Postać Babki, pochylonej do ziemi, przemierzającej otwartą przestrzeń pól, porównana przez narratora do wyciętej z czarnego papieru, przywołuje na myśl teatr cieni. Sylwetka starej kobiety z psem porusza się bowiem po łagodnej grani wzgórza jak po scenie, obrazując człowieka wiedzionego obowiązkiem wykonywania najprostszycy czynności, zapewniających trwanie jej i światu. Opowieść o Babce zamyka scena dopełniająca jej los, w której kobieta na pogorzelsku swojego domu przegrzebuje kijem zwęglony dobytek.

Niezwykle barwną postacią pośród mieszkańców Żłobisk jest Maryśka, młoda kobieta zabita przez zazdrosnego mężczyznę, jak w prawdziwym romanse. Niegdyś najpiękniejsza, kusząca swoim ciałem mężczyzn z okolicy. Poszukująca szczęścia poza wsią, z każdej kolejnej ucieczki w świat wracała bardziej nieszczęśliwa i szukała zapomnienia w szaleńczym tańcu, który przyciągał wzrok ludzi zgromadzonych w knajpie. Poprzez taniec – w którym jakby nie dotykała podłogi i sprawiała wrażenie „opuszczanej na nitce z sufitu” – wyrażała swoje uwięzienie w znienawidzonej rzeczywistości, ale też pragnienie wolności, gniew, pożądanie i tęsknotę za dalekim, ciekawszym światem.

Uwięzienia w przestrzeni doświadcza także ksiądz, który żyje wspomnieniem chwili, kiedy zagłębiający w mroku konfesjonału przeżył metafizyczne doznanie rozstąpienia się czasu i przestrzeni. Powraca więc do konfesjonału i – niczym podróżny oczekujący na pociąg – marzy o powtórzeniu tego doświadczenia i wyzwoleniu się z otaczającej go jak szklana kula rzeczywistości Żłobisk.

Kolejny, ważny bohater wydarzeń, jakie miały miejsce we wsi to Rudy Sierżant, którego głównym zadaniem jest obserwowanie wykroczeń lokalnej ludności bez możliwości reagowania na nie. Policjant wie bowiem, że aby żyć w zgodzie z mieszkańcami Żłobisk, należy wiedzieć o nich jak najmniej. Jedyna misja, jaka została powierzona jemu jako posiadającemu zdolność kontaktowania się z duchami, to pośredniczenie między światem żywych i umarłych, ujawnienie ta-

jemnicy śmierci Maryśki oraz zamówienie mszy za zbłąkaną duszę Kościejnego. Jego udziałem jest też wielki finał, przedstawiony w ostatnim opowiadaniu cyklu, w którym policjant wprowadza do kościoła – niczym na scenę – wszystkich, aresztowanych przez niego za wcześniejsze przewinienia, mieszkańców wsi, aby wzięli udział we mszy za spokój duszy Kościejnego.

Kościejny właśnie jest postacią wiążącą cykl *Opowieści galicyjskie*. Historia rzeźnika, który skazany za zabójstwo, zamarzył w lesie podczas przepustki, prze-wija się przez większość opowieści, stanowiąc przykład sensacyjnej anegdoty powtarzanej latami przez małą społeczność. Duch Kościejnego – niczym duch romantycznego bohatera – w białej koszuli błąka się, nie mogąc znaleźć od-poczynku i odwiedza tych, którzy mogą go zobaczyć, barmankę i policjanta. *Opowieści galicyjskie* kończy, wspomniana już, scena mszy w kościele w intencji Kościejnego. Ta symboliczna scena przypomina ludowy obrzęd dziadów, poma-gający błakającym się duchom odnaleźć spokój.

Sportretowani przez Stasiuka bohaterowie, typowi dla małej społeczności lokalnej, spotykają się w knajpie, kościele, na rynku, a więc w miejscach, gdzie skupia się życie wsi. Miejsca te – stanowiące centra cyklicznej kompozycji – pełnią zarazem funkcję galerii, w której wyeksponowanie portretów wszystkich bohaterów pozwala czytelnikowi uchwycić całościowy obraz przedstawio-nego świata.

## OPOWIEDZIEĆ MIEJSCE

Konstytutywną dla geopoetyki tezę Elżbiety Rybickiej głoszącą, iż „litera-tura i miejsce potrzebują się wzajemnie”<sup>20</sup>, w odniesieniu do *Opowieści galicyj-skich* Stasiuka należałoby ująć w precyzyjniejszą formułę: „opowieść i miejsce potrzebują się wzajemnie”. Miejsca, szczególnie małe – leżące na obrzeżach, pomijane zarówno przez nurty wielkiej historii, jak i wielkiej literatury – po-trzebują opowieści, które utrwala ją ich obraz, podtrzymując w ten sposób toż-samość zbiorową. „Opowieści lokalne” – jak można zatem je określić – zako-rzenione w konkretnej przestrzeni, przechowują pamięć o ludziach i wydarze-niach, tych tragicznych i komicznych, smutnych i zabawnych. Rzeczywistość za-gubionych w Bieszczadach Żłobisk przedstawia Stasiuk właśnie w zbiorze opo-wieści lokalnych, których wątki spletają się ze sobą, tworząc barwny – niczym gobelin – obraz miejsca. Te małe formy narracyjne o epizodycznym charakte-rze najlepiej oddają rzeczywistość małej społeczności, w której małe sprawy są udziałem zwykłych ludzi. Zebrane w cykl pozwalają przedstawić lokalność jako panoramę miejsc i wydarzeń. Opowieści Stasiuka przedstawiają rzeczywi-stość bieszczadzkiej wsi z perspektywy zamieszkujących ją ludzi. Perspektywę

---

<sup>20</sup> E. Rybicka, *Miejsce, pamięć, literatura (w perspektywie geopoetyki)*. „Teksty Drugie” 2008, nr 1-2, s. 26.

tę uzyskuje pisarz kreując jawną sytuację narracyjną z postacią osobowego narratora, którego relację odbiorca traktuje jako przekaz zbiorowego doświadczenia lokalności.

*Opowieści galicyjskie* potwierdzają tezę współczesnych narratologów twierdzących, że narracja jest strukturą rozumienia rzeczywistości<sup>21</sup>. W omawianych tu utworach bohaterami i autorami opowieści są mieszkańcy Żłobisk, którzy traktują je jako formę porządkowania i wyjaśniania przeżytych wydarzeń. Przykładem jest kowal Kruk, który swoją tożsamość konstytuuje w narracji i który mógłby powiedzieć o sobie „opowiadam, więc jestem”<sup>22</sup>. W opowiadaniu *Kowal Kruk* tytułowy bohater zdaje przed narratorem relację ze swojej podróży na Śląsk. Jego opowieść jest tak szczegółowa, jakby mówiący chciał za jej pośrednictwem powtórzyć przebieg całej podróży. Narrator, współuczestniczący w podróży Kruka jako słuchacz, próbuje zrozumieć jego potrzebę fabularyzowania własnych doświadczeń i stwierdza, iż kowal „tkwi w jakimś pierwotnym czasie, gdy język był tylko lustrzanym odbiciem świata”<sup>23</sup>.

Ciągnie swoją historię pomny, by niczego nie pominąć, wszystko ma swoją wagę, wszystko swe właściwe miejsce w opowieści, zupełnie tak, jakby pamięć i mowa były darami, których nie wolno marnować. Najmniejsza kropla nie zostanie uroniona<sup>24</sup>.

Opowiadanie jest dla Kruka gestem powtórzenia przeżytych wydarzeń, powtórzenia życia. Przekonany o tym, że „wszystko co dostrzeżone musi być opowiedziane”<sup>25</sup>, przedstawia życiowe doświadczenia w porządku fabularnym. Myślę, że postać Kowala snującego „historię bez końca, długą jak życie wszystkich ludzi”<sup>26</sup> jest charakterystyczna dla małych społeczności lokalnych, w których unarracyjnianie przeżytych wydarzeń jest formą przekazywania doświadczeń. Te bowiem ujęte w strukturę opowieści – ułatwiającą ich powtarzanie – trwają w zbiorowej pamięci. Można powiedzieć, iż jednym z tematów powieści Stasiuka *Taksim* jest właśnie obieg lokalnych opowieści o miłości i zdradzie, o winie i karze, o duchach i ludziach niezwykłych, opowieści o tym, co minęło, a co w narracjach może się uobecnić.

---

<sup>21</sup> Koncepcje te przedstawia w swojej pracy K. Rosner (*Narracja, tożsamość i czas*. Kraków 2003).

<sup>22</sup> Taką formułę proponuje Anna Burzyńska dla narratywistycznej filozofii podmiotu. Zob. A. Burzyńska, *Kariera narracji. O zwrocie narratywistycznym w humanistyce*. W: tejsze, *Anty-teoria literatury*. Kraków 2006, s. 132.

<sup>23</sup> A. Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*. Dz. cyt., s. 19.

<sup>24</sup> Tamże, s. 21.

<sup>25</sup> Tamże.

<sup>26</sup> Tamże, s. 84.

Szczególne funkcje opowieści lokalnej realizuje się w opowiadaniu zatytułowanym *Miejsce*, którego tematem jest puste miejsce w krajobrazie, jakie pozostało po cerkwi przeniesionej do muzeum. Opustoszały prostokąt gliniastej ziemi, który wkrótce porosną pokrzywy – gdyż, jak zauważa narrator, „one najprędzej zjawiają się w miejscach porzuconych przez ludzi”<sup>27</sup> – staje się właśnie tematem opowieści, których celem jest uobecnienie tego, co nieobecne. Puste miejsce prowokuje do włączenia jego historii w przyczynowo-skutkowy porządek fabularny. Nieobecna świątynia staje się więc tworem wyobraźni narratora, który opowiada o jej budowie, popadaniu w ruinę i rozbiórce. Zapatrzonej w pustą przestrzeń, tworzy opowieść o wyrębie drzew na budowę cerkwi, o morderczej dla koni i ludzi zwózce pni na miejsce budowy, a w końcu o wznoszeniu pachnącej żywicą budowli. W niezwykle żywej i zmysłowej narracji zapach balsamicznej woni świeżo ściętych drzew miesza się z obrazem parujących grzbietów koni i ludzi oraz ze stukotem siekier, odbijającym się echem po okolicy. Historię cerkwi zamyka obraz jej powolnego niszczenia, a więc – jak mówi narrator – „zagarniania przez naturę, z której dwieście lat temu ją wydobyto”<sup>28</sup>.

Przebieg zamknięta w bryle nieobecnej już cerkwi jest więc przedmiotem opowieści, u podstaw której leży wiara i wyobraźnia opowiadającego. Porządek narracyjny zatem, w który zostaje wpisana świątynia, na nowo nadaje jej znaczenia, przenosi w wymiar historii, a tym samym warunkuje dalsze trwanie.

---

<sup>27</sup> Tamże, s. 29.

<sup>28</sup> Tamże, s. 34.





# CYKLE I CYKLICZNOŚĆ



cykle podrózne



ALEKSANDER FLAKER

## Dwie drogi do Rosji. Cyklizacja u Adama Mickiewicza i Karola Havlička-Borowskiego

*Droga do Rosji* otwiera cykl wierszy Adama Mickiewicza pt. *Dziadów części III Ustęp*, włączonych do *Dziadów części III*, opublikowanych w Paryżu w 1832 roku. Utwór prawdopodobnie powstał w latach pobytu poety w Rosji, przy czym przypomnieć należy, że w Petersburgu młody wygnaniec z Litwy przebywał w roku 1824. Było to zatem przed powstaniem dekabrystów, którym *Ustęp przyjaciółom Moskalom* poświęcił autor. Tym samym przyjmował on konwencję „podróży sentymentalnej” Sterne’a i łagodził satyryczne pierwiastki cyklu, wymierzone właściwie przeciw Rosji jako mocarstwu, nie zaś przeciw „Moskalom” jako narodowości.

Autor tej „podróży” bynajmniej nie zważa na wiarygodność świata przedstawionego, wiążąc cykl z imieniem Konrada z *Dziadów części III*. Mickiewicz we własnej przedmowie z roku 1834, informującej czytelnika francuskiego o treści dramatu, zaznacza, że chodzi tu o „rodzaj pamiętnika podróży owej osobistości fantastycznej [podkr. A. F.]”. Zresztą, już w VIII scenie dramatu podróż Konrada jest w replice ks. Piotra przewidziana: „Ty pojedziesz w daleką, nieznaną drogę...”. Podróż ta rozpoczyna się od wizji więźnia umieszczonego w „szybko lecącej” kibitce i widzącego „ocean nieprzejrzany” obcego rosyjskiego „przestworza”. Jest to nie w pełni „podróż sentymentalna”, raczej romantyczna wizja podmiotu lirycznego, łącząca przedmioty obserwowane z hiperbolą obejmującą całą „krainę” jako „kartę otwartą”. Następne części cyklu, zachowując widzenie wszechobejmujące – uwzględniające metaforykę nawigacyjną, używaną przez Mickiewicza w poprzednich cyklach podróżniczych (So-

*nety krymskie*) – przechodzą do obserwacji zjawisk konkretnych. Jest to widoczne w drugim w kolejności wierszu *Przedmieścia stolicy*, w którym poeta, nawiązując do wątku podróży, opisuje szczegóły widzianego miasta z wyraźną intencją karykaturalną. W pełni satyrycznym jest już uhistoryczniony *Petersburg* z fragmentem, który tworzy weduta kinetyczna, oparta na sekwencji „tablic i napisów”, widzeniu „z bistrego lotu”, jaką znamy dziś z filmu. Przypomnieć należy panoramiczne weduty w twórczości innych romantyków (Wordsworth albo Puszkina, na przykład w *Eugeniuszu Onieginie* wjazd do nieco chaotycznej, ale dla Rosjanina świętej Moskwy!). Zresztą, pojęciem „panoramy” posługuje się również Mickiewicz, opisując zgiełk uliczny w rosyjskiej stolicy. Satyryczna wymowa opisu *Petersburga* dotyczy cudzoziemskiego charakteru centrum sztucznie wybudowanego miasta. Tę część *Ustępu* zamyka zaskakujące spotkanie dwóch postaci: „Oba samotni i chociaż odlegli, / Na koniec jeden drugiego postrzegli”. Sylwetki Pielgrzyma, mściwie grożącego Miastu, i tajemniczego rodaka, wspierającego po chrześcijańsku potrzebujących, to figury łączące ten cząstkowy utwór z całością cyklu.

Cykl sięga kulminacji demaskatorskiej krytyki w następnych częściach, jak najbardziej gniewnych, bo dotyczących podstaw państwowości rosyjskiej. Jest to przede wszystkim alegoria carskiego „tyraństwa” w wierszu *Pomnik Piotra Wielkiego*, w którym znowu występuje Pielgrzym jako alter ego podmiotu lirycznego, ale tym razem jakby w dialogu z „wieszczem ruskiego narodu”. Wprowadzony wątek łączy ten fragment cyklu z „ustępem” *Do przyjaciół Moskali*. Jednak następna, najobszerniejsza część, utwór *Przeгляд wojska* stanowi faktyczną kulminację satyry Mickiewiczowskiej. Tu bohater – narrator symuluje swoją obecność na „placu wojskowych przeglądów”, jednocześnie wprowadzając w krąg własnych obserwacji opinie innych, niekoniecznie uczestników opowiadanego wydarzenia, ale znających dobrze rytuał carskiej, wojskowej parady. Satyra ta przekształca się w groteskową wizję, czasami opartą na porównaniach „widzianego” wojskowego rynsztunku ze światem przyrody, szczególnie owadów. *Przeгляд wojska* przedstawia całą hierarchię caratu, przy czym pojawiający się wątek Piotra Wielkiego łączy go z wierszem poprzednim. Zamyka tę satyrę liryczna opowieść o „parad męczenniku”, zdeptanym żołnierzu, najprawdopodobniej Litwinie – Polaku, która zaiste nawiązuje do tradycji sentymentalnej, „lamartinowskiej” zamykającej właściwie podstawowy korpus cyklu: „Ach, żal mi ciebie, biedny Słowianinie!”

*Oleszkiewicz* umiejscowiony jest na końcu cyklu i przedstawia przepowiednie tytułowego malarza i „guślarza”, które scala katastroficzna wizja „powodzi”, ogarniającej carskie panowanie. Czytelnik utworu ma zwrócić uwagę ku wileńsko-kowieńskiej części *Dziadów*, dzięki napotkanemu wyeksponowaniu dwóch podstawowych, zespolonych tematów cyklu: satyrycznej i gniewnej wizji rosyjskiej stolicy i męczeństwa zesłańców – przybyszy z Polski jako uosobienia całego narodu.

\* \* \*

Cykl czeskiego pisarza, Karola Havlička-Borovskiego – *Obrazy z Rus* – powstał z cyklicznej korespondencji z Moskwy, nadsyłanej do praskich czasopism „Květy”, „Česka včela” i „Časopis Českého Muzea” w latach 1843–1846. A zatem jest to tekst nieco późniejszy od epicko-lirycznego przedstawienia „drogi do Rosji” w *Ustępie* Mickiewicza. *Obrazy z Rus* dostarczają czeskiemu czytelnikowi informacji o życiu w Moskwie przybysza z Czech i jego wrażeniach ze spotkań z Rusią i z Rosjanami (czes. *Rusové*). Tekst inicjujący cykl pod tytułem *Pierwszy egzamin języka czechosłowackiego w Moskwie (Prvi zkouška z československého jazyka v Moskvě)* przedstawia motywację przyjazdu autora do Moskwy, którą było zaproszenie profesora slawistyki Józefa Bodziańskiego do udziału w egzaminie z czeskiego. Samego opisu podróży nie spotykamy, nie licząc wzmianki o przyjeździe „izwoszczykiem” do nowego gmachu uniwersytetu „naprzeciw manieża”. Mamy za to sprawozdanie z przebiegu egzaminu jako zdarzenia ważnego dla narodu czeskiego. Ale już następna korespondencja, zachowująca charakter „podróżniczy” (autor do woźnicy: „Stupaj w Krem!”), podejmuje temat fenomenu prawosławia jako obrządku nieznanego dla czeskiego czytelnika. Tekst sprawozdawczy *Święto prawosławia (Svatek pravoslavnosti)* przedstawia uroczyste nabożeństwo w jednym z kremlofskich soborów, opis wnętrza cerkwi i sprawowanej liturgii, a także okazanej gościnności, dzięki której cudzoziemiec korzystał z uprzywilejowanego miejsca w świątyni. Sam zaś obrządek cerkiewny wywołał u przybysza raczej sprzeciw niż akceptację. Pierwsza jego część była poświęcona anatemie: „Przeklęty niech będzie” powtarzał archidiakon pod adresem różnych adresatów popełniających różne grzechy, z których tylko Jan Mazepa, hetman kozaków, jako zdrajca już przez Puszkina stygmatyzowany (*Poltawa*), został po imieniu wywołany. „Wielki strach” wywołały te przekleństwa na twarzach u całej gromady. W drugiej części obrządku diakon wywoływał „złote imiona” osób zasłużonych dla ojczyzny. Refren głosił teraz: „Večnaja pamjat!” Wymieniony był „car (sic!) Włodzimierz”, zwycięzcy nad Tatarami, Minin i Pożarski jako obrońcy Moskwy, Piotr I i bohaterowie wojny z Napoleonem. W końcu wyliczono osoby żyjące: całą hierarchię rządzących: cara, książąt, urzędników i wojskowych, śpiewając im „mnogaja leta”. Artykuł kończy się – zaskakującym – życzeniem wygłoszonym z wieży Iwana Wielkiego, skierowanym do rodaków: „Wszystkim wam, prawym i wiernym Czechom! Mnogaja leta!”. Koniec tekstu, zamykający jego strukturę, odczytujemy dziś chyba jako ironię.

Podczas gdy Mickiewicz cyklizuje wiersz za wierszem, stosując zasadę spacialną, Borovský ją opuszcza i cyklizuje teksty według tematów. Autor cyklu *Obrazy z Rus*, przebywając w Moskwie, notuje co prawda niektóre „wycieczki”, ale w gruncie rzeczy swoje uwagi na temat narodu rosyjskiego sku-

pia dookoła osobistych przeżyć moskiewskich, kluczowych dla podjętych tematów. „Gulanie” to drugi temat po prawosławiu, który na początku sprawia nie małe trudności autorowi, chcącemu przetłumaczyć czeskiemu czytelnikowi znaczenie użytego wyrazu. W grę wchodzi różnica obyczajów, na co wyczulony był „korespondent” z Moskwy. Wszak adresował on swoje artykuły do czytelnika, przyzwyczajonego do spotkań przy kuflu piwa i obojętnego do podzielenia się z towarzyszem „hulania” opinią: „piwo jest dobre”. Czeskiemu narratorowi w tej części cyklu nie brak humoru. Dostarczone opisy rejestrują budy z „bałaganami”, piernikarnie, panoramy mechaniczne, także muzykę: głównie cygańską, ale często też melodie polskie (łącznie z „rewolucyjnymi”!), spotykane w różnych częściach Moskwy, przy okazji różnych świąt. Czytelnika cieszą te przykłady barwności rosyjskich świąt ludowych, które Borovský przybliży, korzystając z pomocy „kozacko-ukraińskiego” Gogola?! Jednak prowadzący narrację jest stale zdziwiony. Widzi on charakter rosyjskiego pijaństwa, podczas którego uczestnicy „tracą rozum”, nie myją się, ale całują i obejmują się wzajemnie, chętnie spoufalają się z całym światem: „przedziwny jest obraz całujących się wąsaczy!” Jeszcze bardziej dziwną wydaje się autorowi pijatyka na cmentarzu: „pominki”, na serio przedstawione przez Mickiewicza w *Dziadach* i do dziś występujące na przykład jako „daća” w prawosławnej Serbii. Czeski autor widzi w tym obrządku również coś niejako „śmiesznego”. Na marginesie „hulania” zauważa on także rękojmię „porządku”: są to kozacy z knutami (albo nahajkami) regulujący przyjazd i odjazd, szczególnie „szlachetnych” panów. Już w tym rozdziale „obrazów” autor buduje swoje opozycje semantyczne: odróżnia „panów” od ludu, czyli tzw. muzyków. Pierwsi pachną perfumami, drudzy – „czeladź kaftanowa” – „juchtą”. Zapach ten zresztą dominował w Moskwie przez stulecia. Nawet chorwacki pisarz Krleža, podróżujący do Rosji w roku 1925, wciąż jeszcze odczuwał tę niezbyt przyjemną woń... Ten smród jest dla Borovskiego nowym źródłem humoru! Już to obserwowane zróżnicowanie społeczne, nader widoczne podczas wszechmoskiewskiego hulania, wprowadza czytelnika w dziedzinę kolejnego tematu. Autor cyklu w następnej części za przedmiot opisu obiera *Kupečestvo*. Kupiecki stan albo „kasta”, według czeskiego autora, najmniej podlega wpływom cudzoziemskim i „przedstawia cały naród ruski” trzymając się starych obyczajów. Znowu narratorowi pomaga Gogol: „Rosjanin który ma rękawiczki z juchty i siekiere, w świecie nie zginie”. Ta „klasa” (trída) obejmuje czeladników, rzemieślników, karczmarzy, fabrykantów, spekulantów i bogatych kupców, a Moskwa jest ich centrum. Spacerując wzdłuż rzeki Moskwy autor, ze znanym czytelnikowi humorem, obserwuje przede wszystkim grube kobiety z tej „klasy”, opisuje wygląd i stroje kupców (długie brody, kaftany, wełniane pas...). Odnotowuje również zachowania przedstawicieli kupiectwa wobec więźniów, prowadzonych przez miasto przez kozaków lub policję. Właśnie kupcy chętnie dają im oraz żebrakom jałmużnę. Najwidoczniej autor jest poruszony sceną prowadzonych ofiar: win-

nych czy niewinnych! Kupiecka kasta zachowuje też narodowe zwyczaje i ob-rządki religijne. Ale że kupcy na Rusi oszukują, w to autor nie wątpi. Nie wie-dzą oni – pisze Borovsky – co jest w handlu pocziwość: „jest to wojna bez krwi, kto kogo, ten tego” oszukuje. Co do „szachrajstwa” – handlarze rosyj-scy biorą górę nad żydowskimi: Żydzi oszukują dla zysku, Rosjanie zaś de-lektują się samym słowem „szachru”, gotowi w każdej chwili do pojedynku z kupującym, tak że autor przenikliwie widzi w tej grze jakieś nawet sowi-zdrzalstwo („eulenspiglovstvo”) podszyte żartem i humorem! Nad „Gorodom” przy Placu Czerwonym (później: „Kitaj-gorod”) widzi więc autor wielki napis: „Tutaj się przy możliwości oszukuje”. Śmiech zaś wywołują sceny zimą w kwar-tale handlowym, w których słycać przemiłe zaproszenia ze strony handlarzy podobnych raczej do niedźwiedzi niż do ludzi. Z podziwem zaś *Kupečestvo* opowiada o ogromnym rynku rosyjskim, charakteryzującym się różnorodnością towarów i sprawnością środków transportu. Autor cytuje też rozmowę z Mi-chąłem Pogodiny, znanym w kręgu słowianofilstwa moskiewskiego, które – niewątpliwie – oddziaływało na ideologiczne przesłanki przedstawiciela cze-skiego „odrodzenia”.

Temat panslawizmu rozwija się w ostatniej korespondencji cyklu pt. *Cudzo-ziemcy na Rusi (Cfzozemci v Rusich)*. Jej autor na wstępie stawia pytanie: kto jest cudzoziemcem? Narodowość – według czeskich ideologów, na których się po-wołuje pisarz – tworzy wspólnota językowa, ale oczekuje się od niej tolerancji wobec innych języków i narodowości. Zatem obcymi, „cudzymi” są jednak zamieszkujący Rosję Litwini i Łotysze, stygmatyzowani z powodu długiej zależno-ści od Niemców albo Polaków. Pisarz ujemnie ocenia stuletnie wpływy niemiec-kie w krajach nad Bałtykiem (Krzyżacy!), zaś cały wywód historyczny poświęca działalności Piotra I; cara który chciał „złamać całą narodowość ruską”, a także przedstawia jego następców; monarchów, którzy podlegali kulturze, ba, nawet językowi niemieckiemu. Zajmują go tytuły nadawane przez cara, przy czym au-tor znowu odsyła czytelnika do Gogola, tym razem przypominając nowelę *Nos* we własnym przekładzie. Zatrzymuje się również Borovský na działalności Ka-tarzyny II, która się przyczyniła do integracji całego obszaru cesarstwa przez wprowadzenie jednego języka piśmiennictwa na Mało- i Białorusi i zaludnienie południowych „noworuskich gubernii”. Autor cyklu wyraża nadzieję, że już po zakończeniu budowy kolei żelaznej z Petersburga do Moskwy i dalej do Odessy – właśnie rdzennie rosyjska Moskwa stanie się centrum całego obszaru pań-stwowego i będzie promieniować na całą Ruś! Nienawistny Petersburg stanie się „Triestem północy, jakim jest Odessa na południu”.

Autor cyklu *Obrazy z Rus* relacjonuje pokrótce podróż z Moskwy na zachód (chyba własną drogę powrotną). Podróżnik w drodze, która prowadzi przez Wi-tebsk, zauważa jedynie biedę wsi białoruskich albo „rusińskich” (sic!). Winą za ten stan obarcza polskich panów i ich gospodarkę. Dalej na zachód, w okoli-cach Wilna, następuje znowu strefa kultury: „Jest ona co prawda inna niż mo-

skiewska, jest to kultura mniej albo więcej podobna do jakiegokolwiek kultury europejskiej". Białoruś jest miejscem spotkania dwóch kultur – uznaje jednak autor! Ostatnia część cyklu, jak gdyby pożegnalna, ma jednak mniej cech satyrycznych i mniej humoru, który w jego „obrazach z Rusi” może wciąż jeszcze przyciągać czytelnika<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> W pracy tej posługiwałem się wydaniem cytowanych utworów: A. Mickiewicz, *Dziady Drezdeńskie*. Opracował Henryk Schipper. T. I–II. Warszawa: Biblioteka Polska 1929; K. Havlíček-Borovsky, *Obrazy z Rusi*. Dilo 1. Praha: Československý spisovatel 1986.



KRZYSZTOF ĆWIKLIŃSKI

## Dziennik podróży jako cykl reportaży. O dzienniku podróży do Gwatemali Andrzeja Bobkowskiego

25 czerwca 1948 roku, opuściwszy kilka dni wcześniej Paryż, w którym mieszkał od ponad dziewięciu lat, młody ekonomista i prawie nikomu jeszcze nieznanymi pisarz Andrzej Bobkowski wraz z żoną dotarł pociągiem do Cannes, zaokrętował się na polskim statku „Jagiełło”, w klasie trzeciej, w kabinie stuosobowej (dokładniej: 144-osobowej) i wypłynął do Panamy, by stamtąd, już samolotem, dotrzeć do Gwatemali, w której chciał rozpocząć nowe, normalne życie i gdzie miał nadzieję odnaleźć dawną Europę, a zdając się na egzotyczną awanturę liczył, że wyżyje się w nim wreszcie od lat tłumiony instynkt przygody. Planując wyjazd, którego termin z jakichś powodów uległ opóźnieniu<sup>1</sup>, zamierzał tę podróż opisać, a opis opublikować<sup>2</sup>. Udzielił też a priori prawa pierwodruku

---

<sup>1</sup> Bobkowski podawał zazwyczaj 13 maja jako datę wyjazdu. Zob. List A. Bobkowskiego do M. Grydzewskiego z 22 marca 1948 roku. W: *Andrzej Bobkowski do Mieczysława Grydzewskiego – Listy*. Oprac. K. Ćwikliński, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty”. Toruń 1998, z. 1, s. 68. Także: List A. Bobkowskiego do J. Iwaszkiewicza z 21 marca 1948 roku. W: A. Bobkowski, *Tobie zapisuję Europę. Listy do Jarosława Iwaszkiewicza 1947–1958*. Podał do druku i oprac. J. Zieliński, Warszawa 2009, s. 83.

<sup>2</sup> Inspiracją był tu zapewne *Dziennik podróży filozofa* Hermanna Keyserlinga. Tezę tę postawił na początku lat sześćdziesiątych. Z. Grabowski. Zob. Z. Grabowski, *Do redaktora „Wiadomości”*. „Wiadomości” 1962, nr 35. Ponownie wątek ten podjęli A. Fiut i J. Tomkowski. Zob. A. Fiut, *Ucieczka z Europy*. „Kresy” nr 12, jesień 1992; tegoż, *Widmo nieokreśloności*. W: tegoż, *Być (albo nie być) Środkowo-europejczykiem*. Kraków 1999, s. 77–78; J. Tomkowski, *Testament Keyserlinga*. W: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Następne pokolenie*. Pod red. A. Brodzkiej i L. Burskiej, Warszawa 1995, s. 91–98.

redagowanym przez Jarosława Iwaszkiewicza „Nowinom Literackim”<sup>3</sup>. Jeszcze w Paryżu, już na walizkach i w trakcie likwidacji mieszkania, zaczął prowadzić codzienne zapiski, której to czynności nie zaniechał i na pokładzie statku, a zakończył ją dopiero w momencie, gdy wylądował na gwatemalskim lotnisku „La Aurora”. Zapiski te, w oryginale z pewnością lapidarne i surowe, stanowiące rodzaj prefabrykatu, materiału wyjściowego do literackiej obróbki i ostatecznych redakcji przed planowanym drukiem, złożyły się na jeden z najciekawszych, nie tylko w literaturze emigracyjnej, ale całej literaturze polskiej XX wieku dzienników podróży. Przez kilkadziesiąt lat pozostawał on – pomimo wielkiej i stale rosnącej popularności gatunku – utworem zapomnianym<sup>4</sup>, któremu krytycy i badacze niewiele poświęcali uwagi. Ginał gdzieś na dalekim marginesie twórczości pisarza, w cieniu znakomitych *Szkiców piórkiem*, które przyćmiły wszystko, co Bobkowski po nich napisał<sup>5</sup>.

Podróż do Gwatemali trwała trzy tygodnie. Notatki, początkowo niedatowane, układają się w siedmioczęściową sekwencję, w zespół jednorodnych gatunkowo zapisów powiązanych jednością podmiotu literackiego. Każdy z nich może być postrzegany jako zamknięta, samodzielna całość o pewnej naddanej autonomii strukturalnej. Owych siedem części, z których każda była etapem podróży, to siedem kontynualnie zestawionych reportaży, zaś sam dziariusz podróży to wiążący je ściśle cykl<sup>6</sup>.

Bobkowski, gdy upadły „Nowiny Literackie”, początkowo zamierzał opublikować swój dziennik w londyńskim „Życiu”. Wiosną 1949 roku wysłał fragmenty Janowi Tokarskiemu, jednak redaktor nie śpieszył się z odpowiedzią. 3 maja tego roku Bobkowski donosił Jerzemu Giedroycowi: „wysłałem im przed sześciu tygodniami pierwszy odcinek mojego »dziennika podróży« do Gwatemali z zapytaniem, czy reflektują na dalsze. Nic mi nie odpisali

<sup>3</sup> List A. Bobkowskiego do J. Iwaszkiewicza z 21 marca 1948 roku. W: A. Bobkowski, *Tobie zapisuję Europę*. Dz. cyt., s. 84. 29 lipca 1948 roku ponownie deklarował wobec Iwaszkiewicza: „Przeczytasz więcej, gdy wyślę Ci moje notatki z podróży do ewentualnego puszczania w »Nowinach«, jeżeli moda na to pozwoli u was...”. List A. Bobkowskiego do J. Iwaszkiewicza z 29 lipca 1948 roku. Tamże, s. 97. (W tej edycji błędna data: 29 czerwca). Do publikacji nie doszło, gdyż pismo zostało zlikwidowane nim Bobkowski przygotował tekst do druku. Opis podróży, jak gdyby konspekt i zapowiedź przyszłego dziennika, Bobkowski zawarł w tym samym liście (s. 96–102).

<sup>4</sup> Po raz pierwszy w całości tekst *Z dziennika podróży* został przedrukowany w zbiorze A. Bobkowskiego *Opowiadania i szkice* (Warszawa 1994), ponownie w tomie *Z dziennika podróży* (Warszawa 2006), którego drugie wydanie ukazało się w Warszawie w roku 2009. Zob. A. Wiatr, *Szkice rylcem*. „Twórczość” 2007, nr 1.

<sup>5</sup> Zob. A. Nasalska, *Wakacje 1940. O dzienniku podróży Andrzeja Bobkowskiego*. „Kresy” 1996, nr 3.

<sup>6</sup> Zob. A. Flaker, *O cyklu podróżniczym*. W: *Cykl i powieść*. Pod red. K. Jakowskiej. D. Kuleszy i K. Sokołowskiej, Białystok 2004, s. 35–42.

dotąd”<sup>7</sup>. Dwa tygodnie później pisał do tego samego adresata:

Jeżeli chodzi o „Życie”, to razem z poprzednim listem do Pana wysłałem list do nich z prośbą o wyjaśnienia. I do dziś dnia nie mam odpowiedzi. Widzi Pan, ja pierwszy odcinek mojego *Dziennika podróży* posłałem do „Życia” w dobrej wierze, nic nie wiedząc o zamuleniu tego endekami<sup>8</sup>.

Pisarz nie zdecydował się jednak na wycofanie tekstu, choć prawdopodobnie Jerzy Giedroyc rozważał możliwość publikacji dziennika na łamach „Kultury”. Dlaczego do tego nie doszło, nie wiadomo. Na druk zdecydował się natomiast Jerzy Turowicz, i to nader chętnie i bez zastrzeżeń czy wątpliwości, a także wbrew obiekcjom samego autora, obawiającego się, że do druku nie dopuści krajowa cenzura. Cenzura dopuściła, choć nie odpuściła sobie wielu, nieraz być może nawet poważnych, ingerencji w tekst<sup>9</sup>.

Gdy pierwsza część dziennika opublikowana została w „Tygodniu Powszechnym”, okazało się, że „Życie”, nie powiadamiając o tym autora, również opublikowało ten sam fragment. Zirytowany Bobkowski pisał do Giedroycia:

Natomiast „Życie” zrobiło mi kawał. Opublikowało bez porozumienia się ze mną, kiedy ja, nie mając od nich wiadomości na mój ultymatywny list po Pańskim liście, przekazałem wszystko „Tygodnikowi”. Potem dostałem dopiero list od Tokarskiego (...) że nie miał czasu mi odpisać. Zezłościło mnie to solidnie<sup>10</sup>.

Publikując swój dziennik na łamach „Tygodnika Powszechnego”<sup>11</sup> Bobkowski (prawdopodobnie sam, choć nie da się wykluczyć, że z udziałem Jerzego Turowicza) nadał każdej z siedmiu części tytuł. Trudno jednoznacznie orzec, czy ten układ został wymuszony przez wymogi techniczne czasopisma, czy też był swobodną decyzją samego autora, który tak, a nie inaczej ukształtował swoje

---

<sup>7</sup> List A. Bobkowskiego do J. Giedroycia z 3 maja 1949 roku. W: J. Giedroyc, A. Bobkowski, *Listy 1946–1961*. Wybrał, oprac. i wstępem opatrzył J. Zieliński. Archiwum Kultury. t. 4, Warszawa 1997, s. 94.

<sup>8</sup> List A. Bobkowskiego do J. Giedroycia z 16 maja 1949 roku. Tamże, s. 100.

<sup>9</sup> 11 lipca 1949 roku Bobkowski pisał do Giedroycia: „Po prostu z ciekawości, jeżeli »Tygodnik« dalej będzie mi drukował, prześlę Panu odpis skonfiskowanych przez cenzurę kawałków. To zawsze z punktu informacyjnego może być dla Pana ciekawe”. List A. Bobkowskiego do J. Giedroycia z 11 lipca 1949 roku. Tamże, s. 114–115.

<sup>10</sup> List A. Bobkowskiego do J. Giedroycia z 11 lipca 1949 roku. Tamże, s. 114.

<sup>11</sup> *Rozstanie*. „Tygodnik Powszechny” 1949, nr 25; *Na Morzu Śródziemnym*. „Tygodnik Powszechny” 1949, nr 36; *Atlantyk*. „Tygodnik Powszechny” 1949, nr 40; *Za zwrotnikiem*. „Tygodnik Powszechny” 1949, nr 48; *La Guaira*. „Tygodnik Powszechny” 1949, nr 50–51; *Na Morzu Karaibskim*. „Tygodnik Powszechny” 1950, nr 2; *Panama – Guatemala*. „Tygodnik Powszechny” 1950, nr 7.

dzieło. Dzieliąc dziennik na siedem części, z których każda część – jak wspomniano – była etapem podróży, i delimitując całość pozostającymi z sobą w ścisłym związku logicznym tytułami<sup>12</sup>, Bobkowski zastosował kryterium – by tak rzec – przestrzenne, geograficzne. Pięć z siedmiu części zajmuje rejs, którego etapami są nie postoje statku, lecz pokonywane przezeń akweny, dwie pozostałe, pierwsza i ostatnia, to wyjazd z Paryża i droga do Cannes oraz wyokrętowanie w Panamie i lot do Gwatemali. Podział ten powstał, gdy surowiec czyli notatnik podróżny pisarz przekształcił w dzieło literackie. Fakt, że wszystkie części dziennika są niemal równe, wskazuje na to, że jedna całość, która mogłaby stanowić niewielką objętościowo książkę, została precyzyjnie podzielona z myślą o publikacji prasowej, pisarz brał więc pod uwagę techniczne możliwości druku w czasopiśmie. Teza ta wyda się tym bardziej uzasadniona, gdy podejmiemy próbę innej segmentacji tekstu – według kryterium punktu obserwacji. Okazuje się wtedy, że tekst winien składać się z pięciu części, z których trzecia (rejs) byłaby w stosunku do pozostałych nieproporcjonalnie długa, zaś druga (Cannes) i piąta (lot z Balboa do Gwatemala Ciudad) nieproporcjonalnie krótkie. Zresztą, ze względu na specyfikę tekstu, zastosowanie takiego sposobu segmentacji nie znajduje żadnego uzasadnienia.

Podróż, a zatem sam dziennik jako zespół względnie systematycznych zapisów dokumentujących bieżące wydarzenia, zaczęła się nie w momencie zaokrętowania na „Jagielle” w Cannes, nawet nie w momencie opuszczenia Paryża, lecz jeszcze wcześniej, w chwili naruszenia tego, co mimo całego zewnętrznego chaosu wydawało się stałe – tworzonego przez osiem lat porządku domu jako miejsca i układu przedmiotów, któremu nadane zostało wyższe znaczenie i które połączone zostały więzią emocjonalną. Bobkowski najpierw sprzedaje rower, co jest w jego odczuciu zdradą wobec nie przedmiotu, ale ukochanej i wiernej istoty. Potem pakuje wyłącznie książki, resztę dobytku powierzając skrupulatności żony. Sam włóczy się po Paryżu, pije rum i wspomina. Żegna się z miejscami i ludźmi, z tym, co widzi i z tym, co pamięta, żegna całe swoje dotychczasowe życie, które tu zostało ukształtowane, żegna Francję, w którą wrósł całą duszą i w tym pożegnaniu tkwi głęboka sprzeczność: myślami pisarz jest już „tam”, uczuciami wciąż „tu”, jest w nim ciekawość świata i radość zmierzenia się z nieznanym, ale i gorycz porzucenia znanego i bliskiego<sup>13</sup>. Tuż przed wyjazdem z Paryża notuje: „Omotały mnie, splątały się węzły nie do przecięcia. Teraz już do końca będę się mიაł między prozą wyjazdu i liryką rozstania”<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Zob. K. Jakowska, *Delimitacja tekstu w cyklu opowiadań*. „Pamiętnik Literacki” 1993, z. 2, s. 95–97.

<sup>13</sup> Zob. List A. Bobkowskiego do St. Bobkowskiej z 19 czerwca 1948 roku. W: A. Bobkowski, *Listy z Gwatemali do matki*. Warszawa 2008, s. 23. Także: List do J. Iwaszkiewicza z 21 czerwca 1948 roku. W: A. Bobkowski, *Tobie zapisuję Europę*. Dz. cyt., s. 91–95.

<sup>14</sup> A. Bobkowski, *Z dziennika podróży*. W: *tegoż, Opowiadania i szkice*. Warszawa 1994, s. 118.

Pierwszy etap podróży pisarz odbywa pociągiem, potem, już w Cannes, autobusem. Oba te środki lokomocji, jakkolwiek szybkie i wygodne, pozwalają jedynie na przemieszczanie się, czyli pokonywanie przestrzeni bez żadnego wysiłku ze strony podróżującego, który zostaje przewieziony z punktu wyjścia do punktu dojścia jak towar nadany na transport i opłacony biletem. Budzi to w pisarzu głęboki sprzeciw, choć jeszcze głębszy budzi lot samolotem, co może nieco dziwić u tego od najmłodszych lat entuzjasty awiacji. Człowiek zostaje ubezwłasnowolniony przez maszynę i nawet wyglądanie przez okno nie rekompensuje poniesionych strat – taka podróż nie stanowi wyzwania dla wyobraźni ani nie dostarcza jej żadnych podniet. Łatwość przemieszczania się i towarzyszący temu luksus, także czasowy, są – w jego odczuciu – zaprzeczeniem rudymenarnych cech i zasad podróży, bowiem pozbawiają podróżnika większości najistotniejszych doznań, doświadczeń i wzruszeń. Wyposażony w szczególnego rodzaju filozofię podróży, którą streścić by można słowami z listu Goethego do Eckermanna, że „nie podróżuje się, aby dokąds dojechać, ale raczej – aby podróżować”<sup>15</sup>, Bobkowski, będąc osobowością aktywną i poszukującą, rozumiał podróż jako zaspokojenie pasji poznawczej, w które wpisane były ryzyko i bezinteresowność oraz wysiłek fizyczny i psychiczne oczyszczenie.

Bobkowski, zapalony podróżnik, którego rowerowe eskapady miały dotychczas charakter bezplanowych i bezcelowych, które odbywały się dla czystej przyjemności podróżowania, miały wpisana w siebie mniej lub bardziej odległą perspektywę powrotu. Wyjazd z Europy uchyla tę perspektywę, jest podróżą bez powrotu. Pisarz wyrusza w nieznaną, by rozwiązać zagadkę, przeniknąć tajemnicę, wszystko odmienić. Narzędziem poznania staje się okręt. Wybiera go Bobkowski nie tylko ze względów finansowych i – by użyć tego określenia – logistycznych, ale także dlatego, że okręt nie odbiera podróżnikowi większości wiążących się z pokonywaniem przestrzeni doznań.

Okręt ma coś w sobie – notował już na pokładzie – ma coś ludzkiego. Jakby osoba. Poza tym kawałek ziemi, a na „Jagielle” własnej. Do lokomotyw i okrętów czułem zawsze wielki sentyment, bo uważam je za twory techniki już zupełnie oswojone. I lokomotywa i okręt pozwalają jeszcze w tej epoce szybkości supersonicznych na stopniowe przestawienie się. Mówiąc muzycznie, na całą frazę. W wypadku zmiany świata, życia, w ogóle wszystkiego, przelot samolotem byłby dla mnie gwałtem, zniszczeniem tkanki. Bałbym się, że zacznę to nowe życie rozwiązywać źle, albo wcale go nie rozwiążę. Miałbym „dziurę”, jak człowiek zabierający się do równania drugiego stopnia bez znajomości równań pierwszego<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Cyt. za: T. Mann, *Goethe jako przedstawiciel wieku mieszczaństwa*. Przeł. J. Błoński. W: tegoż, *Dostojewski – z umiarem i inne eseje*. Warszawa 2000, s. 65.

<sup>16</sup> A. Bobkowski, *Z dziennika podróży*. Dz. cyt., s. 129.

Co ciekawe, szybkość kilkunastu węzłów, z jaką płynął „Jagiello”, była dla Bobkowskiego jednak zbyt wielka. Następne podróże planował odbywać żaglowcem. Transoceaniczny parowiec, pomimo wszystkich swych zalet, nie miał w sobie nic z uroku conradowskich brygantyn, fregat i szkunerów, a przecież trasa, którą na pokładzie „Jagielly” przemierzał pisarz, niewiele różniła się od tej, którą dwukrotnie, najpierw na „Mont Blanc”, później „Saint-Antoine”, przemierzał autor *Zwierciadła morza*. Patronat Conrada, zresztą raz jeden jedyny wymienionego w tekście, wydaje się oczywisty i nieprzypadkowy. Im bliżej Morza Karaibskiego, tym częściej Bobkowski myśli ilustracjami z *Robinsona Crusoe* Daniela Defoe i *Dzieci kapitana Granta* Verne’a oraz scenami z *Korsarza* Conrada.

Bobkowski prowadził swoje notatki wprost na pokładzie, regularnie, co dnia. To niezwykle zajęcie wzbudzało zainteresowanie załogi i współpasażerów, gdyż był on jedną z nielicznych osób, które pośród zbiorowej obsesji prania wszystkiego, co wyprać się dało, tudzież ponownego prania już wcześniej wypranego, nie prał, choć w tej dziedzinie – rzecz można – był ekspertem<sup>17</sup>. Ta czynność wyróżniała go z bezmiennego tłumu: dla jednych stał się osobliwością, dla innych obiektem pełnego szacunku i sympatii zainteresowania. W krótkim czasie wyniosła go ona do kategorii najbardziej na statku poważanych, a nawet uprzywilejowanych osób. Oto wraz z dwoma dziennikarzami, włoskim i hiszpański, zostaje zaproszony do zwiedzania statku, potem otrzymuje zmianę menu i kąpiel do pracy pisarskiej w barze 1. klasy, choć cały czas śpi w zatłoczonej i śmierdzącej, zastawionej dwupiętrowymi pryczami kabinie 3. klasy, którą nazywa „Majdankami”.

Podróży, która jest w tym wypadku swoistego rodzaju „trwaniem w miejscu”, towarzyszy brak wrażeń, monotonia i nawet nuda jako efekt bezczynności i bezruchu<sup>18</sup>, a zatem zjawiska jak najbardziej pośród bezmiaru oceanu naturalne i przy tym typowe dla środowisk zamkniętych i wyizolowanych. Owa izolacja jest zresztą wielostopniowa. Nie tylko statek jest odizolowanym od świata obiektem, ale i pasażerowie stanowią zamknięte grupy podzielone według życiowego standardu (pasażerowie różnych klas to swoiste, niekontaktujące się z sobą kasty), i społecznego statusu, wewnątrz których przebiega podział na podgrupy wedle różnic językowych i kulturowych. Pomimo tego w kipiącym życiu zbiorowisku ludzkim, w kłębiącym się na i pod pokładem żywiole, który sprawia wrażenie jakby za chwilę miał się przelać poza burty statku, trudno zachować splendid isolation – jest się po prostu skazanym na niechcianą obecność innych, na intymność zredukowaną do minimum niezbędnego, aby zachować psychiczną

---

<sup>17</sup> Zob. tegoż, *Pralnia „pod wezwaniem Ducha Świętego”*. Do druku podała B. Shallcross. „Nagłos” 1993, nr 12, s. 155–162. Por. K. Ćwikliński, *Monsieur Sans – Gene albo pralnia pod wezwaniem Ducha Świętego*. W: *Życie literackie drugiej emigracji niepodległościowej*. Pod red. J. Kryszaka i R. Moczkošana. T. 1. Toruń 2001, s. 201–207.

<sup>18</sup> Zob. A. Czyżak, *Nuda podróży*. W: *Nuda w kulturze*. Pod red. P. Czaplńskiego i P. Śliwińskiego, Poznań 1999, s. 216–218.

równowagę. Bobkowski jednak ani przez chwilę nie zamierza się izolować ani poddać izolacji, ale też nie ma zamiaru pospolitować czy utożsamiać z otaczającym go tłumem. Czuje się enklawą, zajmuje wobec otoczenia, które siłą faktu zostało mu narzucone, postawę obserwatora: nie uczestniczy w jego codziennych sprawach i zajęciach, tylko przegląda się zaintrygowany i analizuje; od drobiazgów swobodnie przechodzi do uogólnień, od charakterystyk indywidualnych do portretów zbiorowych. Życie na statku, przerywane mniej lub bardziej zabawnymi incydentami, toczy się monotonnym rytmem, którego interludia stanowią postoje. Dają one sposobność do poczynienia różnorodnych, choć typowych dla większości egzotycznych portów spostrzeżeń. W każdym, do którego zawija „Jagiełło”, ma miejsce ten sam rytuał. W Algierze: „Do boku »Jagiełły« dobijają łódki Algierczyków, ofiarowujących koniak i szampana po 500 frs. za butelkę”<sup>19</sup>. W Gibraltarze: „Oczywiście otoczyły nas łódeczki handlarzy hiszpańskich, sprzedających kolorowe chustki, bransoletki, alkohol, tureckie papierosy i owoce”<sup>20</sup>. W Funchal na Maderze:

Od brzegu nadpłynęły łódeczki z towarem i zaczyna się handel. W dole cała pływająca wystawa. Rozstawiają koszykowe leżaki i fotele, rozkładają serwety haftowane, słomkowe kapelusze z naszytymi na nie kwiatami z różnokolorowego sukna, koszyczki, torby wyszywane, owoce<sup>21</sup>.

Perspektywa, z której postrzega autor – narrator jest zasadniczo niezmienna, jest nią dystans. Z dystansu widać światła Algieru łączące się nad wzgórzami z blaskiem gwiazd, pociętą rowkami do wychwytywania wody deszczowej wyniosłą, prawie pionową skałę Gibraltar (tu pisarz myśli o gen. Sikorskim). Maderę niby odwróconą formę do robienia babek (tu z kolei pisarz myśli o Marszałku Piłsudskim), Martynikę „żółtawo-zieloną, w tonach van Gogha, w kryzie białych pian”<sup>22</sup>, zaraz za nią ostre i sine szczyty wyspy Santa Lucia, potem wyłania się nagle „jak łódź podwodna, płaska i żółtawa, poszczerbiona jedynie na powierzchni wzgórkami, trochę jak piła”<sup>23</sup> holenderska wyspa Curaçao, później obstawione szczególnie wojskiem nabrzeża Cartageny. Ów dystans – jak w *Diariuszu Rio Parana* Gombrowicza<sup>24</sup> – tworzy fantazmat ruchu pozornego, urojonego, jakby statyczny obserwator patrzył na odpływające w dal ruchome lądy.

---

<sup>19</sup> A. Bobkowski, *Z dziennika podróży*, Dz. cyt., s. 132.

<sup>20</sup> Tamże, s. 135.

<sup>21</sup> Tamże, s. 139.

<sup>22</sup> Tamże, s. 154.

<sup>23</sup> Tamże, s. 165.

<sup>24</sup> W. Gombrowicz, *Diariusz Rio Parana*. W: tegoż, *Dziennik 1953–1956*. Paryż 1957, s. 291–297. Por. J. Pawłowski, *Gombrowicz i lęk. Uwagi o „Diariuszu Rio Parana”*. „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 4, s. 99–111.

Perspektywa ta ulega zmianie, gdy narrator schodzi na ląd. Podczas podróży zdarzyło mu się to trzykrotnie: na Maderze, Curaçao i w La Guaira. Maderę, tak niegdyś modną, a teraz prawie zapomnianą, nazywa wyspą ze snu:

Na ulicach uderza czystość. Domy i domki są jakby wczoraj wykończone. Starannie utrzymane, pielęgnowane. Bruk uliczny czarny. Są to wulkaniczne kamyki o kształcie trójgraniastostupów, wbijane ostrzem w ziemię, jeden obok drugiego. Wyślizgane płozami sań. Wszystkie te uliczki pną się stromo w górę. Wzdłuż nich, w kamiennej rynnie płynie rwący strumień, z którego czerpią wodę do polewania rozpościerających się wokół ogrodów. Te są naprawdę rajskie. Co chwila spoza jakiegoś muru bluzga na ulicę wodospad kwiatów, pienią się *bougainville*, otwierają wnętrza jakby orchidei, wielkich i białych kielichów, pełzną olbrzymie jak talerze, szafirowe powoje z różowymi środkami. Pachnie. W ogrodach winogrona pienne, tworzące dachy i długie, cieniste nawy albo gaje bananowe z kandelabrami zielonych owoców<sup>25</sup>.

Opisy zwiedzanych czy choćby tylko widzianych miejsc są ogromnie plastyczne i zmysłowe. Autor nie selekcjonuje wrażeń, chłonie je w całej ich obfitości, otwiera się na najwyższą skalę doznań i doświadczeń, bezmierna, ograniczona tylko horyzontem przestrzeni oceanu napędza go euforyczną radością życia, rozpiesiera go ekstatyczny, sensualistyczny witalizm, jest wprost urzeczony:

Od rana słońce, błękit i przeczudny szafir morza. (...) Już nie patrzę, lecz wprost fotografuję. Odczuwam fizyczną rozkosz posługiwania się wzrokiem; piję biel płaszczyzn na pokładzie, wchłaniam niebo, na deser piana za rufą, smakowita, śnieżna, ubijana równo śrubami. Lekki, świeży wiaterek głaska po twarzy, wymiata upał. Skaczę do basenu, pływam, pryham. Nieziemskie rozkosze<sup>26</sup>.

Bobkowski jest szczęśliwy i beztroski, bo rzeczywistość jest jeszcze nierzezywista, to, co jest tam, dokąd zmierza, to zatarty, niewyraźny miraż, konkretem jest to, co dzieje się tu i teraz, a co wobec tamtej rzeczywistości jest jak sen i bajka. To, co go czeka, wyłania się naraz zza zamglonego horyzontu. Oto 8 lipca pisarz dostrzega nową ziemię i odczuwa nie euforię odkrywcy, ale smutek i lęk samotnego człowieka wobec nieznaney potęgi:

Około 12 w południe wyszedłem na pokład. We mgłę zaczęły rysować się sylwetki gór. Południowa Ameryka. Po raz pierwszy od chwili wyjazdu poczułem coś w rodzaju obawy. Przywarłem do poręczy wpatrzony w ten daleki ląd, drżałem, poczułem się straszliwie samotny, bez oparcia<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> A. Bobkowski, *Z dziennika podróży*. Dz. cyt., s. 140–141. Na wysłanej z Funchal widokówce Bobkowski pisał do Iwaszkiewicza: „Stoimy tu cały dzień. Jakiś raj na ziemi. Chodzi się tymi uliczkami jak we śnie. Słońce, kwiaty, szafirowe powoje jak filiżanki, banany. Pogoda wspaniała”. A. Bobkowski, *Tobie zapisuję Europę*. Dz. cyt., s. 96.

<sup>26</sup> Tegoż, *Z dziennika podróży*. Dz. cyt., s. 165.

<sup>27</sup> Tamże, s. 155.



Obawa przechodzi w strach, gdy statek wpływa przez otoczony dżunglą kanał do Cartageny. Po raz pierwszy Bobkowski widzi dżunglę. Jest ona jeszcze bardziej przerażająca niż jej literackie opisy, których jeden, będący fragmentem powieści *Wir* Jose Eustasia Rivero, autor cytuje w dzienniku. Jego wrażenia są zbliżone do odczuć wpływającego w deltę Parany Gombrowicza:

Statek opływa długi i zarośnięty aż po linię wody przylądek, zatacza koło i wchodzi do głębokiej zatoki przez wąski i krótki kanał. (...) Po obu stronach kanału sterczą z zieleni resztki dwóch starych fortów hiszpańskich, strzegących niegdyś wejścia do portu. Zębate resztki murów, zielonawoszare, zapleśniałe, rozsadzane powoli korzeniami lian i wilgocią, zalewane powodzią zieleni. Przygniatająca pustka i cisza. Tylko czarna zieleń, zieleń, zieleń. (...) Jest, we własnej osobie. Patrząc ze statku na te brzegi i czuję, że nawet tak mocny, wspaniały opis nie jest w stanie oddać grozy jaka bije z tej potwornej zieleni. Jest obślizgła i zimna jak gad, pełznąca w parnej duchocie, beczelna i niepokonana. Dreszcze zaczynają mi chodzić po krzyżach na myśl o zanurzeniu się w niej. Jest wstrętna, odpychająca, a równocześnie kusząca. Nad nią opary leniwe, ocieźałe, lepkie<sup>28</sup>.

Już w Gwatemali Bobkowski będzie oglądał ruiny dawnej stolicy zniszczonej doszczętnie w wyniku wybuchu wulkanu i pochłoniętej przez dżunglę, która z pokładu statku jawi mu się jako przerażająca tajemnica, prawie otchłań niebytu, której niepodobna oswoić.

Coraz wyraźniej odczuwa pisarz inność, całkowitą odmienność świata, który suwerenną decyzją wolnego człowieka wybrał na swój nowy dom i nową ojczyznę. Kontynent zdaje się być zagadkowy, co Bobkowskiego pociąga, ale i nieprzyjazny, pełen pułapek i obcości. Przede wszystkim uderza go trudny do zniesienia dla Europejczyka klimat<sup>29</sup>. Niepokój wzbudza też niestabilność raz po raz wstrząsanego rewoltami kontynentu. Po lekturze dwóch wenezuelskich gazet notuje:

Dowiaduję się, że w ubiegłą sobotę była jakaś weekendowa rewolucja w Panamie, czyli *incidentes*, w czasie której zabito cztery osoby, po czym aresztowano przeszło 800. Przywódcy *incidentes* schronili się w *Canal Zone*, ale mają być wydani. A w Paragwaju była jakaś bardzo ekskluzywna *revuelta* wojskowa. Sądząc z wymienionych stopni wojskowych przy nazwiskach, wszystko odbywało się od kapitana wzwyż. Przed wyjazdem z Paryża Janta opowiadał mi bardzo dowcipnie jak to jakiś jego znajomy, przebywający w jednym z tych krajów, wyszedł pewnego dnia na miasto i widzi nagle wisielców na kolumnach otaczających główny plac. Zapytuje kogoś co się stało, kim są ci powieszani. Na to przechodzień odpowiada mu uprzejmie i z radosnym uśmiechem: »To nasz poprzedni rząd«. Ponieważ za kilka dni mam być w Panamie, więc wolałem upewnić się i zapytałem jednego z szefów policji wenezuelskiej, co o tym myśli. Uśmiechnął się pobłażliwie i powiedział mi, żebym się nie przejmował, bo to zupełnie nie dotyczy zwyczajnych ludzi. No więc kogo? (...)

---

<sup>28</sup> Tamże, s. 168–169.

<sup>29</sup> Tamże, s. 170.

Może oni te rewolucje załatwiają tam jakoś klubowo, tylko z udziałem członków i co najwyżej za zaproszeniami?<sup>30</sup>

Bobkowski, by obłaskawić i oswoić nieprzyjazną i groźną obcość, ucieka się do obronnego oręża ironii, a miejscami i autoironii, stosuje zabiegi, które Wojciech Ligęza trafnie określił mianem „retoryki bagatelizującej”<sup>31</sup>. I tak w tym, co nieznanne i kulturowo odległe, szuka i odnajduje bez trudu to, co znane i bliskie, co pozwoliłoby od razu zaakceptować odmienność i złagodziło, jeśli nie zniosło, różnice, a także, pomimo słabej jeszcze znajomości hiszpańskiego, stworzyło poczucie bycia u siebie i pośród swoich<sup>32</sup>. La Guaira kojarzy się Bobkowskiemu z Nowym Sączem lub Nowym Targiem, Colon, gdzie „Jagiello” kończy rejs to... Tomaszów Lubelski z lat dzieciennych pisarza. „Całkiem swojsko w tej Panamie – notuje – (...) w sumie bardzo przyjemnie, jakoś znajomo, familijnie. Bardzo nam się podoba”<sup>33</sup>. Asocjacji sensualnych i analogii estetycznych jest więcej: dworzec w Colon z zeszlowiecznym pociągami i muzealną lokomotywą rozczula diarystę, bo to... krakowskie Mydlniki, zaś stacja w Gatun to Rudawa, a koncertująca nieopodal hotelu, w którym Bobkowsky się zatrzymali, panamska orkiestra wojskowa to także orkiestra, tyle że cesarsko-królewska w Krakowie.

16 lipca rozpoczyna się ostatni etap podróży, wielki skok, lot z Balboa do Guatemala Ciudad z międzylądowaniami w Managui i San Salvador. Opis lotu jest zwięzły, ale efektowny; z okien samolotu przestrzeń zyskuje wyraźny element metafizyczny, a Ameryka Środkowa rozpościera się przed podróżnikiem jak mapa.

W dole ziemia. Co chwila pośród morza zieleni rozplaszczony krater wulkanów jak leje od bomb. Ślady boskiego bombardowania. Niektóre wypełnione wodą. Okrągłe, regularne jeziora o powierzchni żółtozielonej, czarnej, liliowej, bładoniebieskiej. Różnokolorowe oka w otoku pomarszczonej i ciemnej skóry zastygłej lawy. To Costa Rica. Przelatujemy nad jeziorem w Nikaragui. Seledynowa, przecudna płaszczyna, usiana zielonymi punktami wysp. Widać Managuę. Lądujemy. Po wyjściu z samolotu dla rozprostowania nóg wydaje mi się, że wszedłem do pieca piekarskiego. Pali słońce, trzaskający upał. Mury dworca, wózki, samoloty, wszystko drga w rozpalonym powietrzu. Krzątanie się i ruch jak na prowincjonalnej stacyjce. Ktoś

<sup>30</sup> Tamże, s. 161–162.

<sup>31</sup> W. Ligęza, *Wizje Ameryki Łacińskiej w prozie Bobkowskiego, Gombrowicza i Straszewicza*. W: *Proza polska na obczyźnie. Problemy – dyskursy – uzupełnienia*. Pod red. Z. Andresa, J. Pasterskiego i A. Wal. T. 1. Rzeszów 2007, s. 63.

<sup>32</sup> „Moje pierwsze wrażenia: przede wszystkim zupełny brak poczucia »obcości«. Chwilami zdawało mi się, że już wszędzie tu kiedyś byłem”. List A. Bobkowskiego do J. Iwaszkiewicza z 29 lipca 1948 roku. W: A. Bobkowski, *Tobie zapisuję Europę*. Dz. cyt., s. 100.

<sup>33</sup> Tegoż, *Z dziennika podróży*. Dz. cyt., s. 172.

wsiada do tramwaju. Lecimy dalej. Znowu leje wulkanów wśród zieleni. Siedzą tu całymi rodzinami. Koniec świata zacznie się tu. Gdy wszystkie na raz odetchną, gdy w tym koncercie najcięższego przemysłu skończy się bezrobocie i wielkie piece znów zapłoną. Bomba atomowa nad tym skrawkiem uśpionej i skoncentrowanej siły wydaje się pukawką. (...) Punktualnie o 12.15 lądujemy w San Salvador. Znowu wychodzę z samolotu, ale szybko wracam. Piec Siemens-Martin, a nie San Salvador. Oni tu chyba wcale nie muszą palić kawy. Upala się wprost na drzewkach. (...) Po pół godzinie zniżamy się. Już Gwatemala. Dworzec wśród rozłożystych cyprysów, trochę w stylu zakopiańskim. Chłodno, pachnie igliwem i górami. Wolno schodzę po schodkach. Sen pryska, skończyła się bajka<sup>34</sup>.

Dziennik podróży kończy się, bo kończy się podróż wyznaczająca granice tekstu i stanowiąca dlań ramę kompozycyjną<sup>35</sup>. W przeciwieństwie do dziennika decyzja autora nie jest suwerenna (nie decyduje też przypadek ani inna okoliczność zewnętrzna) ale podlega presji kategorii, której podporządkowany jest zapis: nie można wszak kontynuować dziennika podróży, gdy przestało się podróżować.

Wojciech Ligęza zauważa, że w swoim dzienniku „Bobkowski aktualizuje tradycję egzotycznej podróży morskiej, eksponując te realia, z którymi przeciętny Europejczyk nie obcuje na co dzień”, a sam tekst nazywa „cyklem” i „reportażowym diariuszem”, którego głównymi walorami są „momentalne, niebanalnie wykadrowane obrazy, ruch komentującej myśli, emocjonalna aura”<sup>36</sup>. Kwalifikacja taka jest ze wszech miar słuszna, dodajmy jednak, że autor nie tylko opisuje to, co widzi, nie tylko dowcipnie opowiada i wspomina, ale też zwierza się z tego, co czuje i przewiduje próbując w ten sposób rozpoznawać nieznaną sobie rzeczywistość. Ze swobodą przechodzi od faktu do problemu, od zdarzenia do uogólniającej refleksji. Rzecz nawet nie w tym, że czytelnicy nazywali relacje Bobkowskiego „reportażami”<sup>37</sup>, a i sam pisarz używał wobec swego tekstu tego samego terminu<sup>38</sup>, ile raczej w tym, że dziennik podróży Bobkowskiego jako całość, przy założonej i wyeksponowanej przez samego autora, sygnalizowanej już w tytule fragmentaryczności, w pełni realizuje paradygmat literackiego cyklu

---

<sup>34</sup> Tamże, s. 182–183.

<sup>35</sup> Zob. T. Dobrzyńska, *Delimitacja tekstu literackiego*. Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1974, s. 5.

<sup>36</sup> W. Ligęza, *Wizje Ameryki Łacińskiej w prozie Bobkowskiego, Gombrowicza i Straszewicza*. Dz. cyt., s. 62–63.

<sup>37</sup> „Jedynym znakiem życia są Pana reportaże z podróży drukowane w »Tygodniku Powszechnym«”. List J. Giedroycia do A. Bobkowskiego z 10 stycznia 1950 roku. W: J. Giedroyc, A. Bobkowski, *Listy 1946–1961*. Dz. cyt., s. 118.

<sup>38</sup> „Pisze mi Pan, że jedynym śladem po mnie są ogłaszane reportaże z mojej podróży w »Tygodniku«. Może nie tyle »reportaże«, co ich fragmenty, bo biedny Turowicz musi cięć wszystko, co tylko wykracza poza ramy strawnego banału”. List A. Bobkowskiego do J. Giedroycia z 16 stycznia 1950 roku. Tamże, s. 121.

reportaży, zaś jego uporządkowane części reportażu podróźniczego<sup>39</sup>. Dodajmy tu również, że fragmentaryzm nie stoi tu w jawnej opozycji wobec zasady cykliczności. Jak stwierdza Elżbieta Konończuk:

Fragmentaryczność jest też konstytutywną cechą cykliczności, pomimo że cykliczność jako technika literackiego przedstawienia wyrasta z potrzeby całościowego opisu świata. Przedstawienie fragmentaryczne wobec przedstawienia całościowego oczywiście pozostaje w sprzeczności. Istotą cyklu jest połączenie w jedną całość autonomicznych, zamkniętych kompozycyjnie, scalonych utworów. Izolowane teksty, opatrzone tytułem, zamknięte ramą początku i końca wobec całego cyklu pełnią funkcję fragmentu<sup>40</sup>.

Reportaż jako gatunek wywodzi się – co warto podkreślić – z relacji podróźniczych właśnie, z listów, periegez i diariuszy. Podróż – rzecz można – jest nie tylko praprzyczyną reportażu, ale też jego niezbędnym warunkiem, nie można bowiem zdać relacji z wydarzeń, w których się uczestniczyło, nie ruszając się z miejsca<sup>41</sup>. Przy świadomości całej nieostrości definicyjnej gatunku i przy wielorakich oporach wobec włączenia go do obszaru literatury pięknej<sup>42</sup>, można wszakże powiedzieć, że od początku swego istnienia wchłaniał on wszelkie sygnały i elementy literackości<sup>43</sup>, aż po fikcjonalność, zatem jego *differentia specifica* polega na harmonijnym zespoleniu składników dokumentarnych i artystycznych czy – patrząc na rzecz szerzej – estetycznych<sup>44</sup>. Zatem nie funkcja czysto informacyjna

---

<sup>39</sup> Zob. K. Wolny, *Kształtowanie się reportażu i jego systematyka*. W: *Reportaż. Wybór tekstów z teorii gatunku*. Wybór i oprac. K. Wolny, Rzeszów 1992, s. 128; Według J. Maziarzkiego w reportażu podróźniczym „istnieje wyraźny ciąg zdarzeniowy wyznaczony przez aktywną obecność reportera, który podróżuje, przeżywa, obserwuje. Nie jest to jednak już ciąg jedyny. Obok niego nierzadko zjawiają się luźno włączone w tok narracji, rozbudowane ujęcia akcyjno-dygresyjne i anegdoty; zjawiają się także związki typu opisowego, a czasem i dyskursywnego”. J. Maziarzki, *Anatomia reportażu. Próba typologii*. W: tamże, s. 145.

<sup>40</sup> E. Konończuk, *Fragmentaryzm i cykliczność wobec powieści historycznej*. O „*Powieściach piastowskich*” Karola Bunscha. W: *Cykl i powieść*. Dz. cyt., s. 169. O roli fragmentu i fragmentaryczności w pisarstwie Bobkowskiego zob. K. Ćwikliński, *Rozstanie z formą*. O „*Fragmentach z notatnika*” i „*Fragmentach wspomnień*” Andrzeja Bobkowskiego. „*Pamiętnik Literacki*” 2000, z. 4. Zob. W. Hilsbecher, *Fragment o fragmencie*. W: tegoż, *Tragizm, absurd i paradoks*. Przeł. S. Błaut, Warszawa 1972, s. 152–155.

<sup>41</sup> Ten warunek może zostać uchylony na przykład w reportażu historycznym czy reportażu z relacji. Zob. K. Wolny, *Reportaż – prawda czy fikcja?* W: *Reportaż. Wybór tekstów*. Dz. cyt., s. 30–35; M. Wańkowicz, *O poszerzenie konwencji reportażu*. W: tamże, s. 41–63.

<sup>42</sup> Zob. W. Tarnawski, *Reportaż i sztuka*. W: tegoż, *Od Gombrowicza do Mackiewicza*. Londyn 1980, s. 115–119.

<sup>43</sup> Zob. K. Wolny, *O poetyce współczesnego reportażu polskiego (1945–1985)*. Rzeszów 1991, s. 43–47.

<sup>44</sup> Zob. Cz. Niedzielski, *O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentarnej*. (*Podróż – powieść – reportaż*). Toruń 1966, s. 164. Zob. E. Balcerzan, *Wtajemniczenia reporterskie*. W: tegoż, *Kręgi wtajemniczenia*. Kraków 1982, s. 388–397.

decyduje o doniosłości reportażu, nie tylko to, że nieznane staje się dzięki niemu znanym, ale przede wszystkim, że staje się bliskim poprzez wyeksponowanie konkretnych, prawdziwych faktów i obecność oraz działanie rzeczywistego człowieka – osobowości ekspansywnej, aktywnej i ciekawej świata, bogatej i złożonej, niezależnej, bystrej i dowcipnej, godzącej emocje z wewnętrzną dyscypliną.

Bobkowski jest nie tylko bezpośrednim obserwatorem, ale i uczestnikiem opisywanych wydarzeń<sup>45</sup>, ich bohaterem i – w jakimś sensie – kreatorem. Pakt autobiograficzny jest tu zupełny<sup>46</sup>. W autentyczność relacji i w tożsamość autora i narratora nie mamy podstaw wątpić. Dziennik podróży pisarza jest ciągiem relacji reportażowych, który może być (i powinien być) odczytany jako ich prze-myślany i celowo skomponowany cykl, a nie jako „tekst podzielony”<sup>47</sup>. Możemy założyć, że czytelnik nieznający całości utworu, a jedynie jego izolowane części (lub część) może być przeświadczony o tym, że ma do czynienia z autonomicznymi, choć w tym przypadku obdarzonymi autonomią względną, tekstami reportażowymi.

Dziennik podróży, będąc bardziej wypowiedzią literacką niż relacją dokumentacyjną czy prostym rejestrem faktów, jako osobna całość jest utworem cyklicznym, który – powtórzmy za Marcinem Wołkiem –

posiada strukturę nadrzędną wobec struktur składowych i odpowiadający jej całościowy sens, niesprowadzalny do znaczeń elementów objętych cyklem (...). Będąc tekstem, cykl może stać się również dziełem, tworem posiadającym indywidualność i odrębność nie tylko tekstową, ale także estetyczną i aksjologiczną<sup>48</sup>.

Dziennik Bobkowskiego rozwija się i przebiega jak gdyby wzdłuż linii prostej, ma charakter linearny, dlatego określić by go można mianem cyklu otwartego, który, jak stwierdza Jan Trzynadłowski, „porządkuje treści każdego utworu składowego wedle zasady sekwencji naturalnej i koniecznej, wedle następstwa dostrzegalnych przyczyn i skutków”, a więc odpowiada mu „kompozycja konsekwentna jako zaznaczone następstwo w czasie”<sup>49</sup>. Cykl otwarty polega na

---

<sup>45</sup> O dwu tych kategoriach reportera pisze wyczerpująco Kazimierz Wolny. Zob. K. Wolny. *O poetyce współczesnego reportażu*. Dz. cyt., s. 94–119. Zob. także: A. Magdoń, *Reporter i jego warsztat*. Kraków 1993, s. 40–61.

<sup>46</sup> Zob. Ph. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Red. R. Lubas-Bartoszyńska. Przeł. W. Grajewski, St. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska. Kraków 2001, s. 21–56, 177–204.

<sup>47</sup> Zob. K. Jakowska, *Delimitacja tekstu w cyklu opowiadań*. Dz. cyt., s. 95.

<sup>48</sup> M. Wołek, *Autobiografizm i cykliczność*. W: *Cykl i powieść*. Dz. cyt., s. 25.

<sup>49</sup> J. Trzynadłowski, *Kompozycja cyklu literackiego*. Acta Universitatis Wratislaviensis nr 67, Prace Literackie IX pod red. B. Zakrzewskiego, Wrocław 1967, s. 198. Por. K. Jakowska, *Czas i przestrzeń w cyklu opowiadań*. W: *Czas i przestrzeń w prozie polskiej XIX i XX wieku*. Pod red. Cz. Niedzielskiego i J. Speiny. Toruń 1990, s. 37–45.

umotywowanej konsekwencji poszczególnych składników tworzących zakończoną całość, ułożonych zdecydowanie posobnie, z wyraźną lokalizacją każdej części składowej. W takim układzie składnik końcowy jest następstwem początkowego, ale do niego już nie powraca, świat przedstawiony zaś układa się wedle prawa następstwa czasowego, nie zaś wedle praw decydujących (wedle założeń autora) o mechanizmie rzeczywistości<sup>50</sup>.

Jakkolwiek Bobkowski nie zamierzał pisać cyklu reportaży, tylko prowadzić dziennik podróży, i to, co napisał, pozostaje dziennikiem, to jednak zarówno sam gatunek, naturalnie z reportażem spokrewniony i swobodnie niejako otwierający się na swego rodzaju hybrydowość, jak i łatwość, z którą otwierał się na ową „podwójność” poszukujący bardziej pojemnej formy pisarz<sup>51</sup>, stwarzają same przez się wystarczającą, jak się zdaje, podstawę do dostrzeżenia w tradycyjnej konwencji dziennika nowoczesnej relacji reportażowej. Tak też dziennik podróży, na prawach wyjątku w twórczości autora *Szkiców piórkiem*, objawił się jako cykl reportaży.

---

<sup>50</sup> Tamże, s. 197.

<sup>51</sup> Zwraca na to uwagę Andrzej St. Kowalczyk omawiając hybrydę listu i dziennika u Bobkowskiego. Zob. A. St. Kowalczyk, *Nieśpieszny przechodzień i paradoksy. Rzecz o Jerzym Stempowskim*. Wrocław 1997, s. 131.

MIROSLAWA OŁDAKOWSKA-KUFLOWA

„czy słowo jest tu ciągle nasieniem”<sup>1</sup>.  
*Wiersze z Ziemi Świętej* księdza Janusza St. Pasierba

Tom *Wierszy wybranych* Janusza Stanisława Pasierba<sup>2</sup> prócz utworów z wcześniejszych tomów zawiera także poprzedzone wyjaśniającym komentarzem: „z wierszy niepublikowanych”. Zostały one objęte wspólnym tytułem *Wiersze z Ziemi Świętej* i stanowią wyrazisty cykl trzydziestu dwóch utworów<sup>3</sup>. Całość ujęta została w klamry trzech wierszy wprowadzających oraz trzech zamykających kompozycyjną całość. Cykl otwierają wiersze poświęcone – kolejno – przelotowi z Rzymu do Jerozolimy, lądowaniu, wreszcie pierwszemu dniu pobytu w Ziemi Świętej. Trzy ostatnie utwory są trzykrotnym podsumowaniem przeżyć bohatera-pielgrzyma opuszczającego „ziemię Jezusa”, a przede wszystkim Jerozolimę. Zatem przylot oraz przygotowanie do opuszczenia tego

---

<sup>1</sup> Cytat pochodzi z wiersza ks. Janusza St. Pasierba \*\*\* [czy słowo...]. W: tegoż, *Wiersze wybrane*. Warszawa 1988 s. 364. Wszystkie cytaty według tego wydania. Lokalizacja w tekście.

<sup>2</sup> J. St. Pasierb, *Wiersze wybrane*. Dz. cyt.

<sup>3</sup> W rok po tomie *Wierszy wybranych* ukazało się *Doświadczenie ziemi* (Kraków 1989), zbiór 150 utworów dotyczących podróży do Ziemi Świętej, wśród których znajdują się trzydzieści dwa wiersze opublikowane wcześniej. Ten znacznie poszerzony cykl omówiła Anna Stempka w pracy *Doświadczenie siebie w „Doświadczeniu ziemi” Janusza St. Pasierba* (W: *Polski cykl liryczny*. Pod red. K. Jakowskiej i D. Kuleszy. Białystok 2008, s. 345–356). *Wiersze z Ziemi Świętej* są w stosunku do *Doświadczenia ziemi* cyklem bardziej zwartym, a przez to także wyrazistym. Omawiając go, rozkładam akcenty nieco inaczej niż uczyniła to Anna Stempka.

szczególne miejsca stanowią naturalną ramę, w którą ujęte zostają wiersze stanowiące poetycką relację z podróży XX-wiecznego pielgrzyma. Ponieważ już w pierwszym wierszu pielgrzym ów identyfikuje się z autorem – pisząc o krótkim, zaledwie dwie i pół godziny trwającym przelocie samolotem, napomyka: „tyle się zmieniło od Sierotki do Pasierba”, dowcipnie zestawiając swoje nazwisko z przydomkiem Krzysztofa Mikołaja Radziwiłła, który zostawił potomnym relację z pielgrzymki do Ziemi Świętej odbytej w latach 1582–1584<sup>4</sup>. Poeta wprowadza też do wiersza swoje imię stwierdzając, że „Janusz jak Jonasz” podróżuje w brzuchu srebrnej ryby. Można zatem potraktować cykl jako „liryczny notatnik” z podróży-pielgrzymki do skrawka ziemi wybranego przez Boga na miejsce wcielenia, życia, śmierci oraz Zmartwychwstania Jezusa.

Jakkolwiek jest to miejsce najświętsze – dla każdego chrześcijanina, podobnie jak dla Żyda – przedstawiający je, oraz sygnalizujący swoje przeżycia i myśli pielgrzym jest bardzo powściągliwy w zapisach, daleki od jakiegokolwiek euforii czy uniesień. Miejsce, do którego przybywa, niewątpliwie jest dla niego Ziemią Świętą, co nie przeszkadza mu stwierdzić zaraz w drugim utworze, zatytułowanym *Lądowanie* (s. 344), iż istnieją „kraje cieplejszej wiary”, do których mieli, według jego opinii, odlecieć przed zimą, na wzór ptaków, aniołowie. Ich miejsce zajmują myśliwce, których obecność na lotnisku zostaje dostrzeżona już w pierwszych momentach pojawienia się bohatera w Ziemi Świętej.

Poprzez tytuł wiersza *Pierwszy dzień* (s. 345) nawiązuje autor do opisu stworzenia świata, ale jest to aluzja à rebours, gdyż pierwszy pejzaż, jaki opisuje odwiedzający Ziemię Świętą, to wzgórze „garbate od głazów i ruin”. W niczym nie przypomina ono ani raj, ani kraju „opływającego w mleko i miód”, jaki zobaczyli zwiadowcy Mojżesza, gdy naród izraelski przybył do granic Kanaanu (Lb 13, 1–27<sup>5</sup>). Jest to natomiast „pole Ezechiela pełne suchych kości”, które prorok zobaczył w danym mu przez Boga widzeniu (Ez 37, 1–14). Niemniej właśnie to widzenie interpretowane jest jako nawiązanie do stwórczego aktu Boga, gdyż tak jak w starszym z opisów biblijnych człowiek zostaje ulepiony przez Boga z mułu ziemi i ożywiony jego stwórczym tchnieniem (Rdz 2, 7), tak też na słowo proroka, wygłoszone z polecenia Pana, kości powlekają się ścięgna i mięśniami. W końcu, wezwane zostaje ożywcze tchnienie – „Z czterech wiatrów przybądź, duchu, i powiej po tych pobitych, aby ożyli” (Ez 37, 9) – przywracające

---

<sup>4</sup> M. K. Radziwiłł „Sierotka”, *Podróż do Ziemi Świętej, Syrii i Egiptu 1582–1584*. Oprac. L. Kukulski. Warszawa 1962. Wcześniej rzecz ta została wydana jako: *Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła Peregrynacja do Ziemi Świętej* (Kraków 1925). W tytule tego wydania pojawia się słowo peregrynacja, do którego nawiązuje Pasierb.

<sup>5</sup> W pracy posługuję się następującą edycją Biblii: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*. Oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tyńskich. Poznań 2003.



życie tym, których kości były już zupełnie wyschłe. Ta druga część widzenia, mająca przynieść nową nadzieję Izraelitom uprowadzonym do niewoli babilońskiej, ma także swój odpowiednik w krótkim utworze Pasierba. Bohater oglądający wzgórze pełne głazów i ruin, staje się podmiotem doznania, które charakteryzuje słowami:

owija mnie nagle  
płomienny język poezji  
czuję na skórze  
jej gorący oddech

Aluzje do *Pisma Świętego* zagęszczają się. Słowo „oddech” koresponduje zarówno z ożywiającym tchnieniem Stwórcy z opisu stworzenia człowieka, jak i z duchem, który przybywa „z czterech wiatrów” w *Księdze Ezechiela*. Ale można je też odnieść do scen ewangelicznych, w których mamy do czynienia z „tchnieniem” Jezusa. Święty Marek Ewangelista opisał uzdrowienie głuchoniemego i ukazał Jezusa, który przed uczynieniem tego cudu spojrział w niebo i westchnął (Mk 7, 32–35), dokonując niejako nowego stworzenia człowieka spętanego dotąd niemocą swojej choroby. Ważniejsza jest jednak scena, która rozgrywa się już po Zmartwychwstaniu, gdy Jezus przychodzi do apostołów zamkniętych w Wieczerniku, pozwala się rozpoznać po ranach na rękach i w boku, po czym przekazuje im władzę odpuszczania grzechów. Otrzymują jednocześnie jego „tchnienie”, które jest znakiem udzielenia im daru Ducha Świętego (J 20, 19–23). Scena ta z kolei winna być odniesiona do opisu Zesłania Ducha Świętego. Oznakami Jego obecności są: gwałtowny wiatr, „języki jakby z ognia” oraz tzw. dar języków, czyli zdolność mówienia obcymi językami (Dz 2, 1–11). Istotny jest także cel Zesłania Ducha Świętego, zapowiedziany już przez Jezusa. Ma on być Pocieszycielem po odejściu Syna Bożego do Ojca, ma przypomnieć apostołom wszystko, czego Jezus nauczał, napęłnić ich odwagą (J 14, 26), uzdolnić do głoszenia Ewangelii i dawania świadectwa o Jezusie (Dz 1, 8).

Jakkolwiek w utworze Pasierba pojawia się „płomienny język poezji” mówiący raczej o poetyckim natchnieniu, nie o uniesieniu prorockim lub darze języków, który najpierw otrzymali apostołowie, a po nich inni chrześcijanie, bohater wiersza wyraźnie interpretuje swoje doświadczenie jako dar Ducha Świętego, którego doświadcza w szczególnym czasie i przestrzeni – w Ziemi Świętej, pierwszego dnia pobytu. Efekt daru powinien być widoczny w pozostałych utworach tworzących cykl.

Inaczej niż „peregrynacy” pierwszej, czyli w diariuszu podróży Radziwiłła, niewiele miejsca poświęca się w cyklu Pasierba opisowi konkretnych miejsc lub krajobrazów, czy to związanych z życiem Jezusa, czy też z historią ukazaną w *Starym* lub *Nowym Testamencie*, jakkolwiek pojawiają się ich nazwy. Można to tłumaczyć faktem, iż w wieku XX dostępnych było już wystarczająco wiele

opisów, reprodukcji, filmów ukazujących czy to Jerozolimę, czy też inne miejsca związane z historią biblijną i życiem Jezusa. Sposób ich uobecniania w poezji wzorowany jest – paradoksalnie – nie na wcześniejszych autorach przedstawiających ojczyznę Jezusa. Przewodnikiem w sposobie patrzenia na Ziemię Świętą, a przez to także w sposobie budowania jej poetyckiego wizerunku, staje się Konstantinos Kawafis, grecki XX-wieczny poeta, który w swej liryce obficie wykorzystywał motywy hellenistyczne i „widział greckich bogów / przechodzących (...) / po wzgórzach Jonii” (*Trzynastu* s. 346). Idąc za tym przykładem Pasierb stwierdza:

(...) widzę ich trzynastu  
na zakurzonej drodze z Galilei  
między judzkimi wzgórzami  
(...)  
na przodzie z jasną głową rabbi

Zgodnie z takim podejściem spotykamy w cyklu kilka utworów, w których na pierwszy plan wysuwają się postaci biblijne. Niekiedy pojawiają się one właśnie w związku z wymienianym miejscem, co jest sygnałem, iż pielgrzym z pewnością tam się znalazł. Tak na przykład wiersz *Getsemani* (s. 352), przywołuje wyłącznie to, co w istocie niewyraźne, przeżycia Jezusa doznawane przez Niego przed męką. W liryku tym zresztą Pasierb osiąga szczyt zwięzłości przy jednoczesnej intensywnej ekspresji wyrazu. Utwór składa się z siedmiu słów (jedynie dziesięć sylab) rozmieszczonych w trzech wersach:

jak to jest  
gdy Bogu  
pęka serce

Niewyraźność przeżycia wskazana zostaje przez zadane pytanie o jego istotę, a jednocześnie nazywa się je potocznym frazeologizmem, który grawituje ku dosłownemu znaczeniu, co staje się źródłem dodatkowej ekspresji.

Można domyślać się, że wiersz *Genezaret nocą* (s. 360) powstał właśnie pod wpływem nocnego widoku jeziora, ale widok ten o tyle tylko jest w nim przywołany, o ile konieczny jest do ukazania obrazu Jezusa idącego po wzburzonych falach: „Jezus idzie po ciemnej wodzie / północny wiatr podnosi ją / do gwiazd”. Czasami widzenie takie jest niejako „podwójne”, gdyż przywoływane są, jakby nakładające się na siebie, postaci z *Nowego* i ze *Starego Testamentu*. Na przykład widok zachodzącego słońca, chowającego się za wzgórze Synajskie, oraz dymów podnoszących się z doliny Gehenny wywołuje w pamięci bohatera-obszernika obraz Jezusa płaczącego nad Jerozolimą (Łk 19, 41–44) i jednocześnie Dawida lamentującego po śmierci syna, Absaloma (2 Sm 18, 32–19, 3). Czasami takie skojarzenia budzą nie miejsca, ale napotykania w nich ludzie. W wierszu *bracia*

(s. 353) narzucająca się różnica pomiędzy arabskim i żydowskim chłopcem każe dostrzegać w nich biblijnych, przyrodnych braci, synów Abrahama:

syn niewolnicy spogląda na syna wolnej  
chudy ciemny Ismael w brudnych dżinsach  
patrzy na Izaaka który w białych szortach  
idzie na kort bawiąc się rakieta

Z kolei chłopiec, bohater utworu *dziewiętnaście lat tutaj* (s. 361), modlący się pod ścianą płaczu „wśród gromady starców”, niezważający na obojętne spojrzenia turystów, swym świadectwem wiary budzi skojarzenia z radykalizmem życia pierwszych chrześcijan, z którymi utożsamiał się św. Paweł Apostoł pisząc: „my głupi dla Chrystusa” (1 Kor 4, 10). W utworach dokonuje się zatem konfrontacja odwiedzanego miejsca z *Pismem Świętym*. Miewa ona charakter subiektywny – nie w sensie dowolności interpretacji *Biblii*, ale w aspekcie doboru biblijnych wydarzeń czy osób, poprzez które oglądana jest teraźniejszość Ziemi Świętej. Czasem teraźniejszość ta wręcz znika, niekiedy nie pojawiają się żadne współczesne realia topograficzne lub społeczne i tekst *Pisma Świętego* wysuwa się na plan pierwszy, jak w wierszu *czytanie* (s. 350), który ukazuje, że lektura *Biblii* jest podstawowym motywem oraz sposobem poznawania kraju, do którego przybył bohater-pielgrzym. Trzeba stwierdzić, że ten „biblijny ogląd” Ziemi Świętej jest podstawową cechą Pasierbowego cyklu.

Czytanie *Pisma Świętego* w kontekście odwiedzanych miejsc bywa wspomaganie nie tyle przez tradycję czy też wiedzę teologiczną, ile przez teksty kultury, na przykład malarstwo. Nie jest to dziwne u poety, który był jednocześnie świetnym historykiem sztuki i którego poezję krytyka wręcz określała mianem „muzealnej”. Już przy lądowaniu widziany z samolotu krajobraz porównywany jest z freskami Andrea Mantegni, a myśl o tym nasuwa nazwa włoskiego samolotu, którym poeta-pielgrzym podróżuje. Cuda Jezusa uzdrawiającego ślepych i głuchych widziane są przez pryzmat przedstawień Jana Henryka Rosena (*uzdrowienie głuchego* s. 348). Pisząc o tałesie, poeta zauważa, iż to modlitewne okrycie znane jest obecnie światu tylko z obrazów Marka Chagalla (*dziewiętnaście lat tutaj* s. 361). Natomiast Kana Galilejska oglądana jest poprzez dzieło Veronesa oraz jego kłopoty ze Świętym Oficjum (*Kana* s. 366).

Pomimo iż w cyklu pojawiają się motywy związane z dziełami sztuki, można mówić o jego ascetyzmie w tym względzie. Poeta, który tak często inspirowany był malarstwem, architekturą, różnego rodzaju zabytkami, tu jest na nie prawie obojętny. Jedynie w wierszu *Katharin* (s. 356) architektoniczny kształt klasztoru pobudza go do lapidarnej refleksji o tym, co jest istotą tej budowli, a wystrój świątyni postawionej ponad miejscem narodzin Jezusa (*grota narodzenia* s. 349) rodzi myśli dotyczące zarówno paradoksów wielokulturowości odwiedzanego miejsca, jak i kondycji współczesnej cywilizacji. Podobnie jak szcze-

góry topograficzne, zabytki i dzieła sztuki schodzą na plan dalszy i odgrywają rolę służebną.

Jest natomiast dziedzina, która odgrywa rolę równie istotną jak przywoływanie biblijnych postaci, wydarzeń, sensów, a jest to wątek osobistej refleksji. Często ujmowana bywa w zobiiektywizowaną formę, ale zdarzają się też bardzo osobiste wyznania. Nurt ten obecny jest zresztą od pierwszego wiersza cyklu, ukazującego, iż to nie kto inny, ale Janusz Pasierb jest autorem, podmiotem wypowiedzi oraz bohaterem-pielgrzymem. Także trzeci spośród wierszy inicjalnych, *pierwszy dzień*, nie tylko należy do liryki osobistego wyznania, ale mówi o szczególnym doświadczeniu poetyckiego natchnienia, a kolejny, *trzynastu*, jest zwierzeniem dotyczącym sposobu patrzenia na odwiedany kraj i metody poetyckiego rejestrowania doznań. Jednakże nie metapoetycka tematyka dominuje w liryce osobistego wyznania. Ukazuje to wyraźnie utwór z *góry* (s. 347), będący swoistym, lapidarnym podsumowaniem dotychczasowego życia bohatera-pielgrzyma:

schodzę z góry szybko  
prawie tak szybko jak zeszło mi życie  
co w nim było górą co było doliną  
czy miało w ogóle jakiś szczyt

Nie wiadomo, o jaką górę chodzi, ani po co bohater wspinał się na nią. Istotne jest samo doświadczenie schodzenia, bo to ono prowadzi do refleksji o trudnościach w rozeznaniu tego, co było wartościowe lub bezwartościowe we własnym życiu. Może chodzi zatem o wzniesienie, z którego wygłoszone zostało „Kazanie na Górze” zawierające osiem błogosławieństw oraz swoisty komentarz do Dekalogu, w sposób skondensowany zawierające całe nauczanie o Królestwie Bożym (Mt 5, 1–6, 29). Wobec przewartościowań, jakich dokonuje ono w mentalności ludzkiej, rzeczywiście trudno jednoznacznie ocenić, co w czymkolwiek życiu ma większą wartość, a co jest w istocie bezwartościowe.

Osobisty ton i refleksja odsłaniająca bezpośrednio przeżycia bohatera-pielgrzyma pojawiają się w sposób oczywisty, gdy wypowiedź formułowana jest w pierwszej osobie liczby pojedynczej:

chciałem z Jezusem zapłakać nad miastem  
jak Dawid nad Absalomem

(*eschata* s. 365)

przecież i mnie  
obiecana jest  
ziemia

(*doświadczenie ziemi* s. 373)

Ale osobisty ton pobrzmiwa także wtedy, gdy podmiot liryczny uogólnia swoje przemyślenia stosując pierwszą osobę liczby mnogiej, na przykład w wierszu *jak to będzie* (s. 359) lub używa form trzeciej osoby liczby pojedynczej, jak w *lekcji* (s. 354), w której w nowatorski sposób wykorzystany zostaje motyw pustyni prowadzącej człowieka drogą oczyszczającej, a dzięki temu życiodajnej ascezy. Z równie osobistym tonem mamy do czynienia, gdy podmiot wypowiedzi „ukrywa się” poza refleksją prowadzoną „w bezosobowy” sposób, a odsłaniającą przemyślenia, niepokoje, wątpliwości bohatera-pielgrzyma, jak jest w liryku bez tytułu (s. 364):

czy słowo  
jest tu ciągle nasieniem  
i śpi pod ziemią  
przywalone ciężkim kamieniem?

Najwyraźniej przypowieść o Słowie Bożym, które pada na różnorodną glebę i ginie bądź wydaje plon (Mt 13, 1–23; Łk 8, 4–15), jest w tym utworze interpretowana bardzo indywidualnie, zaś przyczyną takiego odczytania są współczesne realia obserwowane na odwiedzanym skrawku ziemi. W *grocie narodzenia* na przykład jest to nie tylko ułomność podziału ołtarzy, których gospodarzami są chrześcijanie różnych wyznań, ale także zniszczony napis w apsydce, z którego pozostał tylko fragment: „Pax hominibus bo”. Na tle podziałów, głównie religijnych, ale także narodowościowych, tak jaskrawie widocznych w Ziemi Świętej, znaczenie tego napisu pielgrzym Polak tłumaczy przenosząc urwany wyraz „bo...” („bonae voluntatis”) w semantyczną przestrzeń ojczystego języka:

PAX HOMINIBUS BO  
Bo co? nie warto pytać bo wszyscy zginiemy (s. 349)

Przywołana zostaje perspektywa apokaliptyczno-wojennej katastrofy, która zresztą wprowadzana jest już w drugim i trzecim wierszu cyklu, poprzez uwagi o tym, iż myśliwce na lotnisku zastępują aniołów (*lądowanie*) oraz przez ukazanie wzgórze ruin (*pierwszy dzień*). Po biblijności oraz osobistym tonie stanowi ona trzeci istotny rys Pasierbowego cyklu. Także w kilku innych utworach jest ona obecna. Na przykład w *nawiedzeniu* (s. 362) bohater-pielgrzym, który odwiedza Ein Karem, ukazuje miasto, w którym mieszkali rodzice św. Jana Chrzciciela, poprzez znamiennej scenę:

wszedłem na podwórze domu Elżbiety  
i pozdrowiłem jasnawłosą dziewczynę  
z niebieskimi oczami  
która  
ubrana zielono  
siedziała pilnując sterty  
automatycznych pistoletów

Ewangeliczna scena nawiedzenia przez Marię św. Elżbiety, zwieńczone hymnem *Magnificat* spotkanie krewnych, Matek, których Synowie poczęli się ze zrządzenia Bożego w niezwykły sposób, jest tłem dla opisanego w wierszu pozdrowienia dziewczyny ukazanej w symbolicznej kolorystyce sugerującej niewinność i nadzieję. Jednak na przekór wszystkim wpisanym w wiersz symbolicznym sensom dziewczyna jest strażniczką składu śmiertelnych narzędzi, zwiastunką nieszczęść, wojny, śmierci.

Nic dziwnego, że pielgrzym Polak ma w tej przestrzeni skojarzenia z czasem wojny, którą pamięta z lat swego dzieciństwa. Wspomnieniom tym poświęcone zostały aż trzy utwory. W pierwszym z nich (*obudź się harfo*, s. 369) swoistym tłem wspomnień jest psalmiczne wezwanie „obudź się harfo i cytro” (Ps. 57, 9; 108, 3), pojawiające się w pieśniach, które mówią o ucisku i zagrożeniu czy to całego Narodu Wybranego, czy też modlącego się człowieka. Psalmi te wyrażają także wielkie zaufanie wobec Boga. Tłem dla wojennych wydarzeń w omawianym utworze jest w jeszcze większym stopniu postać Dawida, psalmisty, narażonego na dworze szalonego króla Saula na niebezpieczeństwo śmierci (1 Sm 18, 9–10). Jednak harfa, atrybut Dawida, pojawia się także jako odniesienie dla przywołanej sceny wojennej, ściśle związanej z prześladowaniem i zagładą Żydów:

po polowaniu w getcie odjechali Niemcy  
zostało kilka trupów na drewnianym wozie  
widzę z boku jedno nagie ramię  
sztywne palce poruszają się  
bo dotykają szprych jak strun  
po tylu latach  
obudź się

Wezwanie „obudź się harfo” staje się w tych okolicznościach bogate w semantyczne odniesienia.

Drugie wspomnienie czasu wojny nawiązuje do gatunku, jakim jest nagrobek, nie tylko przez swój tytuł *macewa* (s. 370), które to słowo oznacza żydowską stelę nagrobną. Jest wspomnieniem biednej Żydówki z Tarnowa, dzielącej się z wojennymi uciekinierami 1939 roku tym, co miała. Pasierb jako dziecko został przez nią nakarmiony kartoflaną zupą. Oszczędne w słowa wspomnienie zwieńczone jest niekonwencjonalnym, modlitewnym sformułowaniem: „niech w węzeł życia zostanie związana / jej dusza”.

Ostatni wiersz z trójelementowego subcyklu znowu nawiązuje do psalmu, i to jednego z najbardziej znanych, *Sub flumina Babylonis* (Ps 137), w którym psalmista zaklina się, iż pod groźbą największych nieszczęść osobistych nie zapomni o świętym mieście Jeruzalem, które ze względu na znajdującą się w nim świątynię, dla Izraelitów jedyne miejsce sprawowania kultu, ma znaczenie miasta świętego. W utworze Pasierba *Zakirchale* (s. 371) wspomniane jest „małopolskie Jeruzalem”, które – podobnie jak inne żydowskie miasteczka – uległo zagładzie

podczas wojny. Zaklinanie się podmiotu w wierszu jest wzorowane na psalmicznym, ale dotyczy pamięci o Zakirchal. Podobnie też na wzór biblijnych proroków czasu nieszczęść podmiot-bohater utworu odwołuje się do obietnic złożonych przez Boga Narodowi Wybranemu:

hebrajskie litery  
rozsypane w trawie  
przypominajcie Bogu  
dawne obietnice

W ten sposób kondensacji ulega czas teraźniejszy i przeszły, historia biblijna oraz historia XX wieku, wydarzenia dziejące się przed tysiącami lat, przed kilkudziesięciu laty i obserwowane przez poetę pielgrzyma współcześnie. Wszystkie mieszczą się w doświadczeniu, które w dalekiej przeszłości wyrazili autorzy biblijni i wszystkie jest w stanie wyrazić metafora XX-wiecznego poety, autora wiersza zatytułowanego *doświadczenie ziemi* (s. 372–373), najdłuższego z wszystkich w cyklu, w której o Ziemi Obiecanej mówi się zarówno w sensie biblijnym, jak przenośnym, bo jest ona „zadana na wieczną udrękę” i „obiecana do zdobywania”, a w końcu jest „obiecana” każdemu:

przecież i mnie  
obiecana jest  
ziemia

Eschatologiczna perspektywa, która wytyczana była już wcześniej – najwyraźniej w wierszu *Elohi, Elohi* (s. 368), nawiązującym do wołania Jezusa na krzyżu przed zgonem – zbliża czytelnika do końcowego obramowania całego cyklu. Jego trzy ostatnie utwory to żegnanie się z Jerozolimą. Pierwszy z nich, *stara Jerozolima* (s. 374) jest doskonałym podsumowaniem wszystkich negatywnych doświadczeń bohatera-pielgrzyma obserwującego teraźniejszość Ziemi Świętej. Jerozolima jego zdaniem „dość dobrze oznacza Kościół”. Odwiedzający ją wzdryga się jednak przed przypisywaniem temu zgiełkliwemu, zaśmieconemu miasteczku funkcji symbolu przyszłego raj, a przecież w *Księdze Apokalipsy* Nowe Jerozolim, „zstępujące z nieba od Boga” (Ap 21, 1–4) symbolizuje przyszłą szczęśliwość odkupionych, którzy trwając w bezpośredniej bliskości Boga, już nie będą doznawali cierpień, bólu i smutku.

Choć we wstępnym wierszu zamykającego cykl „tryptyku” obraz Jerozolimy jest raczej negatywny, w środkowym utworze, *pożegnanie Miasta* (s. 375), została przedstawiona epifania dokonująca się właśnie za pośrednictwem Miasta – pisarza wielką literą i budzącego tak ambiwalentne uczucia. Aby jednak epifania mogła się dokonać, podmiot wypowiedzi musi sięgnąć do prehistorii Świętego Miasta, do wydarzenia, które sprawiło, iż to właśnie na wzgórzu Syjon została

zbudowana świątynia Jedynego Boga. Bohater-pielgrzym przygląda się Miastu z jakiegoś tarasu i właśnie wtedy doświadcza niezwykłego wydarzenia:

czuję że promień przeszywa mi serce  
jak miecz anioła którego zobaczył Dawid  
na klepisku gdzie Ornan młócił zboże

W tym fragmencie nakładają się na siebie dwa symboliczne obrazy, co potęguje jego wieloznaczność. Na klepisku Jebusyty Ornana objawił się anioł z mieczem, symbolem kary, na którą zasłużył król Dawid, gdy sprzeniewierzył się woli Boga poprzez dokonany spis mężczyzn zdolnych do walki. Jednakże tenże anioł na rozkaz miłosiernego Boga przerwał karanie zarazą wyniszczającą ludność i wskazał miejsce, gdzie powinien stanąć ołtarz ofiarny i gdzie w przyszłości zbudowana została świątynia (1 Krn 21, 1–22, 1). Drugi symboliczny obraz to znak promienia przeszywającego serce pielgrzyma. Jest on znany tradycji chrześcijańskiej, bywa symbolem mistycznych zaślubin pomiędzy Boskim Oblubieńcem i braną przez niego w duchowe posiadanie ludzką duszę (na przykład św. Jozafat Kuncewicz jeszcze w dzieciństwie przeżył wizję, w czasie której od ikony Ukrzyżowanego, przed którą się modlił, oderwała się iskra i uderzyła w serce zadając przy tym ból<sup>6</sup>). Zatem obraz, którym posłużył się Pasierb w swoim wierszu, ma bardzo bogatą symbolikę, od przymierza Boga z Narodem wybranym po mistyczne zaślubiny z indywidualną osobą, oraz od oczyszczającej sprawiedliwości Bożej po miłosierne udzielenie się Boga człowiekowi.

Po pełnym symbolicznych znaczeń środkowym wierszu końcowego „tryptyku” następuje już tylko *ostatni wiersz* (s. 376) o apostofo-cznie-modlitewnym charakterze, będący pożegnaniem ziemi Jezusa. Jesienny czas pielgrzymki nabiera w nim także znaczenia w perspektywie życia bohatera-pielgrzyma:

już jesień czas odlotu  
noce pełne chłodu  
żegnaj ziemio Jezusa  
sama tragiczna udziel mi pogody  
pogódź mnie ze sobą  
ażebym kiedyś odchodząc na zawsze  
umiał powiedzieć  
żegnaj ziemio święta

<sup>6</sup> Zob. T. Żychiewicz, *Jozafat Kuncewicz*. Kalwaria Zebrzydowska 1986, s. 12. Rzeźba Berniniego przedstawia natomiast ekstazę św. Teresy z Àwilli, w czasie której anioł przeszywa jej serce strzałą. G. L. Bernini, *Ekstaza św. Teresy* (1645–1642), kościół Santa Maria Della Vittoria w Rzymie.



Na koniec należy stwierdzić, że „płomienny język poezji”, który na początku drogi „owinął” bohatera-pielgrzyma, doprowadził do podobnych skutków, jakie sprawiło w postawie apostołów zstąpienie Ducha Świętego. Uzdolnił go do tego, by w kontekście miejsc świętych przede wszystkim głosić Słowo Boże („biblijność” cyklu), dawać świadectwo własnej wiary (nurt osobisty), pomimo wszystkich tragicznych, zwłaszcza wojennych doświadczeń ludzkości oraz zagłady Żydów w XX wieku (nurt wojenny). Działanie Ducha Pocieszyciela widoczne jest przede wszystkim w tym, że bohater-pielgrzym widzi, iż objawiający się człowiekowi Bóg jest miłosierny. Nie najmniej ważna jest i prośba pojawiająca się w modlitwie do Ziemi Świętej, symbolizującej Tego, który uczynił ją świętą swoim objawieniem: „udziel mi pogody”.



ZOFIA ZARĘBIANKA

## Podróż jako wieczny cykl życia. Duchowe wymiary podróży w prozie Andrzeja Stasiuka

Zaproponowany tytuł ujawnia w intencji autorki nieoczywistość znaczeń podróży, występujących w książkach Andrzeja Stasiuka traktujących o podróży. *Jadąc do Babadag*, *Fado* oraz *Taksim*. Te trzy podróże, by tak je nazwać, narracje układają się w swego rodzaju cykl, w podwójnym, jak sądzę, tego słowa znaczeniu. Po pierwsze zatem, o cykliczności stanowi fakt, iż książek podejmujących wątek podróżniczy napisał Stasiuk kilka, jeśli dodać do trzech wymienionych wyżej *Dojczland*, mielibyśmy łącznie cztery pozycje, ustanawiające wyraźną całość rozpisaną na poszczególne wyjazdy i czynione podczas nich zapisy. To jednak jakby zewnętrzny, formalny aspekt pozwalający spojrzeć na wspomniane tytuły w perspektywie cyklu. Upoważnia do tego także, by pozostać w kręgu owych zewnętrznych uzasadnień, cykliczność pojawiania się poszczególnych tomów tej podróźnej serii na rynku: 2004 – *Jadąc do Babadag*, 2006 – *Fado*, 2009 – *Taksim*, w międzyczasie, 2007 – *Dojczland*. Interwały pomiędzy kolejnymi tytułami to okresy mniej więcej dwuletnie, a zatem i w tym wymiarze pojawia się wyrazisty rytm, znamionujący – być może – zamiysł cykliczności. Ważniejsza jednak od wskazanych wyżej cech wydaje się cykliczność bardziej ukryta, generowana przez rytm życia wiedzionego przez bohatera-narratora poszczególnych książek. Tym zatem, co pozwala sytuować wymienione pozycje w perspektywie cyklu wydaje się wewnętrzny, powtarzalny rytm podejmowanych wciąż na nowo, i często w tym samym kierunku, wędrówek, rytm, w którym podróż wybija zasadniczy takt duchowego pulsu. Ten duchowy puls wydaje mi się dla narracji Stasiuka prymarny, z potrzeby jego uchwycenia w czasie bohater podej-

muje i ponawia z uporem podróż przez fizyczne obszary, ewokujące przestrzenie wewnętrzne, których są one znakiem i wyrazem. Podróż staje się tym samym alegorią życia i ten jej aspekt postrzega bohater jako tak naprawdę jedynie ważny i najbardziej interesujący.

Podróż stanowi tu nie tylko zasadniczy temat, wokół którego skupiony jest rdzeń myślowy i problemowy utworów, ale staje się też swoistym językiem, przy pomocy którego autor opisuje całą rzeczywistość, zarówno zewnętrzną, jak i wewnętrzną, duchową, a także, co istotne, wyraża sensy o charakterze autotematycznym, niezwykle istotne w całokształcie znaczeń niesionych przez książkę. W ten sposób topos podróży funkcjonuje w *Jadąc do Babadag* na kilku poziomach semantycznych, konstytuowanych jednak zawsze w oparciu o najbardziej dosłowne jej rozumienie jako celowego przemieszczania się w fizycznej przestrzeni.

To przemieszczanie się, związane u Stasiuka z poznawaniem nowych krain – lub też, częściej, z ponawianymi powrotami do miejsc wcześniej już znanych, zawsze odbywa się więc najpierw na planie realnym, na którym – niezależnie od istnienia innych planów – ustanawia istotny dla jego dyskursu wątek przemyśleń o charakterze kulturowym, społecznym, politycznym oraz geograficznym i historycznym. Bynajmniej przeto nie jest to plan nieważny; sam w sobie mógłby bowiem pełnić autonomiczną rolę, wystarczającą dla dokonania interpretacji utworu z poziomu sensów na nim konstytuowanych, niewyczerpujących jednakowoż treściowego bogactwa całokształtu, możliwego do uchwycenia dopiero po rekonstrukcji wszystkich aspektów podróży.

Plan realnej podróży konstytuuje znaczenia wpisujące się w reportażową warstwę rzeczoności tekstu. Zawiera też obok geograficznej i obyczajowej faktografii dużą dawkę poetyckości, nasycającej prozę Stasiuka walorami obrazowymi i nadającej jego frazie specyficzny rytm, wewnętrzne pulsowanie zachwyty człowieka kontemplującego piękno zobaczonego:

Dojechałem do szosy i skręciłem w lewo. (...) Było pusto i zimno. Nic nie jechało. W Tyrawie mgły mieszały się z dymem z kominów. Tutaj wieczór trwał już w najlepsze, ale po pięciu minutach jazdy niebo raptem pękło i wypłynęła z niego świetlista czerwień. Zostawiłem auto na zasyfionym parkingu i poszedłem na skraj urwiska. Szosa do Sanoka była szara jak popiół. W Załużu zapalały się pierwsze światła. Słabe i ledwo widoczne jak ukłucia igły. Mgliste dno doliny kryło kryształą domów i zagród, jakby nigdy nikogo tam nie było. Za to Karpaty stały całe w ogniu. Pozioma rana zachodu ciągnęła się wzdłuż horyzontu<sup>1</sup>.

Dopiero na kanwie rzeczywistej podróży odbywanej przez bohatera-narratora rodzą się inne, bardziej metaforyczne, i być może – bardziej zasadnicze użycia terminu. We wprowadzeniu do nich ważną rolę pełni, jak się zdaje, walor

---

<sup>1</sup> A. Stasiuk, *Jadąc do Babadag*. Wołowiec 2004, s. 39.

poetyckości, umożliwiającą płynne przejście od wymiaru fizycznego do symbolicznego, co dokonuje się między innymi poprzez ewokowanie odpowiedniej aury emocjonalnej wyzwalanej przez opisy pejzażu, ludzi i otoczenia.

W porządku symbolicznym podróz staje się uniwersalną figurą pozwalającą na wyrażanie treści o charakterze psychicznym i duchowym, a więc treści odnoszących się do poziomu egzystencjalnego, a także treści dotyczących procesu i natury tworzenia.

Metaforyzacja pojęcia podróży przebiega zatem u Stasiuka w pewnym porządku, przestrzegany również w strukturze świata przedstawionego, w którym od realnej, fizycznej przestrzeni przechodzi się do przestrzeni innego rodzaju. W porządek ten wpisuje się również poszukiwanie poprzez podróz oraz poprzez proces twórczy harmonii życia i poczucia ładu istnienia, zagubionego w chaosie zdarzeń:

Poczułem ogrom i nieprzerwaną ciągłość świata wokół. O tej samej porze, w tym samym gasnącym blasku wracały do domów bydłeta (...) Krajobrazy i architektura, rasy, kształty rogów i maści trochę się zmieniały, lecz poza tym obraz pozostawał nienaruszony<sup>2</sup>.

Wędrownka bohatera motywowana jest pragnieniem dotarcia do jakiegoś początku, do samych źródeł istnienia, zasilających je przedustawnym sensem, przesłanianym przez materialność: „widzialne i dotykalne istnieje tylko po to, by nie wszyscy mogli poznać prawdę”<sup>3</sup>.

Prowokację dla zaistnienia tych innych rodzajów przestrzeni i symbolicznego rozumienia podróży przynosi jednak zawsze namacalna rzeczywistość geograficznego konkretnego, przywoływanego w całej jego sensualnej soczystości. To konkretny żywi wyobraźnię i dostarcza jej materiału do artystycznych transmutacji, polegających na takich jej przekształceniach, by wykreowana rzeczywistość uzyskała odrębny status, stając się dla narratora i bohatera domeną schronienia: „wierzę, że tylko poprzez widzialne można zaznać ukojenia, że tylko w ciele świata moje ciało odnajdzie schronienie”<sup>4</sup>.

Na poziomie metaforycznym i symbolicznym Stasiuk uruchamia zarazem archetypiczne rozumienie podróży, w którym staje się ona emblematem życia: „Podróżować, znaczy żyć”, powtórzy autor za Danilo Krisem, wskazując także na uzyskiwanie przez podróz dodatkowych wykładni, skierowanych ku pamięci oraz – jako jej pochodna – ku dzieciństwu oraz początkowi: „podróż wymyka się geografii i zaczyna biec śladem baśni albo legendy w stronę dzieciństwa,

---

<sup>2</sup> Tamże, s. 38.

<sup>3</sup> Tamże, s. 154.

<sup>4</sup> Tamże, s. 7.

gdy brzmienie i muzyka słów brały górę nad sensem”<sup>5</sup>. Pamięć, dzieciństwo oraz początek, pozostają z sobą w ścisłych powiązaniach, ukazywanych przez Stasiuka poprzez nawarstwianie znaczeń podróży w kolejnych odsłonach tekstu i kolejnych enuncjacjach narratora.

Użyłam powyżej tyleż metonimicznego, co ostrożnego określenia „książka”, gdyż przyporządkowanie gatunkowe zawartych w niej tekstów przysparza nie mało kłopotu interpretatorowi i wydaje się równie nieoczywiste, co sama wymieniona wcześniej podróż, stanowiąca zasadniczy przedmiot refleksji pisarza.

*Jadąc do Babadağ*, podobnie zresztą jak i *Fado*, pozostaje bowiem otwarte na zróżnicowane strategie lekturowe, pozwalając się czytać na kilka różnych sposobów, determinowanych przez genologiczną klasyfikację utworu. Można zatem przyjąć, iż mamy w przypadku obu wskazanych pozycji do czynienia z reportażem z podróży po zapomnianych, peryferyjnych zakątkach Europy Środkowo-wschodniej. Wtedy na plan pierwszy wysuwałyby się wątki związane z rzeczywistym czasem i rzeczywistością, geograficznie ściśle określoną i nazwaną przestrzenią konkretnych krajów, miejscowości, rzek, autostrad przywoływanych z fotograficzną dokładnością i wiernością szczegółom ukształtowania terenu, rodzaju zabudowań, typu otoczenia itp. W tym zakresie zadziwia u Stasiuka swego rodzaju detaliczność, dyktowana potrzebą jak najdokładniejszego odtworzenia „zobaczonego”. Detaliczne opisy szczegółów przemierzanej przestrzeni zajmują znaczną część dyskursu, nasycając go zmysłowością i stanowiąc o jego obrazowym i malarskim wręcz nacechowaniu. Sensualizm opisów, odnosząc się do postrzeganego przez podróżnika i opisywacza w jednej osobie, świata zewnętrznego, zarazem, pośrednio, umożliwia charakterystykę podmiotu opowiadającego, przedstawiając go jako czujnego i czulego jednocześnie obserwatora, chłonnącego całym sobą wrażenia dostarczane za pośrednictwem wzroku, słuchu, smaku i dotyku, łapczywie chcącego je pochwyć i zachować na zawsze, aby w ten sposób umknąć nieuchronnej zmienności oraz procesowi nicestwienia rzeczywistości, jej – niejako – ulatniania się, postępującego z każdym rokiem.

Obydwie książki sytuują się jednak równie dobrze w konwencji zapisków o charakterze autobiograficznym, zbliżając się do poetyki dziennika intymnego, skrzyżowanego z dziennikiem z podróży. Przy takim trybie lektury zdecydowanie ważniejsze od owych detalicznych obserwacji odnoszących się do świata zewnętrznego wydają się refleksje o charakterze wewnętrznym, związane z przeżyciami i refleksjami podmiotu piszącego, refleksjami wzbudzonymi przez spotkanie z realiami przemierzanych miejsc oraz kontakty z napotkanymi ludźmi. Na tym poziomie podróż zyskuje swoje uzasadnienie i usprawiedliwienie. Odsłonięte zostają bowiem motywy, dla których bohater wyrusza w świat.

---

<sup>5</sup> Tamże, s. 179.

Można też usytuować *Jadąc do Babadag* w perspektywie dającej się pomyśleć formy „powieści drogi”, stworzonej niejako per analogiam do filmu drogi. Przy lekturze podjętej w tym trybie jako prymarne każą się uwzględniać sensory egzystencjalne, implikowane koncepcją homo viator, mocno zresztą wpisana w strukturę dyskursu Andrzeja Stasiuka i ujawniającą się również przy założeniu odmiennych wersji czytania.

Wreszcie, narzuca się czytelnikowi, moim zdaniem jako prymarny, esejistyczny tok wywodu, obowiązujący w obydwu rzeczonych tekstach, szczególnie jednak silnie wyeksponowany w *Jadąc do Babadag*, w którym – jak sądzę, może być uznany za najistotniejszy wyznacznik gatunkowy. Esej sam w sobie skądinąd jest zaś swego rodzaju podróżą, podróżą meandrycznej myśli, zgłębiającej istotę analizowanego zagadnienia. Sama też gatunkowa nieoczywistość wskazanych utworów ustanawia ponadto dodatkowy szlak penetracji – peregrynacji, wpisując się w ten sposób w zawikłane sensory podróżowania, rozumianego przez pisarza w jednym ze swych istotnych wariantów jako kreacja alternatywnego świata i z nią utożsamionego, „widzialne blaknie wobec opowiedzianego”<sup>6</sup>, wyznaje narrator na samym początku powieści.

Przedmiotem namysłu w niniejszym szkicu będą więc w pierwszym rzędzie, wskazywane przez Stasiuka jako zasadnicze, odmiany podróży. Jednak przez ich ścisły związek z problematyką autotematyczną, konstytuującą ostatecznie, jak sądzę, prymarne znaczenia rzeczonego utworu, znaczenia unaoczniane przy tym niezależnie od przyjętego trybu czytania, uwidocznici się może także płaszczyzna rozważań genologicznych, ustanawiająca osobne, lecz w tekście Stasiuka niezmiernie istotne, rozumienie podróżowania. Podróż jawi się wtedy przede wszystkim jako opowieść. „Teraz przypominam sobie to wszystko i widzę, że na przykład tam mogła się zacząć jakaś opowieść”<sup>7</sup>. I dalej: „To byłby dobry początek. Rozwinięcie opowieści i losu, wędrówka wstecz czasu, gdy zdarzenia nabierają blasku, w miarę jak oddalają się od terażniejszości”<sup>8</sup>. Sama w sobie, rzeczywista wędrówka ma znaczenie o tyle, o ile pozwala na stworzenie rzeczywistości, której znamieniem byłaby trwałość większa niż ta, która cechuje, a raczej – niż ta, której brakuje – realności fizycznej. Przestrzeń potencjalna, czy domniemana, kreowana z upodobaniem przez narratora opowieści wydaje się zajmować miejsce równorzędne z przestrzenią fizyczną, a czasem wręcz zajmuje jej miejsce, uzyskując pozycję uprzywilejowaną przez moc kreacji oraz całkowitą niezależność od kaprysów czasu, narażającego wszystkie byty z poziomu istnienia fizycznego na zanik i utratę.

---

<sup>6</sup> Tamże, s. 20.

<sup>7</sup> Tamże, s. 22.

<sup>8</sup> Tamże, s. 23.

To właśnie nie daje mi spać, to pragnienie, by w końcu się dowiedzieć, jaki jest los tych wszystkich obrazów, które przeszły przez moje źrenice i zostały w umyśle, co dzieje się z nimi, gdy mnie już tam nie ma, czy zabrałem je na zawsze, unieruchomiłem we własnej głowie, i będą już ze mną do końca, odporne na zmiany pór roku i pogody<sup>9</sup>.

Stasiukowa podróż w *Jadąc do Babadag* odbywa się bowiem w kilku równoległych przestrzeniach, których wzajemny stosunek wydaje się zmieniać – od relacji równorzędności i przenikania, do prymatu zarezerwowanego dla przestrzeni domniemanej, potencjalnej, uzyskanej wskutek operacji kreacyjnych podmiotu – bohatera. Równorzędność i przenikanie dotyczy przede wszystkim międzygatunkowości utworu, ewokującego odmienne sensory prymarne w zależności od przyjętej perspektywy genologicznej. Sensy te wydają się wobec siebie komplementarne i dopiero uwzględnienie wszystkich znaczeń buduje, czy też może zbudować całościowe odczytanie migotliwego tekstu autora *Dukli*. Podróż rozumiana by była w tym wariacie w sensie tyleż metaforycznym, co ograniczonym do płaszczyzny wewnątrz tekstowej i oznaczałaby wędrówkę tropami sensów wydobywanych w lekturze obejmującej aspekty międzygatunkowości, czy wielogatunkowości analizowanego utworu. W takim ujęciu przestrzenią podróży stawałby się sam tekst, realna wędrówka odbywana w czasie i przestrzeni stanowiłaby jedynie zręczny kamuflaż dla działań kreacyjnych podmiotu, którego tożsamość określa bardziej bycie pisarzem niż bycie podróżnikiem. Czy zatem w istocie wędrówką nie jest sam proces przekształcania rzeczywistego w fikcyjne, zapamiętanego w uwiecznione i ujrzanego w wykreowane?

Kreacyjny wymiar podróży wydaje się wręcz ważniejszy od odbywanej w rzeczywistym czasie w fizycznej przestrzeni wędrówki bohatera:

To jest ta migotliwość, ta zdwojona, potrojona fikcja, krzywe zwierciadło, magiczna latarnia, fatamorgana, fantastyka i fantasmagoria, która wślizguje się litościwie między to, jak jest, a to, jak być powinno. To jest ta autoironia, która pozwala igrać z własnym losem, przedrzeźniać go, papugować, zmieniać upadek w heroikomiczną legendę, a zmyślenie przeinaczać w coś na kształt zbawienia<sup>10</sup>.

Rzeczywistość prawdziwa funkcjonuje więc właściwie jako swoisty pretekst dla opowieści, w której fizycznie przemierzona niegdyś przestrzeń podlega przekształceniu w rzeczywistość o podwójnym poniekąd statusie: bądź rzeczywistości wykreowanej mocą wyobraźni, dla której realna podróż dostarczyła jedynie pewnych elementów uprawdopodobniających opis. Bądź, w wariacie drugim, rozgrywa się w obrębie rzeczywistości zapamiętanej i przywoływanej ponownie

<sup>9</sup> Tamże, s. 171.

<sup>10</sup> Tamże, s. 20.



do świadomości przy pomocy swoistej retrospekcji, polegającej tu na zabiegu aktualizującego przeszłość cofnięcia kadru pamięci, przez co dany fragment wspomnienia nabiera znamion terażniejszości, tym różniącej się od faktycznej i fizycznej, że unieruchomionej w wiecznotrwałości słowa gwarantującej nieprzemijalność. W przeciwieństwie bowiem do rzeczywistości fizycznej, tej, w której bohater Stasiuka odbywa prototypowe podróże, dostarczające mu wzorców dla podróży podejmowanej i podtrzymywanej słowem przez wspomnienie, w przeciwieństwie więc do tej fizycznej, realnej i namacalnej rzeczywistości materialnej, podległej zniszczeniu i rozpadowi, rzeczywistości opowieści przysługuje status nieśmiertelności oraz niezniszczalności i to też, w najgłębszym sensie uzasadnia powoływanie jej do istnienia – zapisanego w dziele. Wydaje się bowiem, iż to właśnie przestrzeń dzieła dostarczyć może swego rodzaju azylu, wyznaczyć kierunek ucieczki przed niebezpieczeństwem, rozpoznanym przez bohatera i narratora w jednej osobie jako nicość. „Wszędzie widziałem schylek i nie mogłem wyobrazić sobie odrodzenia”, wyznaje on w początkowym zapisie z podróży po Rumunii. I dalej, w innym miejscu: „Być może, wyrusza się w podróż po to, by nieść ocalenie faktom, by podtrzymywać ich wąty, jednorazowy błysk”<sup>11</sup>. Rzeczywisty, fizyczny świat w pełnym łęku odczuciu bohatera jest światem nicestwującym, rzeczywistością, z której – podobnie jak w wierszu Miłosza *Oeconomia Divina* ulatnia się materialność, odsłaniając pustkę, próżnię po bytach, rozpad, jakby „zostawiona samopas materia kruszyła się pod własnym ciężarem”<sup>12</sup>. I jeszcze jeden znamienity cytat: „Nie ma gorszej rzeczy niż nicość, przybierająca postać geografii”<sup>13</sup>. Przytoczony fragment ukazuje swoiste rozumienie materialności przez bohatera Stasiukowej opowieści. Wydaje się mianowicie, iż nie tylko jawi mu się ona jako sfera poddana przemijalności, a więc tym samym w szczególny sposób niepewna, niedająca oparcia, ale również – poprzez ową nietrwałość – jako dziedzina ułudy, złudzenia graniczącego ze snem: „bo podróż, z której wróciłem była właściwie snem”<sup>14</sup>. Dopiero zapamiętane i – co więcej – zapisane uzyskuje atrybut upragnionej niezmienności i trwałości: „Dlatego tak się spieszę z tymi jazdami, z tą pazernością na konkret, który zaraz zmienia się w nicość i trzeba go zrobić od nowa ze słów”<sup>15</sup>. Mimo iż nawet „zapisane” nie uchyla, a przynajmniej nie do końca uchyla wrażenie, iż wszystko, i rzeczywistość, i zapisywanie, i sama nawet opowieść należy do dziedziny snu i marzenia, pragnienia i tęsknoty, wspomnienia i zarazem projekcji arkadii, do sfery zatem pogranicznych statusów ontologicznych, pomiędzy bytem a wyobraźnią oraz po-

---

<sup>11</sup> Tamże, s. 51.

<sup>12</sup> Tamże, s. 95.

<sup>13</sup> Tamże, s. 200.

<sup>14</sup> Tamże, s. 183.

<sup>15</sup> Tamże, s. 249.

między bytem a nicością, przyczajoną w samym środku istnienia. W tym ujęciu podróż staje się metodą osvajania nicości, swego rodzaju zaklinaniem lęku poprzez ucieczkę w jakieś „dalej”, „do przodu”, „przed siebie” i poprzez opowieść, w której upatruje się nadziei ocalenia: „historie, które trwają tak długo jak są opowiadane i rzeczy, które istnieją tylko wtedy, gdy ktoś na nie patrzy. Tak, to mnie prześladowe”<sup>16</sup>. Trasę ucieczki wyznaczają najpierw zapomniane, a zatem w przeświadczeniu narratora bezpieczniejsze, bo „mniej zużyte” zakątki Europy, właściwy jej przebieg ustanawia jednak potencjalność, kraina, zbudowana z okrucichów pamięci o rzeczywistym, uporządkowanych wszakże według autonomicznego porządku, którego prawodawcą jest pisarz i jego kreatorski gest stworzenia, naśladujący Boski akt stwórczy. Gest kreacyjny pisarza i rzeczywistość powołana nim do istnienia jawi się jako dziedzina absolutnej wolności, z gwarancją nieograniczonych możliwości transformacji świata – podług wewnętrznej konieczności, zamysłu i upodobań wędrowca wyobraźni:

(...) właściwie wszystko, co się stało, mogło się wydarzyć gdzie indziej (...) tak jak po przebudzeniu, gdy dotyka nas pragnienie powrotu do onirycznej konfabulacji, która pozbawia nas wolnej woli, dając w zamian absolutną wolność niespodziewaną<sup>17</sup>.

Opowieść zawiesza też na chwilę grozę świata, poddając ją pod kontrolę autonomicznego, niezależnego działania kreacyjnego. W ten sposób podróż rozumiana jako ucieczka przed lękiem odsłania się zarazem jako wędrówka w głąb siebie i w głąb czasu, w mityczny Początek, unieruchomiony w wiecznym teraz i zapewniający nieśmiertelność.

Tak, to tylko ten lęk, te poszukiwania, ślady, historie, które mają przesłonić nieosiągalną linię horyzontu. (...) Jestem sam i muszę przypominać sobie zdarzenia, ponieważ dopada mnie lęk przed nieskończonością<sup>18</sup>.

Podróż jawi się przeto jako działanie o charakterze poniekąd terapeutycznym, umożliwiającym bohaterowi funkcjonowanie w świecie, mimo iż nieustannie, na jego oczach, dokonuje się rozpad rzeczywistości. Gdyby nie opowieść niemożliwe byłoby odnalezienie sensu, poszukiwanego i traconego, odnajdywanego jednak wciąż na nowo w znakach zapisanego. Podróż przez zewnętrzną przestrzeń umożliwia zatem swoistą transgresję, staje się warunkiem otwarcia przestrzeni wewnętrznej, komunikowanej innym przy pomocy wspólnego kodu kulturowego, rozpoznawanego i potwierdzonego w indywidualnym doświadczeniu dzięki podejmowanym z determinacją wędrówkom. Stworzenie księgi,

<sup>16</sup> Tamże, s. 247.

<sup>17</sup> Tamże, s. 19.

<sup>18</sup> Tamże, s. 7.

napisanie opowieści zawierającej wszystko „całą dotychczas zgromadzoną wiedzę na temat łądów i wód, kultury i cywilizacji, historii i geografii”<sup>19</sup>, jawi się jednak jako utopia, projekt niemożliwy do zrealizowania... „Gdyby ta księga powstała, wszystkie podróże stałyby się zbędne”<sup>20</sup>, oznajmia narrator ujawniając tym samym dwa kolejne aspekty podróży, a zarazem też potwierdzając poczynione wcześniej rozpoznania o cyklicznej naturze podróży, pojmowanej tu jako podróż przez życie. Po pierwsze więc, rzeczywista podróż, co potwierdziły już poprzednie ustalenia, stanowi właściwie działanie zastępcze, substytut, ersatz doznań niemal narkotycznych, mających zaspokoić potrzebę pochwylenia znikomości i unieruchomienia czasu: „zapewne po to, by ludzie mniej lękali się śmierci i umierali z mniejszym żalem”<sup>21</sup>. Po drugie, właściwą podróżą jest niewyczerpana i niemożliwa opowieść, podejmowana wciąż od początku w nadziei napisania księgi unieważniającej rzeczywiste i przynoszącej spełnienie w absolutnej doskonałości wyobrażonego.

---

<sup>19</sup> Tamże, s. 253.

<sup>20</sup> Tamże.

<sup>21</sup> Tamże, s. 254.



CYKLE I CYKLICZNOŚĆ



cykle poetyckie



ROLF FIEGUTH

## Intertekstualność i kompozycja cykliczna. Anakreont, Horacy i Kochanowski w *Erotykach* F. D. Książnina<sup>1</sup>

*Erotyki* Franciszka Dionizego Książnina (1779) to podobnie jak *Canzoniere* Francesca Petrarcki cykl poetycki dużego formatu (ponad 370 wierszy w dziesięciu księgach). Chociaż na pewno nie dorównują utworowi wielkiego Włocha, tym niemniej stanowią jedną z najwybitniejszych i ambitnych pozycji poezji polskiego rokoka, a nawet oświecenia w ogóle. Od czasów pierwodruku nie było wznowienia tej pozycji, nie licząc przedruków pojedynczych wierszy. Kompozycją *Erotyków* zajmuję się od pewnego czasu; dla kwestii tej nie jest obojętny fakt wyraźnej obecności Anakreonta (66 parafrazy<sup>2</sup>) i Horacego (33 parafrazy) w *Erotykach* oraz związanych z tym licznych aluzji do twórczości Ko-

---

<sup>1</sup> Skrócona wersja tekstu figurującego w na stronie Międzywydziałowego Zakładu Komparatystyki UW pod adresem: <http://www.mzk.ibi.uw.edu.pl/kniaznin.pdf>. Cytuję z *Erotyków* za wydaniem: F. D. Książnin, *Erotyki*. T. 1–2. Warszawa 1779, (kopia mikrofilmu), w formie na przykład 1.20 = Księga I, wiersz numer 20; zachowuję ortografię oryginału. Cytaty z *Fraszek* Kochanowskiego sprawdzone są według wydania: J. Kochanowski, *Fraszki*. Oprac. J. Pelc. Wrocław 1991. Cytaty z *Pieśni* tegoż autora według wydania J. Kochanowski, *Pieśni*. Oprac. M. R. Mayenowa, K. Wilczewska, B. Otwinowska, M. Cytowska. Wrocław 1992; *Dzieła wszystkie*, wydanie sejmowe. T. IV; cytaty z Horacego według wydania: Horatius Flaccus Q., *Horaz. Sämtliche Werke lateinisch und deutsch*. Teil I, *Oden und Epoden*. Red. H. Färber, München i Zürich 1982. – Za ciekawe rozmowy i dyskusje na temat Książnina dziękuję T. Kostkiewiczowej, T. Chachulskiemu oraz A. Guzkowi, a za pomoc stylistyczną K. Wierzbickiej-Trwodze i M. Cieńskiemu.

<sup>2</sup> „Parafraza” jest przekładem poetyckim, nierzadko mającym charakter przeróbki.

chanowskiego. Poeta czarnoleski wchodzi tu w grę chociażby w tym sensie, że Książninowskie parafrazy „z Anakreonta” funkcjonują pośrednio jako aluzje do *Fraszek*, a parafrazy Horacego jako aluzje do *Pieśni* Kochanowskiego. Cykl poetycki wykazuje ogólną skłonność przetwarzania wszelkich „importów intertekstualnych” (cudzych tekstów, cytatów i aluzji) – w czynniki intratekstualne, czyli kompozycyjne. W związku z tym fakt zintegrowania cudzego tekstu w kompozycję cykliczną zaczyna funkcjonować jako akt przekroczenia granic własnej, autorskiej poezji, a tym samym przekształca się w element metapoetycki, wskazujący na podmiot cykliczny jako na jego sprawcę. Eksplicytna lub implicytna obecność cudzych podmiotów poetyckich uzyskuje więc znaczenie przy kształtowaniu podmiotu cyklicznego, który w pewnym stopniu identyfikuje się z nimi<sup>3</sup>.

Naszpicowane tu podejście do sprawy eksplicytnego czy aluzyjnego uobecnienia Anakreonta, Horacego i Kochanowskiego w *Erotykach* korzysta z dwu innych możliwości interpretacyjnych, od których skądinąd się różni. Jedną z nich nazwałbym podejściem historyczno-ideowym i krytyczno-ideologicznym. Jego naczelnym problemem jest pytanie o funkcję społeczną i światopoglądową nader obfitych aluzji anakreontycznych w *Erotykach*<sup>4</sup>. Wypada dziś uświadomić sobie z niejakim trudem, iż poetycka zmysłowość anakreontyczna nie tylko sprzyjała libertynizmowi arystokratycznemu, lecz wymaga poza tym oświetlenia ze strony nurtujących wiek XVIII myśli o wolności indywidualnej i zbiorowej oraz o egzystencji ludzkiej w ogóle. Anakreontyzm Książnina jest też aktem osobistej emancypacji od jezuickiej fazy jego życia oraz od tradycji poezji religijnej, w których był wychowany i do których ponownie nawiąże parę lat później. Z drugiej strony eksponowany nieraz w *Erotykach* fakt panowania miłości zmysłowej w życiu wszystkich ludzi, zwierząt i bogów wydaje się dla Książnina równoznaczny z zagrożeniem egzystencjalnej wolności człowieka, którego swobodna wola ciągle wystawiona jest na próbę przemożnych popędów erotycznych. Książnin wiąże ten wątek jeszcze w *Erotykach* z tematem ograniczonej wolności człowieka żyjącego w niedostatku oraz ograniczonej wolności ojczyzny po pierwszym rozbiore. Aspekt ten nie znajdzie szczegółowego rozwinięcia w niniejszym studium, aczkolwiek na pewno ma swoją wagę<sup>5</sup>. Drugie z przywołanych tu podejść ma charakter strukturalno-paradygmatyczny i zostało urze-

<sup>3</sup> R. Fieguth, *Verzweigungen. Zyklische und assoziative Kompositionsformen bei Adam Mickiewicz 1795–1855*. Freiburg/Schweiz 1998.

<sup>4</sup> Zob. T. W. Verweyen, *Zum philosophischen und ästhetisch-theoretischen Kontext der Rokoko-Anakreontik*. W: *Dichter und Bürger in der Provinz*. Red. E. Rohmer. Tübingen 1998, s. 1–30.

<sup>5</sup> Zob. też R. Fieguth, *Du rococo au sentimentalisme. Les premiers trois recueils poétiques de Franciszek Dionizy Książnin (1749/50–1807)*. W: *Revue des études slaves, numéro spécial sentimentalisme russe*. LXXIV, 4, 2002–2003, 835–860.



czywistnione w książce Teresy Kostkiewiczowej<sup>6</sup>. Badaczka traktuje intertekstualność Książnina jako aspekt poboczny, koncentrując się na paradygmatycznym występowaniu tych samych lub ciągle urozmaicanych leksemów, procederów, wątków i całych tekstów w rozwijającej się dość dynamicznie twórczości lirycznej Książnina<sup>7</sup>. Prawowitość i zasadność takiego podejścia potwierdza nie tylko materiał przytoczony przez samą badaczkę, ale też dociekania przeprowadzane w niniejszej rozprawie. Powtarzanie i urozmaicanie form, wątków i tematów jest bowiem jedną z metod Książnina zmierzających do utworzenia różnorodnych kompozycyjnych powiązań między przytoczonymi w cyklu tekstami Anakreonta i Horacego.

### ANAKREONT I KOCHANOWSKI W EROTYKACH

Zacznę od omówienia kilku wybranych tekstów anakreontycznych, które jednocześnie aktywizują pamięć o poecie czarnoleskim, wczesnym, a może nawet pierwszym polskim naśladowcy poezji anakreontycznej. Przejrzyjmy się dwu wierszom *na Anakreonta* pióra Kochanowskiego i Książnina. U Kochanowskiego czytamy:

Anakreon, zdrajca stary, / Nie masz w swym łotrostwie miary! / Wszystko pijesz, a miłujesz / I mnie przy sobie zepsujesz. / Już cię moje strony znają / I na biesiadach śpiewają; / Dobra myśl nigdy bez ciebie. / A tak, słyszysz li coś w niebie, / Śmieję się: bo twe imię dawne / I dziś między ludźmi sławne (Fr. II, 46. *Do Anakreonta*).

Poetyckie odwołanie Książnina do Anakreonta czyta się następująco:

Anakreon, poeta miły, / Raz we śnie, iakby to na iawie zgoła, / Wita mię iakoś, i k sobie zawoła. / A ia zatym, co tchu i siły, / Lecę ku niemu; i co tylko zbiegę, / Ściskam, całuję wdzięcznego kolegę. / Piękny to starzec był cały. / Ale ten starzec, podobien łabędziu, / Jeszcze połyskał w Cytery narzędziu. / Usta iemu winem woniały; / Drobnny Kupidek, by się nie zawadził, / Chwiejącego się za rękę prowadził. / A tu zdiąwszy mu z głowy wieniec, / Daie mi w ręce; wieniec dar dozgonny, / Anakreontem wonnym wieniec wonny. / Włożyłem go na skroń szaleniec: / Tak od tamtego wnet czasu człowieka / Zga miłość w serce, i srodze dopieka (4.8 z *Greckiego*).

Mimo poważnych różnic między tymi wierszami mają one jednak podobny sens. Kochanowski wyraża swoją sympatię dla Anakreonta w sposób żartobliwie rubaszny, ale daje do zrozumienia, że Anakreont go „psuje” (czyli mocno nań wpływa) i że jego, Kochanowskiego, struny roznoszą sławę „starego zdrajcy”

<sup>6</sup> T. Kostkiewiczowa, *Książnin jako poeta liryczny*. Wrocław 1971.

<sup>7</sup> Kostkiewiczowa oczywiście doskonale rozumiała wagę anakreontyków w liryce Książnina i ocenia je równie wysoko, jak oryginalną twórczość poety; zob. T. Kostkiewiczowa, *Książnin jako poeta liryczny*. Dz. cyt., s. 21, przyp. 8.

wśród dzisiejszych ludzi. Książnin idzie znacznie dalej niż Kochanowski; poeta daje wyraz uczuciom wręcz miłosnym względem „wdzięcznego kolegi”, który we śnie przekazuje mu swój wieniec poety. Ma to niemałe znaczenie dla konstrukcji cyklu *Erotyków*, w szczególności zaś dla konstrukcji „podmiotu cyklicznego” cyklu. Będzie o tym jeszcze mowa. Przypuszczam zresztą, że Książnin w swoim wierszu *Do Anakreonta* zawarł także aluzję do zacytowanej fraszki Kochanowskiego: ci, którzy pamiętają wiersz Kochanowskiego, mogą łatwo zauważyć, iż Książnin silniej od poprzednika okazuje swe związki uczuciowe z Anakreontem.

Łączne aluzje do Anakreonta i do Kochanowskiego zaczynają się od drugiego wiersza *Erotyków* Książnina. Wiersz 1.2. *Do Czytelnika*, przesiąknięty wieloma wątkami anakreontycznymi, jednocześnie przywołuje pamięć *Fraszek* Miśtrza z Czarnego Lasu:

Ktokolwiek myślisz te miłostki czytać, / A z nich mieć korzyści i słodycz chwytąć; /  
Chcę cię uprzedzić, i którą dać mogę, / Bierz tę ode mnie rzetelną przestrożę. / Same  
tu czucia, same masz uciechy, / Wdzięczne zapamiętały, i słodkie uśmiechy. / Wenus  
panuie, przy niej stoją wdzięki, / Kupid za niemi grot wypuszcza z ręki. / (...) /  
Nie razem, proszę, ani też bez braku, / Czytaj te fraszki, ale podług smaku<sup>8</sup> (1.2. *Do  
Czytelnika*).

Poeta tu wprawdzie określa swoje utwory najpierw jako „miłostki”, czyli za pomocą rdzennie polskiego odpowiednika terminu „erotyki”, ale w końcu też jako „te fraszki”, czyli używa wyrazu wskazującego na Kochanowskiego, wynalazcę terminu. Lecz nie dość na tym. Książnin, bardzo dobry znawca Kochanowskiego, nie przypadkiem nadaje swojemu wierszowi 1.2. *Do Czytelnika* analogiczną pozycję do tej, którą w zbiorze Kochanowskiego zajmuje wiersz *Na swoje księgi* (będący notabene bezpośrednim dalszym ciągiem fraszki *Do gościa*). Czyli fraszka druga *Ksiąg pierwszych*:

Nie dbają moje papiery / O przeważne bohaterzy; / Nic u nich Mars, chocia srogi, /  
I Achilles prędkonogi: / Ale śmiechy, ale żarty / Zwykły zbierać moje karty. / Pieśni,  
tańce i biesiady / Schadzają się do nich rady (Fr. I, 2 *Na swoje księgi*).

Raz jeszcze w części początkowej *Księgi I* używa Książnin metody aluzji do Kochanowskiego przy pomocy analogicznej pozycji i numeracji. Kochanowskiego czwarta fraszka *Ksiąg pierwszych* nosi tytuł *Z Anakreonta*, ten sam, co Książninowski wiersz 1.4. – z tym jednak, że Książnin parafrazuje tu inny anakreontyk, którego nie uwzględnił poeta renesansowy.

---

<sup>8</sup> Nie wykluczam, że jest to pobożna próba zmylenia niezbyt wnikliwego czytelnika.

Następny przykład aluzji do Kochanowskiego poprzez tekst anakreontyczny jest również finezyjny. Książninowską *Księgę II* otwiera programowy wiersz metapoetycki:

Śpiewać pragnąłbym ogień Bellony, / Nieraz chcę stroić na Marsa cytę; / Lecz uporczywie, iak na złość, strony / Same mi głoszą miłości chytę. / Podchwycę do mey teorban ręki, / Chcąc na nim nucić coś o Alcydzie; / Lecz i ten również lejąc swe ięki, / Brzmi mi o drobnym tylko Kupidzie. / Bywaycież zatym zdrowi, rycerze, / Którym świat pali wonne ofiary! / Inny tu zawód, inna chęć bierze: / Miłość opiewa brzęk mey cytary (2.1. Z *Anakreonta*).

Wiersz ten, w oryginale *Eis lyran, De lyra*, w czasach dawniejszych podobno znalazł się na początku tradycyjnych wydań anakreontyków, przy czym nie pochodzi on od samego Anakreonta. Kochanowski jakby robi aluzję do tej tradycji, umieszczając swoją parafrazę tekstu w strefie początkowej *Fraszek*, jako czwarty tekst *Książki pierwszych*. Reakcja Książnina na tę tradycję wygląda tak, że umieszcza tekst na początku *Księgi II*. Autor mógł liczyć na takich czytelników – chociażby wśród swoich kolegów poetów – którzy zdawali sobie sprawę z faktu, iż czytając tekst Książnina mają do czynienia z nową wersją poetycką dość jednak znanego tekstu Kochanowskiego, a więc z nieco paradoksalnym przykładem aluzji do autora *Fraszek*. Czytelnicy ci umieli też doceniać dość znaczne odchylenia od wzorca Kochanowskiego. Przypomnijmy wersję Kochanowskiego:

Ja chcę śpiewać krwawe boje, / Łuki, strzały, miecze, zbroje; / Moja lutnia – Kupidyna, / Pięknej Afrodyty syna. / Jużem był porwał bardony / I nawiązał nowe strony; / Jużem śpiewał Meryjona / I prędkiego Sarpedona; / Lutnia swym zwyciężam g’woli / O miłości śpiewać woli. / Bóg was żegnaj, krwawe boje, / Nie lubią was strony moje.

Wiersz oryginału greckiego utrzymywany jest w krótkich wersach siedmiogłoskowych. A więc ośmiogłoskowa parafraza Kochanowskiego bliższa jest oryginałowi niż dziesięciogłoskowce Książnina. Ale dominujący w tekście renesansowym rytm czteroakcentowego trocheja przypomina jakiś wytupywany taniec wiejski, czemu poeta rokokowy przeciwstawia bardziej eleganckie rytmiczne piętno, przypominające takt trzy czwarte. Jest to uwagi godne ujęcie dźwiękowe poezji, która nie chce i nie potrafi być heroiczna lub gwałtowna. W każdym razie chodziło Książninowi o to, aby się różnić od wielkiego poprzednika. W dodatku zaś zależało mu na kompozycyjnym połączeniu strefy początkowej *Księgi II* ze strefą końcową *Księgi I* właśnie przy pomocy nawiązań do Anakreonta, ale nie tylko do niego. Znaczną rolę odgrywają tu bowiem także parafrazy z Horacego, które z kolei również przynoszą aluzje do Kochanowskiego. Sprawa splecenia aluzji do Anakreonta z nawiązaniami Horacego wymaga obecnie ogólniejszej dygresji, zanim podejmę dalszą analizę powiązań *Księgi I* i *II*.

## HORACY I JEGO POWIĄZANIA Z ANAKREONTEM W EROTYKACH

Rozsiane po *Erotykach* 66 wierszy „z Anakreonta” wchodzi w bardzo rozmaite powiązania kompozycyjne z innymi wierszami, oryginalnie Książninowskimi, albo też przerobionymi z innych autorów. Obok utworów Biona na temat figli Kupidyna największą rolę w tych powiązaniach odgrywają 33 parafrazy Horacego. Zbliżenia między Horacym i Anakreontem w kompozycji *Erotyków* możliwe są dzięki dość okazałemu pierwiastkowi „anakreontycznemu” obecnemu już w oryginalnej poezji poety rzymskiego.

Horacego przywołuje Książnin od samego początku *Erotyków* do końcowej fazy *Księgi X*. Motto na stronie tytułowej zbioru jest fragmentem metapoetyckiej ody Horacego IV, 2, incipit *Indarum quisquis studet aemulari*. Poeta rzymski wychwala tu w pięciu górnołotnych strofach wzniosły styl Pindara (niektóre wątki z tych strof powrócą w Książninowskim wierszu 1.1.), aby w końcu mówić o własnych wierszach, rzekomo nie wzniosłych, nie inspirowanych, tylko podobnych do z trudem zebranego miodu z różnych skromnych roślin polnych i leśnych – ten właśnie fragment wybiera Książnin jako motto: „ego apis Matinae / more modoque, / grata carpentis thyma per laborem / plurimum, circa nemus uvidique / Tiburis ripas operosa parvos / carmina fingo”.

Wybór tych właśnie słów jest toposem skromności, ale jednocześnie też aktem dość śmiałej identyfikacji poety rokokowego z wielkim Rzymianinem. Lecz zarazem można się domyślić, iż chodzi tu jednocześnie także o aluzję do podobnych toposów występujących u wszystkich naśladowców Anakreonta i Horacego, w tym i u Kochanowskiego<sup>9</sup>. W tej skromności kryje się zatem frapująca u Książnina poetycka pewność siebie, która dochodzi zresztą do głosu bez osłonek w łacińskim wierszu dedykacyjnym *Ad Venerem*, poprzedzającym cykl *Erotyków*. Tu poeta rezygnuje z aplauzu wielkiej publiczności i możnych mecenatów, ale pokłada nadzieję w „boskim poecie lub wnikliwej poetce” (*poeta dius, aut sagax poetria*), którzy chętnie wezmą do ręki te pieśni i potrafią je docenić – w tym będzie jego tryumf, sława i nieśmiertelność:

Siquis per otium, jocique gratia, / Libente carmina haec prehenderit manu / Poeta dius, aut sagax poetria, / Inane soldo qui queant abscindere: / Jo triumphe! grandis inde gloria / Sequetur, et volabo mortis inscius.

Nie domyślam się, kto miał rozpoznać się w określeniu „boski poeta” (chyba nie Adam Kazimierz Czartoryski), natomiast zarówno „Wenera” jak i „wnikliwa poetka” odwołują najprawdopodobniej do Izabeli Czartoryskiej, która w ten sposób awansuje do sekretnej adresatki, a potem nawet i bohaterki całego cyklu. Formuła *volabo mortis inscius* („będę latał śmierci nie znając”) oczywiście jest aluzją

<sup>9</sup> Jednym z wielu przykładów jest *Foricoenium* 93 *Ad Andream Tricesium*, gdzie Kochanowski porównuje wiersze kolegi Trzecieckiego ze śpiewem łabędzia czy słowika, zaś swoje ze „śpiewem” gąsiora czy gadulstwem jaskółki.

do ody Horacego, *Carmina* II, 20 i jednocześnie do jej słynnej wersji Kochanowskiego, *Pieśni* II, 24. Godne uwagi jest, iż Książnin umieszcza w *Księdze II* wiersz z Horacego, który w początkowych zwrotkach dokładnie powtarza przytoczone dotychczas wątki anakreontycznej anty-heroicznej skromności poetyckiej:

Na co mi śpiewać olbrzymów rozboie, / Lub przy puharach skrwawione Lapity? /  
Głosić też trudno zacne Rzymian znoie, / Lub, iak swym męstwem Alcyd znakomity. /  
Mnie Muza wielbić słodkie twoiey pani / Kazała wdzięki, mnie iasno-czarniawe /  
Opiewać oczy: iak tve serce rani / Przez wierną miłość, a wabną postawę  
(2.16 z *Horacyusza*<sup>10</sup>).

W podobnym duchu utrzymywane są wiersze mówiące o lirze lub cytrze Homera, która pod palcami Anakreonta, Horacego albo Książnina śpiewa tylko o Bakchu, Wenerze lub o Kupidynie:

Nuże, poday mi cytrę Homera, / Cytrę przyjemną, cytrę złoconą; / Na którey strónach nie Mars z Belloną, /  
Ale brźmi sama tylko Wenera. / Nuże, poday mi rostruchan wina, /  
Rostruchan słodki, rostruchan złoty; / W którym nie ostrey prawidła cnoty, /  
Ale się szczerocść tai niewinna (7.28 z *Anakreonta*).

albo

Waryusz kształtem opieie Homera, / Jak wspaniałego z ciebie bohatera / Doświadczyl żołnierz (...)  
/ My nócim, iako, gdy co człek zakocha, / Piecze i rani miłość nazbyt płocha: /  
Lub, iako nieraz z dziewczęcych potyczek / Fryierz odniesie zsińiały policzek (10.33 *Do Agrippy* z *Horacyusza*<sup>11</sup>).

Notabene „fryjerz”, czyli frajer, który z siniakiem wychodzi z boju z dziewczynami, przypomina trochę drastyczny czasami humor Kochanowskiego; jest to jednak, jak można podejrzewać, oryginalny pomysł Książnina.

Już pierwsza parafraza poetycka z Horacego, która pojawia się w *Erotykach*, współtworzy sieć powiązań łączących poetę rzymskiego z Anakreontem i ewokujących aluzyjnie Kochanowskiego. Chodzi o odę Horacego I, 23, u Książnina 1. 8. z *Horacyusza*. Parafraza tej samej ody figuruje w *Pieśniach* Kochanowskiego (1.11). Jej główny wątek – dziewczyna boi się zalotów mężczyzny uciekając jak zbyt młoda sarneczka – występuje już u Anakreonta<sup>12</sup>, co wynika zresztą też z *Erotyków* 5.32 *Mysł* z *Anakreonta*. Parafraza ody horacjańskiej tak brzmiała u Kochanowskiego:

<sup>10</sup> 16 Horatius, II, 12.

<sup>11</sup> Tamże, I, 6.

<sup>12</sup> Anakreont. fragm. 39; podobny wątek u Safony, fragm. 65, 16; informacja z wydania Horatius, s. 279.

Stronisz przede mną, Neto nietykana, / By więc sarneczka, kiedy obłąkana / Macie-  
rze szuka po górach ustronnych, / Nie bez bojaźni i postrachów płonnych. / Bo, by  
się najmniej na drzewie wziężyły / Powiewne listki, by najmniej ruszyły / Jaszczurki  
krzakiem, ta się dusza złąknie, / Aż od bojaźni za ziemi przykłąknie. / Lecz ja nie  
jako niedźwiedź albo mściwa / Myślę cię drapać lwica popędliva; / Przystań też  
kiedy za macierzą chodzić, / Już się ty możesz mężowi przygodzić (*Pieśni I, 11*).

Kochanowski nie zatroszczył się o zachowanie formy stroficznej oryginału (trzecia strofa asklepiadejska), wybierając jedenastozgłoskowiec dla całej strofy czterowersowej. Książnin, skądinąd prawdziwy wirtuoz metryki i strofiki, dla swojej parafrazy wybiera ten sam kształt metryczny, co Kochanowski, co jest oczywistym ukłonem w stronę wielkiego poprzednika; podobnym gestem jest słówko „bo”, które, jak u Kochanowskiego, otwiera strofę drugą<sup>13</sup>:

Pierzchasz, ma Chloé! iak ielątko płoche, / Śledząc za matką po górach, po lesie. /  
Powiewny chrościk byle gwiznął trochę, / Strach ie i popłoch bez pamięci niesie. //  
Bo, czy to wolnym przelotne Fawony / Pogłaszczą szmerem rosochate witki, / Czy  
ze krza iaszczur sunie się zielony; / Pada mu serce, drżą zemdlone łytki. // Wszak-  
żem nie tygrys, nie ia lew ponury: / Porzuć za matką, ma sarneczko, biegać. /  
Nie zdrasną ciębie krwawemi pazury: / Zdatnaś w mym sercu płomienie zażęgać  
(1.8. z *Horacyusza*).

Ale poza tym Książnin stara się, tak jak we wszystkich swoich parafrazach, znaleźć własne rozwiązania. Na szczególną uwagę zasługuje tu strofa druga ze względu na subtelne efekty dźwiękowe oraz na frapującą suwerenność w stosunku do tekstu oryginału („rosowate witki”, a szczególnie bardzo już śmiało sformułowanie „drżą zemdlone łytki [sic!]”, lub italianizm „fawony”). Inaczej postępuje Książnin z tematycznie pokrewną odą horacjańską II,5 (incipit *Nondum subacta ferre iugum valet*; strofa alcejska), której u Kochanowskiego, zdaje się, nie ma: w swoim przekładzie 4. 24 *Z Horacyusza* („Jeszcze pod iarżmem karku nie zniesie”) Książnin tym razem wybiera strofę bardziej urozmaiconą (2x [11+8]). Ale i stąd nie jest daleko do Kochanowskiego, który we *Fraszkach II, 90, Z Anakreonta* (incipit „Podgórski zrzóbk”) parafrazuje – wciąż strofą czterowersową w jedenastozgłoskowcach – wiersz Anakreonta o tym samym wątku głównym. Z kolei Książnin parafrazuje ten sam wiersz Anakreonta (*Erotyki 7. 16, Z Anakreonta*, incipit „Treicka śrzóbk!”), ale w wersji dłuższej i tym razem w dość melodyjnych 10. zgłoskowcach.

Dużo podobnych połączeń i aluzji wiążących *Erotyki* Książnina z Anakreonem, Horacym i Kochanowskim można oczywiście znaleźć w licznych wierszach

<sup>13</sup> U Kochanowskiego jest zresztą „bo, by”, a u Książnina „bo, czy”.

ku czci wina i pucharu, dziewczyn i tańca<sup>14</sup>. Ograniczymy się jedna do kilku uwag natury ogólnej. Jak o tym powiedziano we wstępie, miłość traktowana jest w *Erotykach* jako przemożna siła limitująca indywidualną wolność ludzką; jest ona przedstawiona w oczywistej analogii do innej przemożnej siły, do śmierci:

O iakże nazbyt to przewładna pani, / Którey chcąc niechcąc cały świat ulega. / Wszyscyśmy ieńce, wszyscyśmy poddani; / Kto tylko czuie, od niey nie ubiega. / Próżno się chełpić rozumem i cnotą, / Gdy kogo miłość strzałką draśnie złotą (9.2 *Do Fabiana*).

Ale miłość, wino i tańce oraz poezja im poświęcona, szczególnie wiersze Anakreonta, Horacego i pośrednio Kochanowskiego, wychwalają życie, które opiera się rozpacz i strachowi śmierci – i taki jest głębszy sens obecności tych wierszy w *Erotykach* oraz całego zbioru w ogóle.

Zatrzymamy się jeszcze przez chwilę przy *Księdze X Erotyków*, która w szczególności doprowadza do końca połączenie cytatów z Anakreonta i Horacego. Skoro w całych *Erotykach* jest w sumie 66 anakreontyków i 33 wierszy Horacego, *Księga X* stara się o przywrócenie względnej równowagi ilościowej, przynosząc największą w porównaniu z innymi księgami ilość parafraz z poety rzymskiego, mianowicie pięć (15% wszystkich 33 parafraz z Horacego). Jednocześnie anakreontyków jest tam „tylko” siedem (9,4% ze wszystkich 66; *Księga IX* zawierała aż 10). Z tych pięciu wierszy horacjańskich tylko jeden (10.6 z *Horacyusza*, incipit „Także to teraz twoje żąda serce”; odpowiada Horatius *Carmina* I, 29, incipit *Icci, beatiss nunc Arabum invides*) zdecydowanie *nie* pasuje do tonu anakreontycznego<sup>15</sup>. Pozostałe cztery właśnie podkreślają anakreontyzm Horacego. Tak jest w wypadku omówionego tu już 10.33 *Do Agrippy z Horacyusza*, ale najwyraźniej eksponuje Horacy swój „anakreontyzm” w epodzie 14, incipit *Mollis inertia cur tantam diffuderit imis*, którą parafrazuje Książnin w 10.21 z *Horacyusza*, incipit „Lubieżna gnuśność na zmysły moje”. Horacy wymienia tu z imienia Anakreonta oraz jego kochanka Batyla; jest to wyraźne odwołanie Horacego do Anakreonta i tradycji jego poezji, które może było jednym ze wzorców wyżej omówionych analogicznych związków Książnina i Kochanowskiego<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Są to wiersze o tytule z *Anakreonta* 2. 1 (por. 2. 16 z *Horacyusza*); 2. 8 (por. 9. 19 z *Horacyusza*; ta sama oda u Kochanowskiego, *Pieśni* I, 31); 3. 27 (por. Kochanowski, *Fraszki* I, 57, *Za pijanicami*); 7. 35 (por. Kochanowski, *Fraszki* III, 5); 9. 28 (por. 9. 19 z *Horacyusza*). Ta sama oda u Kochanowskiego *Pieśni* I, 31; odpowiada Horatius *Carmina* III, 21).

<sup>15</sup> Za to wiersz doskonale pasuje do wątku pożegnania z tematem i poetyzowaniem miłosnym, który panuje w ostatniej księdze *Erotyków*.

<sup>16</sup> Nie wszystkie Książninowskie parafrazy z Horacego wykazują zabarwienie anakreontyczne – zob. długą, dość wzniosłą odę 2. 27 z *Horacyusza*, polską wersję ody Horacego *Carmina* III, 27 (!), którą przerobił też Kochanowski (*Pieśni* I, 6).

## POŁĄCZENIE KOŃCA KSIĘGI I Z POCZĄTKIEM KSIĘGI II PRZY POMOCY CYTATÓW I ALUZJI

Po tej ogólnej dygresji wracam do omówienia bardziej konkretnego przykładu zastosowania tej metody przy komponowaniu zbioru. Chodzi o połączenie finału *Księgi I* z początkiem *Księgi II*. Przykład ten zasługuje na szczególną uwagę ze względu na niebagatelne znaczenie metapoetyckie w obrębie *Erotyków*.

Grupa finałowa *Księgi I* zaczyna się od wiersza do lutni 1.33, z *Horacjusza*. Parafrazując odę horacjańską III,11 (incipit: *Mercuri, nam te docilis magistro*), Książnin przywołuje pamięć o Kochanowskim w dwojaki sposób. Po pierwsze Kochanowski przełożył tę samą odę (*Pieśni II*, 18)<sup>17</sup>, po drugie Książnin przywraca w swoim przekładzie horacjańskie imię „Lida” bohaterki i adresatki wiersza, co jest też chociażby pośrednią aluzją do „Lidii” (Lydia) z łacińskich *Elegii* Kochanowskiego, która pochodziła z poezji miłosnej Horacego<sup>18</sup>. Przesłaniem tego wiersza jest konstatacja, że siła liry poety jest wystarczająca w przyrodzie i nawet wobec mocy piekieł, ale prawie nic nie zdziała przeciw oporowi młodej i pierzchliwej Lidy. Wszystkie trzy wersje kończą się przywołaniem prośby jedynej wiernej mężatki wśród córek Danaosa, o to, aby jej mąż uciekł przed mordercami, a jej pamięć uwiecznił napisem na jej grobie.

Ten właśnie wątek podejmuje Książnin w oryginalnym wierszu następnym, 1.34 *Tren żałosny*, który w sensie cyklicznej asocjacji jest czymś w rodzaju ironicznego spełnienia prośby córki Danaosa. Tytułem wiersza („tren”) nawiązuje Książnin znowu do Kochanowskiego:

Czy słońce świeci, czy księżyc nieci / Luną po nocney rosie; / Bądź rzucą okiem,  
bądź suną krokiem, / Niemasz mey lubey Zosie. / Niemasz mey chluby, z którą ia  
śluby / Wieczne stanowić miałem: / Cios nas żałosny śmierci nieznośney / Srogim  
przeciął rozdziałem. / etc. (1.34 *Tren żałosny*).

Na pierwszy rzut oka czytelnik czuje się zirytowany kontrastem między rokokowym, aż filuternym tonem tego wiersza (do którego przyczyniają się skoczne rymy wewnętrzne w wersach dziesięciozłogłoskowych, alternujących z siedmiozłogłoskowcami, oraz wręcz taneczny tok rytmiczny) i jego skądinąd poważnym tematem – żałobą po zmarłej Zosi<sup>19</sup>. Dwa następne wybitnie anakreon-

<sup>17</sup> Saficką strofę „pierwszą” oryginału oddał Kochanowski strofą o formacie 3x11+5, którą wybiera także Książnin, przez co nie tylko jest bliski oryginałowi, ale podkreśla w pewnej mierze też aluzję do poety czarnoleskiego.

<sup>18</sup> „Lidę” (Lyda) Horacego Kochanowski zastępuje w *Pieśni II*, 8 przez „trudną Bogumiłę”.

<sup>19</sup> Tonem tym Książnin wyraźnie odcina się od *Trenów* Kochanowskiego, nawet jeśli się przyjmie, że rokokowa lekkość przykrywa głębsze uczucie. Że tak chyba w istocie jest, wynika z zintegrowania tego wiersza z „felietonem” cyklicznym o Zablosiu i smutnych kolejach jego stosunków z kobietami; zob. mój szkic *Erotyków ksiąg dziesięć Franciszka Dionizego Książnina jako cykl poetycki*. W: *Romantyzm. Poezja. Historia. Prace ofiarowane Zofii Stefanowskiej*. Pod red. M. Prussak. Warszawa 2002.



tyczne wiersze – 1.35 *Młodość nie długa*; 1.36 z *Anakreonta* – podtrzymują ten ton. 1.36 jest zresztą nieco zawoalowanym wierszem poetologicznym i metapoetyckim, mówiącym o źródłach natchnienia poetyckiego: nie jest to samoniszczący szał Atysa, którego karze „idejska” bogini Kybele, ani szał, który nasyła Apollon na tych, którzy piją z rzeki Klaru, tylko żywe oko „Haliny” i słodkie wino<sup>20</sup>. Bezpośrednio po tym anakreontyku następuje własny Książninowski wiersz metapoetycki i poetologiczny 1.37 *Do lutni*, faktycznie utwór końcowy *Księgi I*, jeśli nie liczyć czterowersowej „kody” do niego przychepionej (1.38 *Miłość moja*). Wiersz 1.37 klamruje się z jednej strony z horacjańskim wierszem do lutni 1.33, a z drugiej strony z omówionym już wierszem metapoetyckim 2.1. z *Anakreonta*. Jednym słowem, Książnin otacza swój własny i ważny wiersz do lutni parafrazami z Horacego i z *Anakreonta* oraz aluzjami do Kochanowskiego. Wiersz Książnina zasługuje na uwagę<sup>21</sup>:

Lutni ma złota, co miłym gwarem / Do mdłego zaciekasz ucha; / Ty zmysły pozisz słodkim nektarem, / Jedyna trosków [sic!] potucha. / Pierzcha frasunek, i mól tajemny, / Gdy się odezwie ięk twój przyiemny. / Twym to uieły wdzięcznym urokiem, / W pochopne las idzie pęsy; / A głaz skupiony chyżym poskokiem, / W drobne się rozpada kęsy. / Sam zaś lutnista po morskim szybie / Płynie bezpiecznie na wielorybie. / Dąb zieleń puszcza, a Zefir miły / Szmerne gałązki przerzuca; / Róża się śmieie, a liść pochyły / Powiew lekkuchny ocuca. / Słońce przyżęga, lecz strumyk podle / Wilży mię chłodem przy gęstey iodle. / W górę skowronek z ziemi wylata, / I z góry spada na ziemię; / Skarży się coraz na przeszłe lata / Królewskie iaskułka plemię. / A w dzień i w nocy słowiczek luby / Dawny opiewa żal swoiey zguby. / Od troski czarney schnie mi i pada, / Ukrytym myśl zięta grotem; / Jak schnie od skwaru lelia blada, / Pod niskim uwiądszy płotem. / W sercu ktoś dziwną sprawił niesforę, / To mi się burzy, to płonąć gore. / Ach, twym to figlem i twym psikusem / Stało się, mój bożku srogi! / Któryś tak we mnie z niezbytym musem / Okropne zatlił pożogi. / Ach, zeschłe serce mdleie i pała! / Tkwi w nim ognista głęboko strzała:<sup>22</sup> (1.37 *Do lutni*).

<sup>20</sup> Chodzi o przeróbkę wiersza z tradycji anakreontycznej pod tytułem *Eis heauton*, incipit *Hoi men kalen Kybeben*. Wersja Książnina zaciemnia trochę wymowę poetologiczną wiersza, opuszczając zarówno lauronośnego Apollona jak i „rozmowną” wodę Klaru. W oryginale czytamy *Hoi de Klarou par' ochthai / Daphnephorio Phoibou / Lalon piontes hydor, / Memenotes boosis* – „Ci zaś, którzy na brzegach Klaru piją rozmowną wodę lauronośnego Feba, szaleją rycząc”.

<sup>21</sup> W. Borowy (*Studia i rozprawy*. T. 1. Wrocław 1952, s. 98) sądzi, że wątki orfickie występujące w tym wierszu pozbawia powagi ton burleski. T. Kostkiewiczowa (*Książnin jako poeta liryczny*. Dz. cyt., s. 17, przyp. 6) nie akceptuje tej oceny. Mamy tu do czynienia z analogicznym problemem, jak w wypadku wręcz irytującego swym tonem „trenu żalobnego” 1.34. Nie sposób nie usłyszeć pewnych komicznych, wręcz karykaturalnych zgrzytów pobocznych w drugiej strofie. Efekt ten wzmaga filuternie skoczny rytm półwierszy wersów 10-zgłoskowych. Nie jest to na pewno niedopatrzanie Książnina.

<sup>22</sup> Wiersz faktycznie kończy się dwukropkiem, wskazującym na przychepioną do niego kodę 1.38 *Miłość moja*.

Dźwiękiem zasadniczym lutni, instrumentu poezji, jest u Książnina „jęk”, który wyrażać może mękę, płacz i żalobę, ale też i rozkosz<sup>23</sup>. Niewykluczone, że niezwykła formuła „jęk przyjemny” lutni jest własnością intelektualną Książnina; używa jej zresztą także parafrazując Horacego *Carmina* III, 11, ww. 22 i nast. *stetit urna paulum / Sicca, dum grato Danaï puellas / Carmine mulces*: „Oschły im wiadra na przyjemne ięki / ćwiczoney ręki” (1.33 z *Horacyusza*). „Jęk” lutni według pierwszej strofy jest jedynym środkiem na „troski, frasunek, mól tajemny”, jest to chyba aluzja do *Trenu* XV Kochanowskiego<sup>24</sup>. Wzorem horacjańskiej ody do lutni 1.33 dźwięk lutni ma siłę orficką (por. też 7.30 *Orfeusz*). Jednak nie broni poety od „troski czarnej” (czyli melancholii), albo od „okropnych pożóg” ognistej strzały Kupidyna. Cały ten wiersz opowiada o różnych fazach inspiracji poetyckiej, biorącej początek w troskach kojonych „jękiem przyjemnym” lutni, czyli poezją – na przykład Anakreonta lub Horacego, albo też własną. Jej dźwięki wiążą się z wpływem kojącym przyrody, ale też z melancholijnym śpiewem ptaków, do którego przyłącza się ognista strzała Kupidyna, czyli widok Korynny; rana przez nią zadana będzie powodem kolejnego „jęku” poetyckiego<sup>25</sup>.

### „PODMIOT CYKLICZNY” I OBECNOŚĆ PODMIOTÓW CUDZYCH W EROTYKACH

Termin „podmiot cykliczny” oznacza podmiot całości cyklu poetyckiego<sup>26</sup>; jest to kategoria nadrzędna wobec wszystkich podmiotów lirycznych oraz podmiotów mówiących, obecnych w poszczególnych wierszach cyklu. Z punktu widzenia czytelnika jest dynamicznym wynikiem jego czynności odbiorczych; jemu też przypisuje się wszelkie elementy i akcenty metapoetyckie i poetologiczne<sup>27</sup>. Jak prezentuje się podmiot cykliczny w *Erotykach*? Cykl poetycki ma jedno ze swoich źródeł w klasycznych rzymskich zbiorach elegii, pomyślanych jako alternatywa w stosunku do eposu heroicznego. Do tej właśnie tradycji nawiązuje Książnin, wysoce kompetentny latynista. Podmiotem i zarazem bohaterem cyklicznym jego *Erotyków* jest młody mężczyzna, który w okresie młodości nie myśli o czynach rycerskich i służbie wojennej, lecz znalazł się w mitycznym kraju „Hybla”, albo inaczej „w cypryjskim powiecie”, w służbie u Wenery, Kupidyna

<sup>23</sup> Zamiast częściej powtarzanego „ięku” lutni poeta mówi raz też o jej „brzęku łagodnym”, w bardzo anakreontycznie zabarwionym wierszu 8.31 *Do Malarza*, gdzie dźwięk ten ewokuje cały krajobraz mitologicznej krainy Wenery, będącej wzorcem dla malarza.

<sup>24</sup> Zob. J. Kochanowski, *Tren* XV: „Erato złotowłosa i ty, wdzięczna lutni,/Skąd po ciechę w swych troskach biorą ludzie smutni!”.

<sup>25</sup> „Jękiem” tym jest krótki wiersz 1.38 *Miłość moja*: „Pędząc w tęsknocie dzień za dzień upłynny, / Ten czuję skutek z kochania Korynny: / Gdy iestem bez niey, troskam się i nudzę; / Gdy iestem przy niey, mieszam się i trudzę.”

<sup>26</sup> R. Fieguth, *Verzweigungen*. Dz. cyt., s. 25–60.

<sup>27</sup> Samo zjawisko podmiotu cyklicznego *Erotyków* opisała T. Kostkiewiczowa (*Książnin jako poeta liryczny*. Dz. cyt., s. 12 i n.).

i Anakreonta (1.5 *Ognie młodości*). Przeżywa tam mnóstwo bolesnych i komicznych przygód serca; jego kapłańska służba polega na ofiarach, hymnach i „niskich modłach” (8.21 *Pasterka*), inaczej mówiąc na całokształcie wykonywanej w tym cyklu działalności poetyckiej. Od czasu do czasu przywołuje się perspektywę pożądanego przejścia do poezji poważniejszej. *Księgi IX* i *X* są długim pożegnaniem poezji miłosnej; w wierszu 9.37 *Do Ursyna* służbę przekazuje się Ursynowi Niemcewiczowi, jako kochankowi mającemu więcej szczęścia, poecie zaś młodszemu od bohatera cyklu. Wiersz 10.37 *Waleta*, poetycki akt wymówienia służby bogini miłości, jeszcze raz potwierdza cały ten wysoce przecież wątpliwy diegetyczny sens *Erotyków*.

Kapłańskiej służbie u Wenery i w jej mitycznym kraju odpowiada w szczególności liczna grupa wierszy anakreontycznych. Parafrazując te wiersze, wcielać je do kompozycji swojego dużego zbioru i stwarzając szczególne więzi z parafrazami Horacego, dokonuje Książnin aktu poetyckiej identyfikacji z ich podmiotami, zajmując miejsce ich autorów, a skrycie także miejsce autora wcześniejszych i bardzo znanych parafraz wierszy tych poetów, Kochanowskiego. W ten sposób podmiot cykliczny przywłaszcza sobie cechy cudzych podmiotów, przede wszystkim „miłego kolegi” Anakreonta, ale też jego „następców”, Horacego i Kochanowskiego.

Inną jeszcze kategorię „drugiego ja” cyklicznego reprezentuje „Zabłósio”. Jest to przyjaciel i kolega autora, Franciszek Zabłocki (1750–1821), adresat i bohater pokaźnej ilości wierszy, odgrywający rolę odpowiednika „miłego kolegi” Anakreonta w świecie niemitycznym i bardziej realnym, który także dochodzi do głosu w tym cyklu. Mityczny kraj Wenery przeistacza się bowiem w krajobraz nad Wisłą i Bugiem, z posiadłościami Adama Kazimierza Czartoryskiego, mecenasa Książnina, Powązkami koło Warszawy, Różanką nad Bugiem, Wołczyńcem na Wołyniu. Wenera znajduje swój odpowiednik neomitologiczny w często opiewanej w *Erotykach* „Temirze”, pani nimf wiślanych (5.16 *Powązki*), za którą się kryje Izabela Czartoryska<sup>28</sup>, domyślna patronka, adresatka i bohaterka całego zbioru. Przeróżne mitologiczne nimfy i dryjady przechodzą w arkadyjskie pasterki, a zatem w różne bardziej przyziemne istoty imieniem Eliza, Marcella, Lidychna, Kostusia, Zosia, Halina (za którą kryje się czasami legendarna Helena), Gierka, Róża, Dorota, Haneczka, Teresa, Marynia, Ewa, Lucetka, Kasia, które są obficie opiewane. W końcu można powiedzieć, że całość cyklu przypomina z daleka długą powieść rokokową, przebiegającą na pół w szatach mitologicznych Wenery i Anakreonta, na pół w kostiumach rokokowych i nawet w zwykłym, codziennym ówczesnym habicie – wszystko na tle kunsztownych parków pejzażowych obfitujących w rzeźby i gaje mitologiczne, ale też w pomniki, biusty, nisze

<sup>28</sup> O tym oświadcza sam Książnin 1787, I, 35, zob. A. Aleksandrowicz, *Izabela Czartoryska. Polskość i europejskość*. Lublin 1998.

i drzewa poświęcone wielu poetom antycznym i paru poetom współczesnym, wśród których Anakreont, Horacy i Kochanowski zajmują szczególne miejsce, jako symbole radości życia, przeciwstawione troskom, żalom, rozczarowaniom, samotności, melancholii i śmierci.

ZOFIA MOCARSKA-TYCOWA

## O tryptykach Waława Rolicza-Liedera i Kazimierza Wierzyńskiego

Wybór owych dwóch tryptyków – autorstwa Waława Rolicza-Liedera i Kazimierza Wierzyńskiego nie jest przypadkowy i mam nadzieję, że jego słuszność merytoryczna odsoni się w toku poniższych moich wywodów. Wstępnie chciałabym zadeklarować, iż uważam je za utwory wybitne; lubię je i bardzo cenię, co nie ułatwia bynajmniej pisanie o nich. Bo w takim wypadku zawsze budzi się obawa, iż w racjonalnej eksplikacji łatwo można uszkodzić subtelną kruchość poetyckiego ażuru. Do próby napisania o tych utworach skłoniła mnie lektura artykułu Krystyny Jakowskiej *Tryptyk jako odmiana cyklu literackiego*<sup>1</sup> – i moje uwagi dotyczące tryptyków Rolicza-Liedera i Wierzyńskiego będą swego rodzaju suplementem do tego artykułu. Stąd też uważam, że należy najpierw przypomnieć – i wskazać – najważniejsze wątki objaśnień, także argumentacji autorki oraz jej konstatacje, jako że mają one ów istotny, inspirujący charakter.

Autorka przypomina (powołując się na Schmidta, Lankheita i Okonia) iż tryptyk jako forma artystyczna, związana z tematyką sakralną i z funkcją religijną, ukształtował się w sztukach plastycznych, a stąd następnie rozpowszechnił się w sztuce słowa. Rodowód ten implikował właściwości tematyczne i formalne tryptyku literackiego – wskazywał pożądane „cechy gatunkowe”. Jakowska odnotowuje zjawisko częstego opatrywania przez współczesnych pisarzy swoich

---

<sup>1</sup> K. Jakowska, *Tryptyk jako odmiana cyklu literackiego*. W: *Semiotyka cyklu*. Red. M. Dem-ska-Trębacz, K. Jakowska i R. Sioma. Białystok 2005, s. 453–463.

utworów mianem tryptyku, jednakże, jak pisze, owe utwory mają niewiele, a najczęściej zgoła nic wspólnego z artystyczną formą tryptyku, zostały tak określone bez świadomości wyznaczników gatunkowych, bez świadomości „archiwzoru” (jak określa badaczka).

Na przywołanych przykładach autorka rozważa głęboką zależność między obecnością plastycznego wzoru tryptyku w świadomości pisarzy sięgających po tę formę a poziomem literackim ich tekstów. Autorka stwierdza prostą konsekwencję: im bardziej zatarta świadomość plastycznego wzoru, tym słabszy utwór literacki, tym gorsze „wykonanie” tryptyku. Bardzo istotnym efektem jej rozważań jest sprecyzowanie przez nią cech określających specyfikę tryptyku (jego „gatunkowość”). Odnoszą się one równie dobrze do tryptyku plastycznego jak i literackiego. Są potwierdzeniem strukturalnej wspólnoty obu sztuk, rozpoznawalnej na płaszczyźnie tematu, kompozycji i stylu. A składają się na nie, zdaniem autorki:

- „podniosły temat całości tekstu” (czyli temat „dotykający ładu świata”),
- „symetria części bocznych”,
- „dominacja części centralnej”,
- „podwójna wobec innych dzieł dawka uporządkowania” (czyli „nadorganizacja semantyczna”, prowadząca do szczególnie zrygoryzowanej, wręcz ascetycznej zawartości przekazu, inaczej mówiąc – prowadząca do redukcji metonimiczności na rzecz metaforyczności).

Są to bardzo ważne ustalenia. Pamiętając o nich przyjrzyjmy się utworom Wacława Rolicza-Liedera i Kazimierza Wierzyńskiego, by odkryć, jak wybrana forma wypowiedzi, forma tryptyku, zaowocowała w planie znaczeń refleksyjnych (obrazu świata) wpisanych w poetycką wypowiedź i w planie jej organizacji artystycznej.

Obydwa utwory dzieli pewien dystans lat (nie taki wielki), lecz jednocześnie – co ważne – łączy przynależność do czasów wyznawanej w poglądach estetycznych i twórczo praktykowanej jedności (pokrewieństwa) sztuk. Można zatem spodziewać się w nich obecności „plastycznego archiwzoru” kształtującego wypowiedź poetycką (tytuły byłyby tu autorskim tego potwierdzeniem). Zarazem na przestrzeni owych lat całkowicie zmieniła się postać świata<sup>2</sup> – przede wszystkim wszelkie jego kształty i porządki, a w rezultacie i wyobrażenia. Czy wyraziły

---

<sup>2</sup> Część I *Tryptyku* W. Rolicza-Liedera opublikowana była w 1897 roku, całość, cały tryptyk znacznie później. Część I była przekładem ze S. Georgego. Przekład zainspirował W. Rolicza-Liedera do stworzenia całości (tryptyku). Informację o *Tryptyku* zamieszcza M. Podraza-Kwiatkowska w swoim *Wstępie* i w *Komentarzu edytorskim* do wyboru wierszy W. Rolicza-Liedera. Zob.: W. Rolicz-Lieder, *Poezje wybrane*. Kraków 2003. *Tryptyk* K. Wierzyńskiego znalazł się w jego tomiku debiutanckim *Wiosna i wino* (1919). Na przestrzeni tych lat od 1897 do 1919 zaszły wydarzenia tak brzemiennie, że rzeczywiście zmieniła się całkowicie postać świata.

się one w interesujących nas utworach? Pytamy o wizję świata zaprezentowaną w każdym z nich, pamiętając, że do istoty tryptyku należy „podniosły temat”, który „dotyka ładu świata”.

Tryptyk Wacława Rolicza-Liedera posiada wielorakie i uchwytne już przy pierwszym odbiorze związki z malarstwem. Pomińmy jednak sporo z nich, a za-trzymajmy się tylko na tych, które łączą się bezpośrednio z formą tryptyku. W cyklu Rolicza centralna część najbardziej zwizualizowana („ekfrastyczna”) wyraźnie dominuje, uzasadnia i objaśnia obie pozostałe, skrzydłowe. Jej też są one podporządkowane, (o sposobach podporządkowania i powiązania – nieco poniżej). Nasuwa ona nieodparte i niewątpliwie trafne (jak uważam) skojarzenie z obrazem Johna Everetta Millaisa *Ofelia*<sup>3</sup>. Choć ani tytuł obrazu ani nazwisko jego twórcy nie pada wprost, to przedstawienia i treści obrazowe oraz przywołane a obecne w szekspirowskim tekście elementy muzyczne aktywizują i uzasadniają to skojarzenie. Ów środkowy obraz przedstawiający płynącą po rzece topielicę-dziewczynę oszukaną w miłości jest osią tematyczno-refleksyjną organizującą całość tryptyku. Do jej symboliki wypadnie jeszcze wrócić. Dopowiedzmy części skrzydłowe. Część pierwsza, choć cechująca się „malarzkością” (jakościami stylistycznymi, tu: secesyjna linia falującej wody, formy jej ruchu – kolistego lub wahadłowego, secesyjna kolorystyka – pastelowe barwy z przewagą łagodnego różu, motyw muszli), nie odsyła przecież bezpośrednio do konkretnego obrazu (czy nawet obrazów), za to przywołuje tak częste w malarstwie na przełomie XIX i XX wieku prezentacje symboliki wody jako żywiołu ambiwalentnego lub tylko (wyłącznie) mortualnego (można tu wspomnieć prezentacje odwołujące się do mitologii – „rumaki Neptuna” (fale) czy baśni – „woda śmierci” (mieszkanie topielic)). Natomiast część trzecia, z pewnością o większym niż pierwsza stopniu obrazowości, choć również nie sugeruje potrzeby szukania inspiracji konkretnym obrazem, poprzez nokturniczną, mroczną tonację, poprzez gigantyzację i odrealnienie pewnych przedstawień („ptak złej wieści” o monstualnych skrzydłach, ludzie-„widma cementarne”, podnoszące się wzwyż upiorne, czarne lasy) koresponduje z ówczesnym symbolistycznym malarstwem (grafiką) fantastyki i grozy<sup>4</sup>.

Wszystkie trzy części wiąże ze sobą symbolika wody jako materii śmierci, tym bardziej niebezpiecznej, że skrywającej swe ciemne, panmortalityfikacyjne moce za urokliwą, subtelną, kuszącą urodą uobecnioną we wszystkich częściach tryp-

---

<sup>3</sup> Nie wprowadzam tu kategorii „ekfrazy”, nie będę też rozpatrywać w tym ujęciu utworu Rolicza-Liedera.

<sup>4</sup> Może najbliższe nasuwające się skojarzenie – to obraz Stanisława Czajkowskiego *Zażegnanie żywiołów*. Ale skojarzenie to wywołuje raczej tylko podobieństwo pewnych elementów ikonicznych, natomiast nie bliskość tematyczna. Istotne informacje o elementach fantastyki i grozy przynosi choćby podstawowa w tej mierze praca H. H. Hofstättera, *Symbolizm*. Przeł. S. Błaut. Warszawa 1980.

tyku w powtarzającym się motywie muzyki fal. Eksponowane w całym cyklu różnorodne, lecz zawsze zwodniczo łagodne i harmonijne różnorodne przejawy wodnego muzykowania („gęzzące wód fale”, „takt słodki”, „toń dźwięczna”, „melodyjna pieśń”, „grający strumień”) są, obok już wymienionych, piktoralnych jakości, najważniejszym kompozycyjnym wiązaniem cyklu. A jeśli kompozycyjnym, to i tym samym – tematycznym. Muzyka płynącej wody pełni bowiem ważną funkcję kompozycyjną w świecie przedstawionym – jest siłą sprawczą zachodzących w nim wydarzeń. Motywuje zachowania (dziewczyny-topielicy oraz mieszkańców wioski) i następstwowość zdarzeń. Płynące wody zajmują największe miejsca w wizualizującej narracji poetyckiej, rozwijającej powabny, bogaty ich obraz; są motywem, „zszywającym” przestrzeń przedstawioną w poszczególnych częściach cyklu (płynąca rzeka jest w każdej części tryptyku centralną osią przestrzeni), a ze względu na symbolikę (wody śmierci) stają się również w każdej z nich motywem uobecniającym temat całego tryptyku.

Jaki zatem jest jego temat? Tryptyk można odbierać w porządku dosłownym (narracji metonimicznej) i w porządku symbolicznym (narracji metaforycznej). Odczytanie na poziomie prostej konotacji każe ów tryptyk traktować jako opowieść o utonięciu młodej dziewczyny (królewny?) ujmującą całą tę historię w trzech ogniwach następstwowych, fabularnych: pokusy śmierci, zdarzenia (dokonania) śmierci, skutku śmierci. Tryptyk mógłby zatem nosić tytuł: *Śmierć dziewczyny*; jego część pierwsza mogłaby być zatytułowana *Pokusa*, część druga (środkowa) *Uczynek*, część trzecia *Skutek*. Jednak już część pierwsza tryptyku mająca formę zintencjonalizowanego monologu wód wymaga przejścia na płaszczyznę odczytań zaszyfrowanych treści metaforycznych, które intensyfikują się, spiętrzają, zagęszczają w pozostałych dwóch częściach operujących w zasadzie prawie wyłącznie językiem symboli.

Dzięki temu refleksyjna warstwa cyklu staje się migotliwa i niejednoznaczna „opalizująca” możliwościami odczytań (w zależności od aktualnej gotowości recepcyjnej i niepokojów poznawczych odbiorcy). Jest to utwór, który w różnych okolicznościach odbioru może odsłonić różne możliwości interpretacyjne. Należałoby choć pokrótce przyjrzeć się pewnym poetyckim przedstawieniom, które ewokują fundamentalne pytania o ład świata, o podległość ułudzie, o splot miłości i śmierci. W nich bowiem odsłania się, charakterystyczna, gatunkowa niejako, cecha tryptyku – powaga lub wręcz patos podjętego tematu<sup>5</sup>. Powróćmy na chwilę do tak ważnego, o czym pisałam już powyżej, dla kompozycji i tematyki

---

<sup>5</sup> Powagę tematu jako cechę istotną tryptyku podkreśla K. Jakowska (*Tryptyk jako odmiana cyklu literackiego*. Dz. cyt., s. 455, 456) za W. Okoniem (*Sztuka i narracja. O narracji wizualnej w malarstwie polskim drugiej poł. XIX w.* Wrocław 1988, s. 66, 67, 116, 118). Podkreślenie podniosłości tematu jako cechy tryptyku spotykamy w książce H. Hofstättera (przyp. 4), zwłaszcza na s. 120–136.



tryptyku Liedera motywu (symboliki) wody. Pierwsza część tryptyku prezentuje żywioł wodny widziany / postrzegany przez świadomość **urzeczoną**. Dla tej świadomości muzyka fal **zdaje się** obiecywać macierzyńskie czułe ukojenie bólów życia i zranionej miłości – nawet więcej – bo uzdrowienie („Serca (...) / Poszukajcie **w objęciach** wód naszych schronienia / Pożywając spokojność do zdrowia wróćcie, / **Obreźcane miękkością naszego ramienia**” [podkr. Z. M.-T.]. Poetycka prezentacja uwodzicielskiej i śmiercionośnej urody wody z jednej strony wyraźnie nawiązuje do obrazowania właściwego secesyjnemu symbolizmowi<sup>6</sup>, z drugiej zaś poprzez uobecnione elementy baśniowe odsyła do archaicznej symboliki tego żywiołu. Uświadamia to, jak bogate znaczenia uruchamiające szerokie konteksty wpisane są w poetycką narrację Liedera. W części drugiej tryptyku elementy muzyczne służą identyfikacji obrazu poetyckiego (topielicy-dziewczyny) ze sceną śmierci Ofelii w dramacie Szekspira oraz z malarskim jej ujęciem przez Millaisa. W świecie poetyckiej opowieści dla topielicy (Ofelii) muzyka fal stwarza, wywołuje **złudę** oczyszczenia wykorzystanej, zbrukanej miłości, **złudę** spełniania się zaślubin (symbolika lilii, bieli stroju). Identyfikacja dziewczyny-topielicy z Ofelią odsyła do bogatej symboliki mitu tej postaci, wplecionego w różne konteksty i powiązania z innymi istotnymi dla nowożytnej świadomości mitami, mitu bardzo popularnego i poddawanego różnorodnej reinterpretacji w poezji i w malarstwie XIX-ego wieku, zwłaszcza w jego drugiej połowie, na jego schyłku. W tryptyku Rolicza-Liedera śmierć dziewczyny-królowny-Ofelii została zinterpretowana jako brzemienna dla struktury świata i egzystencji ludzi – utrata, zagłada. Dziewczyna-królowna-Ofelia jest postacią znaczącą: jest **personifikacją wartości**. Jej śmierć jest zagładą wartości. Stąd reakcja świata / przyrody na jej śmierć: „Równiny wyciągały zbożowe ramiona” – w geście pragnienia zatrzymania? W błagalnym geście? Utracie towarzyszy zachodzące (krwawo) słońce. Zachodzące słońce, tonąca Ofelia są równorzędnymi, według Bachelarda, symbolami końca, nieodwracalnego tryumfu śmierci. Co też podkreśla rama kompozycyjna tej „kwatery” cyklu. Jednocześnie owa rama utrzymuje niejako ciągle trwanie w czasie – owej utraty. Część trzecia tryptyku ukazuje świat dotknięty panmortyfikacją, świat dotknięty przekleństwem po utracie wartości, (dziewczyny-królowny), świat mroków i grozy życia widmowego. Muzyka fal staje się – by przywołać tu niezwykle stosowne słowa Bachelarda – muzyką wiodącą ludzi urzeczonych nią, (goniących rzekę z ciałem dziewczyny) – ku śmierci, muzyką śpiewającą o śmierci „unoszącej nas [ludzi – uzup. Z. M.-T.] daleko – razem z prądem, na podobieństwo prądu”<sup>7</sup>.

Tryptyk Rolicza-Liedera jest bezsprzecznie utworem wybitnym, mistrzowsko spełniającym formę gatunkową i zarazem – poprzez świetność owej formy

<sup>6</sup> H. Hofstätter, *Symbolizm*. Dz. cyt., s. 141.

<sup>7</sup> G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*. Wyboru dokonał H. Chudak. Przeł. H. Chudak, A. Tatariewicz. Przedm. J. Błoński. Warszawa 1975, s. 145.

reprezentujący wysoki, szlachetny poziom gustu estetycznego swojej epoki. Możemy w nim odnaleźć całe bogactwo instrumentarium modernistycznej wyobraźni – i zrodzonego przez tę wyobraźnię obrazu świata o tonacji minorowej, może uwarunkowanej modą epoki. Wyobraźnia Liedera jest głęboko osadzona w tradycji kulturowej, operująca bogactwem nawiązań do tradycji literackiej, malarzkiej, ale i do oralnej, baśniowej, przetwarzająca je. Jego tryptyk posługuje się mową znaków wypracowanych i utwierdzonych w tradycji sztuki – i to go bardzo zbliża do archiwzoru, tryptyku plastycznego. Tryptyki plastyczne są częstokroć nieczytelne dla kogoś, kto nie posiada umiejętności ich ikonologicznego odczytania. Takiej umiejętności wymaga też tryptyk Liedera. W owym bogactwie kontekstualnych odniesień, w wieloznaczności i możliwości różnych odczytań, w jego symbolistycznej wielowarstwowości, objawia się jego wartość jako dzieła sztuki. Ale też i symptom czasów, w których powstał, czasów korespondencji sztuk i kultur.

W *Tryptyku* Wierzyńskiego formowanie wypowiedzi poetyckiej z uważnym odniesieniem do wzoru plastycznego zostało przez poetę wyraźnie zaakcentowane, podobnie zresztą jak i inne powiązania ze sztuką palety. Każdą część cyklu opatrzył on tytułem określającym podmiot zobrazowania, funkcjonują one zatem jak podpisy pod obrazami malarskimi. Powtarzające się we wszystkich trzech tytułowe **dzieci** są pierwszym sygnałem powiązania obrazów – mamy więc *Dzieci w parku*, *Dzieci w makach*, *Dzieci się kąpią*. Przy tym tytułowe postacie bohaterów wszystkich trzech części są istotnym spoiwem łączącym je zarówno w płaszczyźnie obiektów przedstawionych jak i w płaszczyźnie sensów (znaczeń) im przydanych ze względu na ich funkcje w świecie przedstawionym. Przy pierwszym spotkaniu z tekstem identyfikujemy tryptyk jako zestawienie obrazów prezentujących trzy sceny **zabawy dzieci w plenerze**. (Oczywiście, nie jest to rozpoznanie wystarczające, choć trafne. Właściwe dotarcie do znaczeń obrazów przynosi dopiero ich pogłębiona lektura, o czym w dalszych rozważaniach). Już przedstawienia zawarte w obrazach (dzieci w pejzażu), bardzo rozjaśniona żywa paleta (kolor żółty, biały, błękitny i czerwony), subtelna wibracja barw (wspomaga ją kolor perłowy, srebrzystość i perliskość), uobecnianie postaci za pomocą jasnej plamy (dzieci to „dwie jasne plamy”), wtopienie postaci w tło, nawet falista, secesyjna linia, wreszcie także tytuły obrazów – to wszystko odsyła do malarstwa impresjonistów. Jeśli chodzi o zobrazowane przez Wierzyńskiego przedstawienia, to z łatwością obrazy o tej treści znajdziemy w malarstwie Renoira (dosłownie – dzieci w plenerze, „parku świata”, w ogrodzie, w makach, kąpiące się), a także u innych artystów – światowych i polskich – tego nurtu; dzieci, ich zabawy, dzieci w pejzażu były przecież wyraźnie preferowanym tematem w tym malarstwie radosnego, kipiącego pięknem świata. Motywem zespalaającym wszystkie części tryptyku jest odpowiednio przedstawiona – w szczycie letniego, ciepłego rozkwitu – przyroda (natura), jedność jej i człowieka. Bawiące się dzieci są jej dziećmi (dzieci kwiaty). Przecież słońce

bawi się wraz z nimi, na ich sposób: „**Próżniacze** słońce ciepłem złotem świeci / **Esy floresy** kreśląc w ścieżek żwirze, (...) Wśród maków chodzą dwie maleńkie dusze / I, zda się, z nimi po cichutku **kwitną**” [podkr. Z. M.-T.]. W tryptyku Wierzyńskiego przyroda (natura) została ogarnięta w swej totalności – w poetyckiej narracji uobecnione są wszystkie cztery żywioły: woda – ogień – powietrze – ziemia w obrazowych konkretyzacjach rzeki, słońca, wiatru, piasku. Są to żywioły dobre, stworzycielskie, rodzicielskie – bez negatywnego cienia (nasycone pełnią światła). Są to żywioły w stanie czystości i niewinności, a bawiące się pod ich opieką dzieci dodatkowo jeszcze ów stan akcentują. Zobrazowana w tryptyku Wierzyńskiego zabawa dzieci w plenerze staje się poetycką metaforą istnienia w stanie rajskim, który był na Początku<sup>8</sup>. Tryptyk Wierzyńskiego jest więc poetycką wizualizacją mitu raju / rajskości. Składające się na całość cyklu obrazy z dominującym motywem dziecięcej zabawy, z wyeksponowaniem kąpielii (w słońcu i w wodzie)<sup>9</sup> prezentują radość istnienia, byt w stanie świątecznej (świętej) pełni, byt szczęśliwy i spełniony, znający tylko dobro, ufny i otwarty na akt istnienia. Takie ujęcie łączy również poetyckie obrazy *Tryptyku* Wierzyńskiego z malarstwem impresjonistów, piewców ziemskiego raju, radości życia w pięknie świata.

Dotknęliśmy już głębokich znaczeń zaszyfrowanych w poetyckich obrazach. Ale – wydaje mi się – należy w ich odczytywaniu iść jeszcze głębiej. Drażnienie poetyckiego języka pozwala suponować, iż obrazy te skrywają jeszcze inne znaczenia, przydana jest im jeszcze inna symbolika.

Pierwszy obrazek tryptyku ukazujący dzieci w parku, bawiące się w pełni zaufania do trwałości i przejrzystości porządku świata, odczytuję jako poetycką prezentację Wiary (narracja poetycka eksponuje ład i pełnię słoneczną w uporządkowanej przestrzeni parku, dzieci zaś to „Dwa białe życia w **opiekuńczym** blasku” [podkr. Z. M.-T.], bo czuwa nad nimi oko słońca).

Druga część tryptyku w obrazowaniu operująca zamiennią – obecność dzieci sygnalizowana jest poprzez nakrywające ich głowy kapelusze, lekkie, ruchliwe jak motyle. Otóż poprzez ów motyw – ulotnego motyla, symbolu kruchości, wreszcie też przez zwiewną delikatność kwiatów zostaje zasygnalizowana właśnie **niepewność** istnienia (tu dzieci „**po cichutku**” kwitną z makami), niepewność potrzebująca nadziei, dlatego interpretuję ten obraz – jako obraz Nadziei.

---

<sup>8</sup> Zważmy, że w tym rajskim pejzażu bawi się dwoje dzieci chłopiec i dziewczynka – niczym mały nowy Adam, mała nowa Ewa. *Tryptyk* jest też dedykowany Marysi i Jędrkowi.

<sup>9</sup> Woda jest w tryptyku K. Wierzyńskiego żywiołem życia i czystości – w przeciwieństwie do śmiercionośnej wody-żywiołu w utworze W. Rolicza-Liedera. Warto też podkreślić, że motyw wody, wody związanej z radością, życiem, odnowieniem, kobietą występuje w malarstwie impresjonistów.

W trzeciej części tryptyku głównym akcentem obrazu jest opiekuńcza, pełna miłości rodzicielskiej pieszczota, którą niebo i ziemia / słońce i woda darzą dzieci, istniejące, dzięki temu, w pełni szczęścia („Woda je kąpie a słońce osusza / Pocałunkami i ziemi i nieba”). Dlatego sądzę, że tę część tryptyku można też rozumieć jako przedstawienie Miłości.

Tak odczytywany tryptyk Wierzyńskiego byłby zobrazowaniem trzech podstawowych wartości (trzech kardynalnych cnót), na których wspiera się ład świata, które są fundamentem pełni bytu. Zatem – ma on swój poważny, wzniosły, dotykający najważniejszych kwestii, temat. Wydaje się, iż w związku z tym tryptyk ów zajmuje także szczególne miejsce w tomiku *Wiosna i wino* wyrażającym przecież ekstatyczną radość życia<sup>10</sup>, której trudno doświadczać bez tych trzech: Wiary, Nadziei i Miłości<sup>11</sup>. *Tryptyk* jest znakomitą, poetycką ekspresją tej postawy.

*Tryptyk* Wierzyńskiego nie posiada wyróżnionej części środkowej. Wszystkie części istnieją na zasadzie współrzędności. Jednakże poeta w inny, bardzo pomysłowy i oryginalny sposób zachował i wyeksponował tę cechę strukturalną tryptyku. Otóż każda z części jego cyklu składa się z trzech strof. W każdej zaś części, strofa środkowa, w identyczny sposób została wyróżniona. Mianowicie – budują ją frazy przejęte z pozostałych strof: dwie ze strofy pierwszej i również dwie ze strofy trzeciej. Zatem w każdej części tryptyku owa strofa centralna nie wprowadzając nowych „jednostek informacyjnych”, a przywołując jedynie te z pozostałych strof, wprowadza je w nowe konfiguracje kompozycyjne, które zagęszczają, wzmacniają ich ładunek semantyczny. Dzięki temu zabiegowi owa strofa środkowa przynosi bardziej zsyntetyzowany, wykrystalizowany przekaz kolejnego ognia tematycznego całości cyklu. Zabieg ten, dyscyplinując wypowiedź poetycką, wzmacniając rygor kompozycyjny, prowadzi do maksymalnej przejrzystości i klarowności składniowo-wersyfikacyjnej wypowiedzi poetyckiej, a zarazem – do maksymalnej jej metaforyzacji. Uświadamia to, jak pozorna jest rzekoma zwyczajność poetyckiej narracji Wierzyńskiego. Jako debiutujący poeta właśnie w formie tryptyku, wzbogacając ją swoimi przekształceniami, zaprezentował swoją artystyczną, twórczą dojrzałość.

---

<sup>10</sup> Używam tu bardzo spowszedniałych, wręcz oklepanych określeń, ale przecież zrosły się one z tym tomikiem, wyrażają też, mimo iż są nadużywane, istotną treść i wartość tomiku. Ze względu na czas powstania utworu, były i zachodzące także wówczas wydarzenia, słuszną wydaje się sugestia, iż właśnie cały ów splot okoliczności przemawia mocno za odczytaniem go jako tryptyku prezentującego Wiare, Nadzieję i Miłość.

<sup>11</sup> Warto zwrócić uwagę, że gdy w czasie II wojny światowej Miłosz będzie tworzyć swój poemat o świecie prawdziwym, uporządkowanym, to przywoła te trzy wartości jako fundamentalne. W skład jego cyklu *Świat. Poema naiwne* wchodzi wiersze poświęcone *Wierze, Nadziei i Miłości*.

Jeszcze mała uwaga na koniec owych dociekań nad tryptykami. Wydaje się, iż bardzo słuszne jest stanowisko że „strukturalna wspólnota sztuk (...) polega na przeprowadzeniu tych samych operacji wykonanych w innym materiale”<sup>12</sup>. Ale też operacje te mogą być te same tylko w pewnym zakresie. A zakres ten wyznacza materia tworzywa sztuk, tu literatury i malarstwa, co widać na przykładzie bardzo ciekawych, pomysłowych przekształceń dokonanych na formie tryptyku przez Kazimierza Wierzyńskiego.

Jestem głęboko przekonana, że obydwa utwory – Wacława Rolicza-Liedera i Kazimierza Wierzyńskiego należą do znakomitych realizacji formy tryptyku, różnych, jak różne były osobowości ich twórców oraz czasy, w których powstały. Są to jednakże realizacje stworzone przez wybitnych poetów, klasyków<sup>13</sup>, w czasach świetnego rozkwitu tryptyku w malarstwie. Nawiązując do spostrzeżeń Krystyny Jakowskiej o miernym na ogół poziomie rzekomych tryptyków literackich powstałych w ostatnich dziesięcioleciach, świadczącym o braku świadomości wzoru plastycznego u ich twórców, można zadać pytanie o kondycję tryptyku we współczesnym malarstwie – czy stan w literaturze nie odpowiada przypadkiem sytuacji w sztuce obrazu?

---

<sup>12</sup> S. Wysłouch, *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk*. W: *Intersemiotyczność*. Red. S. Balbus, A. Hejmej i J. Niedźwiedz. Kraków 2004, s. 23.

<sup>13</sup> Może wydawać się to określenie przesadne w stosunku do Rolicza-Liedera. Jednak pozwałam sobie zachować je, jako moje własne przekonanie. Bardzo wysoko oceniła jego twórczość M. Podraza-Kwiatkowska, chyba największa znawczyni i tym samym autorytet w tej mierze.



BARBARA OLECH

## Wokół hybris. O cyklu lirycznym Marii Grossek-Koryckiej

W wydanym pośmiertnie *Pamiętniku lirycznym*<sup>1</sup> – tomie wierszy Marii Grossek-Koryckiej – wydawcy umieścili nie tylko utwory publikowane wcześniej, ale i te, które znaleziono w rękopisach poetki. Wśród nich na uwagę zasługuje cykl liryczny *Za „Hybris” – powieść mistyczna*. Nieznane są okoliczności jego powstania. Ze względu na poruszaną tematykę, obrazowanie, symbolikę wolno przypuszczać, iż jest to cykl pochodzący z okresu teozoficznych fascynacji Marii Grossek-Koryckiej<sup>2</sup>. Okresu, w którym powstały *Medytacje*, *Dialogi*. *Italiana* czy tom wierszy *Orzeł oślepy*.

W roku 1908 poetka – po tragicznej śmierci syna, a potem męża – z Ukrainy przyjechała do Warszawy. Tu od 1905 roku działało pierwsze koło teozoficzne, które się potem przekształciło w lożę teozoficzną „Alba”, podlegającą sekcji rosyjskiej w Petersburgu<sup>3</sup>. Do Warszawskiego Towarzystwa Teozoficznego należał Kazimierz Stabrowski, Tadeusz Miciński, Maria Rodziewiczówna, Eliza Orzeszkowa, Antoni Cwojdziniński. Ludwik Hass pisze, iż przeważały w Towarzystwie „kobiety ze sfer zamożniejszego mieszczaństwa i średniej inteligencji”<sup>4</sup>. W tej grupie zapewne znalazła się też Grossek-Korycka. Zainteresowa-

---

<sup>1</sup> M. Grossek-Korycka, *Pamiętnik liryczny*. Warszawa 1928.

<sup>2</sup> Była członkiem towarzystwa teozoficznego. Zob. Ś. P. Maria Grossek-Korycka (*Życiorys*). „Bluszcz” 1926, nr 51.

<sup>3</sup> A. Wańka, *Teozoficzna panreligia*. Szczecin 2006, s. 14.

<sup>4</sup> L. Hass, *Liberałowie, ezoterycy, piłsudczycy. Z dziejów polityki w Polsce w latach 1924–1928*. „Dzieje Najnowsze” R. V, z. 3, 1973, s. 55.

nia teozofią, gnozą na przełomie wieków były dość powszechne. Sprzyjało temu przekonanie, iż teozofia nie jest religią, a jedynie światopoglądem religijno-filozoficznym możliwym do pogodzenia ze zorganizowanymi wyznaniem (chrześcijaństwem, buddyzmem, hinduizmem). Grossek-Korycka miała tego świadomość. W *Medytacjach* pisała:

(...) w religijnych najpierwotniejszych symbolikach znajduje się to wszystko i to samo, co jest najwznioślejszego i najżywotniejszego w najgenialniejszych idealizmach filozoficznych.

Religie dogmatyczne w każdym razie posiadają w sobie skarb Objawienia: niedawno urodzona ludzkość, bliska jeszcze Naturze, ssąca z niej *wiedzenie bezpośrednie*, tętnem silnych instynktów stworzyła te symboliki z wszystkiego, co przecucie wiedziało o Niepoznawalnym. – Nie znaczy to, iżbym przeczyła właściwemu Objawieniu, tj. jego możliwości. Ja tylko powstrzymuję się od wypowiedzenia się o nim. Budując platformę porozumienia się z wszystkimi, muszę uczynić ją dla wszystkich dostępną. Objawienie zaś przedstawia do pewnego stopnia *patitio principia*; jest bowiem dowodem wiary, ale dla tych, co wierzą, albowiem w nadprzyrodzoność objawienia, która dowodzi wiary, potrzeba wierzyć<sup>5</sup>.

W twórczości poetki z lat 1908–1913 współlistnieją zatem świadomie obok siebie elementy gnostyckie, chrześcijańskie, teozoficzne. Synkretyzm religijny służy dotarciu do prawdy uniwersalnej.

Cykl liryczny *Za „Hybris” – powieść mistyczna*<sup>6</sup> składa się z sześciu wierszy: *Ramazu, W irrealnym, Miriam, W irrealnym, Filomena, Dolores*. Układ wierszy wyznacza dwa plany: realny i irracjonalny. Generuje także dwa ciągi znaczeniowe – historie bohaterów lirycznych oraz symboliczną opowieść o wyobcowaniu i odkupieniu poprzez oświecenie.

Tytułowa formuła całego cyklu przywołuje kategorię *hybris*. W kulturze starożytnej Grecji pojęcie to oznacza dumę, pychę, niepozwalającą dobrze rozeznąć się w sytuacji. *Hybris* jako grzech polegający na upadku człowieka, zapominającego o swej ludzkiej kondycji i przypisującego sobie przymioty boskie pojawia się w *Biblii*. Alfonso M. di Nola pisze, iż

grzechem prarodzciców była pycha, *hybris*, bunt przeciwko Bogu przyjmujący formę skonsumowania zakazanego owocu. Człowiek przeciwstawia się Bogu powodowany dumą, beczelnością, skoro nakłania ucho podszeptowi demona<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> M. Grossek-Korycka, *O supremacji zła (Medytacje)*. Wyd. 2. Warszawa 1930, s. 275.

<sup>6</sup> Wszystkie cytaty będą pochodzić z wydania: M. Grossek-Korycka, *Utwory wybrane*. Wstęp, wybór i opracowanie tekstu B. Olech. Biblioteka Poezji Młodej Polski pod red. M. Podrazy Kwiatkowskiej i J. Kwiatkowskiego. Kraków 2005, s. 279–286.

<sup>7</sup> A. M. di Nola, *Diabeł. O formach, historii i kolejach losu Szatana, a także o jego powszechnej a złowroziej obecności wśród wszystkich ludów, od czasów starożytnych aż po teraźniejszość*. Przeł. I. Kania. Kraków 2004, s. 152.



Grossek-Korycka z tej kategorii czyni nić przewodnią całego cyklu.

Pozornie zdawać się może, że sześć wierszy niewiele ze sobą łączy. Różni bohaterowie, różne sytuacje, brak wyraźnie zaznaczonego hipertematu. Warstwa werbalna i obrazowa odsyła jednak ku treściom intuicyjnie przeczuczanym, ku sensom mistycznym.

Ekspozycję problematyki przynosi wiersz *Ramazu*. Grossek-Korycka przywołuje w nim gnostycki mit o Szymonie Magu i Helenie:

Pod daktylem, na dachu kamiennego stoga  
Para Magów kreśliła czarnoksiężskie głoski,  
Wzrokiem wzroku się czasem radził profil boski,  
Tak wykreślili trójkąt świata aż do Boga.  
(...)  
Był tragizm w tym ich wyjściu z ludzkości nad ziemię,  
Szczęściu ich więc, w promieni doskonałym kole  
Nie brakowało nawet wielkiego cierpienia.

Odwołanie do historii o Szymonie Magu i Helenie<sup>8</sup> dalekie jest jednak od dosłowności. To zaledwie parę sygnałów w tekście: „para Magów”, „wyjście z ludzkości nad ziemię”. Istotne wydaje się przywołanie w wierszu miejsca – Egiptu („stamtąd Memfis jak cacka na dzieciennym stole”). Egipt w gnostycyzmie jest symbolem „tego świata, to znaczy świata materii, niewiedzy i fałszywej religii”<sup>9</sup>. Bohaterowie liryczni wychodzą w sferę ducha. Szymon określany jest w pismach gnostyckich jako hestos – stojący, wyprostowany, nieporuszony, wieczny. W takim ujęciu określenie „Stojący” oznacza „posiadanie pneumy, która wynosi gnostyka ponad niewybawionych ludzi”<sup>10</sup>. Wedle doktryny Szymona „najwyższy Bóg zaczyna działanie dzięki swej pierwszej emanacji (*ennoia*), po czym powstaje świat, a dusza popada w uciemnienie”<sup>11</sup>. Szymon Mag występował jako ten, który chce wybawić duszę ludzką. Towarzyszką jego podróży była Helena – kobieta piękna i mądra – którą znalazł w domu publicznym w Tyrze. Szymon widział w niej „ostatnie i najniższe wcielenie upadłej »Myśli« Boga”<sup>12</sup>. Para Magów – Szymon i Helena – są archetypami mistyki i duchowości. Ich związek – maga i niewolnicy, ladacznicy – zapewnia powszechne zbawienie, ponieważ jest związkiem Boga i Boskiej Mądrości.

<sup>8</sup> Na temat Szymona i Heleny zob. H. Jonas, *Religia gnozy*. Przeł. M. Klimowicz. Kraków 1994, s. 119–128; K. Rudolph, *Gnoza*. Przeł. G. Sowiński. Wyd. 2 poprawione. Kraków 2003, s. 290–295; G. Quispel, *Gnoza*. Przeł. B. Kita. Warszawa 1988, s. 108–127.

<sup>9</sup> H. Jonas, *Religia gnozy*. Dz. cyt., s. 134. Jonas przytacza percka sentencje cytowana przez Hipolita (V. 16.5), która brzmi: „Wszyscy nieświadomi [tj. ci, którzy nie mają gnozy] to Egipcjanie”. Tamże, s. 134.

<sup>10</sup> K. Rudolph, *Gnoza*. Dz. cyt., s. 294.

<sup>11</sup> Tamże, s. 294.

<sup>12</sup> H. Jonas, *Religia gnozy*. Dz. cyt., s. 120.

Grossek-Korycka w swoim cyklu przywołuje jeszcze jedną parę: Miriam i Rabbiego.

W cień zielony mżą srebrem oliw latorośle  
 Nad głowami młodego Judei proroka  
 A u nóg mu się wiła jak wąż czarnooka  
 Mistrz patrzył na niewiastę słodko, lecz wyniośle...

Głaskała go oczami heter z Dyjoznizji...  
 Gdy mówiąc sam do siebie unosił się rabbi,  
 Ona mu stopę lokiem kusiła z jedwabi  
 I na murze cień jego całowała Wizji.

W młodopolskiej sztuce dość często przetwarzano motyw Chrystusa i Marii Magdaleny<sup>13</sup>, Mistrza i upadłej kobiety. Autorka wprowadza więc do cyklu drugą parę na zasadzie pewnej analogii. W przeciwieństwie do wiersza *Ramazu*, gdzie akcentowana jest jedność Magów (całkowicie brak indywidualnych ich rysów), w wierszu *Miriam* zarówno kobieta, jak i mężczyzna są dookreśleni, funkcjonują na zasadzie wyrazistych jednostek. Maria pokazywana jest jako zmysłowa, wrażliwa kobieta, kochająca i pragnąca Rabbiego po ludzku<sup>14</sup>. Odważnie i kontrowersyjnie – z punktu widzenia oficjalnej nauki Kościoła katolickiego – pokazuje Grossek-Korycka erotyczne zafascynowanie Miriam. Scena, w której „kraj jego sukni wciągnęła w zanadrze i starła w nim w dwie rany łon swych żywy rubin”, jest manifestacją kobiecości, seksualności, ale i pragnieniem pełnego zjednoczenia. Rabbi w wierszu jest esencją duchowości, ale zamkniętej, hermetycznej. Poetka pokazuje go jako człowieka zdystansowanego wobec świata, przynależącego do innego porządku. Pomiedzy nim a Miriam nie ma pełnego porozumienia. To dwa różne światy. Cieleśność Marii budzi w nim lęk, dlatego smutny odchodzi. Wyraziście rysuje się opozycja ciała (Miriam) i ducha (Rabbi). Jest to o tyle ciekawe, że w tekstach gnostyckich Maria Magdalena przedstawiana jest jako „towarzyszka” Jezusa, jego żona, co sugerowałoby związek o charakterze seksualnym<sup>15</sup>. Grossek-Korycka tak daleko w swoim wierszu się nie posuwa. Warto

<sup>13</sup> Zob. D. Trzeźniowski, *W stronę człowieka. Biblia w literaturze polskiej (1863–1918)*. Lublin 2005, s. 237–277.

<sup>14</sup> Takie psychologiczne ujęcie pojawia się w pracach Renana, którego książki były w Polsce znane i czytane. Grossek-Korycka przywołuje go w swoich *Medytacjach*. Znane poetce były także przemyślenia Schurego. Zob. E. Renan, *Żywot Jezusa*. Z 3-go wyd. francuskiego przeł. A. Niemojewski. Kraków 1904; E. Schuré, *Wielcy wtajemniczeni*. [brak inf. o tłumaczu] Warszawa 1995.

<sup>15</sup> Zob. R. Smoley, *Zakazana wiara*. Przeł. Z. Kościuk. Warszawa 2007, s. 47–52; H. Mynarek, *Jezus i kobiety. Miłosne życie Nazarejczyka*. Przeł. R. Niewiadomski. Gdynia 1995, s. 51–80.

zauważyć, iż w liryku *Ramazu* harmonia osiągnana jest poprzez cielesną jedność („Ciała jak wyrojona zwierzały się pszczoła... Zamieniając ze sobą natenczas aż duchy!”). W gnostyckim ujęciu współżycie kobiety i mężczyzny jest świętym boskim aktem. W liryku *Miriam* nie cielesność, a duchowość gra prymarną rolę. Maria – prowokująca spojrzeniem jak hetery dionizyjskie – nie rozumie posłannictwa proroka.

Poszukując tego, co łączy oba wiersze, trzeba zatrzymać się na ostatniej strofie:

A Miriam jak kolumna, gdy ją piorun złamie,  
Snowo dom swój Memfijski ujrzała na chramie  
Cień Maga twarz zakrytą skłonił jej na ramię...

Grossek-Korycka w zaskakujący sposób przywołuje elementy z wiersza *Ramazu*. Rangę przywołania świadomie podkreśla poprzez graficzne wyodrębnienie w tekście słów („snowo”, „cień Maga”). Sen – to rodzaj wewnętrznego poznania. Pojawiający się „cień Maga” i „dom Memfijski” to zmodyfikowane powtórzenie sytuacji lirycznej z wiersza pierwszego. Helena i Miriam, Szymon Mag i Rabbi zdają się być w takim ujęciu wcieleniem tej samej idei, tego samego ducha, uzewnętrzniającego się w różnej formie. Pomiedzy wierszem pierwszym a trzecim rodzi się zatem specyficzne napięcie. Paralelność tej zależności potwierdzana jest reduplikacją zastosowaną w tytule wiersza II i IV – *W irrealnym*. Oba wiersze – o tym samym tytule – odnoszą się bezpośrednio do sytuacji lirycznej zarysowanej w utworze poprzedzającym. Można je uznać za swoisty komentarz i myślowe dopełnienie. To zaświat – z siłami ciemnymi („Mojra”, „Lucyfer”) – wpływa na świat, burzy szczęście i harmonię Magów, skazuje dusze na cierpienie. Bohaterowie wiersza *Ramazu* zostają skazani za szczęście, za „życie półbogów”. Można to – moim zdaniem – tłumaczyć w kontekście tytułowego *hybris*. Magowie przekroczyli miarę przypisaną człowiekowi, chcieli być równi Bogu. Pycha prowadzi do ich upadku.

Lucyfer pojawiający się w czwartym wierszu (*W irrealnym*) ukazany jest jako istota zboląła, „z okiem białym, jak lodowy sopel”, z twarzą „zrytą piorunami”. To zbuntowany, upadły anioł, który został strącony do piekieł za to, że sprzeciwił się stworzeniu kobiety, Ewy. Jego upadek – jako tego, który miał swoje miejsce po lewicy Boga – jest konsekwencją pychy. W pismach Ireneusza pojawia się teza, iż grzech Lucyfera polegał głównie na zazdrości i zawiści wobec Adama – pierwszego stworzonego człowieka<sup>16</sup>. Wypełnia się zatem i w tym wierszu tytułowe *hybris*.

Szatańska mądrość wobec człowieka polega na stopniowym zniewalaniu go:

<sup>16</sup> A. M. di Nola, *Diabeł*. Dz. cyt., s. 183.

Musi być mądrym w swojej nienawiści szatan!  
 Nie można duszy raptem z wszystkiego ograbić  
 Pchnąć z nieba wprost do piekła: bo można ją zabić...  
 (...)  
 Ta, co się przeznaczeniem zrównała z cheruby,  
 By zniosła ból najsroższy, ból w materii grubej,  
 Musi przejść żyć pośrednich w dół schodzące próby.

Uwięzienie duszy w materii, jej upadek to częsty motyw gnostycki<sup>17</sup>. Eksponowana w wierszu wędrówka duszy poprzez fazy żyć pośrednich zgodna jest z myśleniem teozoficznym.

Teozofowie wierzą w cykliczność egzystencji we wszechświecie, przy czym rozumieją ją nie tyle jako kolejne odrębne i niezależne egzystencje, ile jako jeden ciągły proces, w którym życie naznaczone rytmicznymi cyklami aktywności i odpoczynku podąża drogą ewolucji<sup>18</sup>.

Reinkarnacji podlega nie człowiek, a zawarty w nim duchowy pierwiastek, mający charakter boski.

Cztery pierwsze wiersze układają się w dwie pary wedle schematu: ziemskie – transcendentne. Lustrzane odbicie potwierdzone jest poprzez dwukrotne użycie tego samego tytułu dla dwóch różnych, choć analogicznie umieszczonych wierszy (*W irrealnym*). Dwa ostatnie wiersze – *Filomena*, *Dolores* – tworzą także parę. Nie ma tu już jednak wymiaru transcendentnego. Mamy do czynienia z egzemplifikacją zapowiedzianego *W irrealnym* schodzenia w dół – „żyć pośrednich”. *Filomena* poszukuje absolutu poprzez sztukę:

Czuł smyczek, że na sobie w niebo dźwiga dusze!  
 Szedł coraz szybciej, wyżej... Nagle skok pantery!  
 Ton tak ostry, tak cienki przedzierzgnął etery,  
 Że przewierciwszy gwiazdę, pękł i runął w głąbę...

Muzyka ma wymiar metafizyczny. Otwiera na tajemnicę istnienia. Boecjusz głosił istotową zbieżność muzyki sfer (*musica mundana*), muzyki ludzkiego organizmu (*musica humana*) i zwykłej muzyki słyszalnej (*musica instrumentalis*).

<sup>17</sup> W tekstach gnostyckich czytamy: „Gdy raz Dusza zwróciła się ku materii, zakochała się w niej i, płonąc z żądzzy zaznania cielesnych rozkoszy, zapragnęła już nigdy się z nią nie rozstawać. Tak narodził się świat. Od tej chwili Dusza zapomniała o sobie samej. Zapomniała o swym pierwotnym miejscu pobytu, o swym prawdziwym centrum, o swoim wiecznym byciu”. Cyt. za: H. Jonas, *Religia gnozy*. Dz. cyt., s. 77.

<sup>18</sup> A. Wańka, *Teozoficzna panreligia*. Dz. cyt., s. 289.

Ta zależność stanowi „jeden z aspektów magicznego związku pomiędzy ludzką duszą a duchem kosmicznym”<sup>19</sup>.

Grossek-Korycka tworząc poetycki obraz koncertu, daje wyraz tęsknocie za odwieczną harmonią kosmosu. Znamienne staje się w utworze nawiązanie do wiersza *Miriam*:

Jej śluby to to drewno, co pod ręką dudzi,  
Bo ta, co ludzkiej chciała miłości od Boga,  
Teraz miłości boskiej szukała u ludzi...

W zamykającym cykl wierszu *Dolores* bohaterką liryczną jest handlarka ryb. To ostatnie wcielenie duchowego pierwiastka.

We wszystkich wierszach cyklu pojawia się element spajający je w jedną całość. Są nim oczy: „oczy heter z Dionizji” (*Miriam*), „oczy, co zostały długie po Egipcie, wąsko rozcięte, z dwiema lampami, jak w krypcie” (*Filomena*), „oczy – gdzie w głuchoniemość popadł świat muzyki, oczy z Egiptu! Pełne piramid i palem” (*Dolores*).

Formuła widzenia ma charakter epistemologiczny. Antynomiczność widzenia (wewnętrzne i zmysłowe) łączy się z dualizmem poznania (intuicyjnego i racjonalnego), z porządkiem metafizycznym i realnym.

---

<sup>19</sup> J. James, *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*. Przeł. M. Godyń. Kraków 1996, s. 128. Zob. też A. Ausoni, *Muzyka*. Przeł. E. Morka. Warszawa 2007, s. 10–18.



ANDREA MEYER-FRAATZ

## Leśmianowskie metacykle liryczne jako zwierciadło sobowtóra autorskiego. Szkic problematyki

1. Chociaż pisząc o twórczości Bolesława Leśmiana zapisano już o wiele więcej stronnic, niż sam poeta stworzył, tylko niewiele opracowań poświęcono problematyce cykliczności jego poezji<sup>1</sup>. Jak pisze Jacek Trznadel<sup>2</sup> w przedmowie do tomu wierszy Leśmiana, można przypuszczać, że to autor zdecydował o kolejności wierszy w poszczególnych cyklach i o kolejności cykli w księgach poetyckich. Cykliczność i metacykliczność jego twórczości wyraża się formalnie w numerowaniu liczbami rzymskimi cykli i poematów. Ponadto cykliczność jego twórczości przejawia się w strukturach semantycznych w postaci ekwiwalencji (podobieństwa i opozycji) albo następstw, stwarzających drugi poziom znaczeniowy, przekraczający znaczenie pojedynczych tekstów<sup>3</sup>. Autorka tego artykułu wykazała już cykliczność i metacykliczność księgi *Ląka* na przy-

---

<sup>1</sup> Na ten temat dotychczas pisali: E. Czaplejewicz (*Adresat w poezji Leśmiana*. Wrocław 1973), H. Schmid (*Innovationsformen der Ballade. Bolesław Leśmian und Jiří Wolker*. „Russian Literature” 1993, 2–3) i A. Meyer-Fraatz (*Das Rätsel der dritten Rose. Bolesław Leśmians Zyklus „Trzy róże” im Kontext des Gedichtbandes „Ląka”*. W: *Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen*. Red. R. Iblera. Frankfurt/M 2000).

<sup>2</sup> J. Trznadel, *Wstęp*. W: B. Leśmian, *Poezje wybrane*. Wyd. 3, rozszerzone. Warszawa 1991, s. VI.

<sup>3</sup> O definicji cyklu literackiego zob. A. Meyer-Fraatz, *Zasady cyklizacji w twórczości Brunona Schulza*. W: *Cykl literacki w Polsce*. Pod red. K. Jakowskiej, B. Olech i K. Sokołowskiej. Białystok 2001.

kładzie cyklu *Trzy róże*<sup>4</sup>. Celem aktualnych badań jest wykazanie w ogólnych zarysach, że trzy księgi poetyckie, które Leśmian wydał za życia, *Sad rozstajny* (1912), *Ląka* (1920) i *Napój cienisty* (1936), stanowią nie tylko trzy poszczególne metacykle, lecz jeden cały meta-metacykl, ilustrujący rozwój Leśmiana jako poety.

2. Pierwsza księga wierszy Leśmiana składa się z siedmiu części opatrzonych rzymską numeracją: z cyklu *Pieśni mimowolne* (I), z poematu *Zielona godzina* (II), z cyklów *Z księgi przeczuć* (III), *Aniołowie* (IV), *Oddaleńcy* (V), *Poematy zazdrosne* (VI) oraz z poematu *Nieznana podróż Sindbada-Żeglarza* (VII). Oba poematy odróżniają się od cyklów tym, że poszczególne ich części są numerowane liczbami arabskimi, podczas gdy w cyklach nie ma żadnego numerowania wierszy.

Centrum arytmetyczne cyklu stanowi czwarty cykl, *Aniołowie*, niemniej jednak w układzie tego tomu poetyckiego brak jest formalnej symetryczności, ponieważ oba poematy znajdują się na „asymetrycznej” pozycji. Ważniejsze okazują się struktury semantyczne, łączące poszczególne jednostki cykliczne całego tomu. W tym sensie cykl *Aniołowie* jednak funkcjonuje jako centrum, ponieważ w nim, w postaci aniołów, należących do sfery pomiędzy ludźmi a Bogiem, wyraża się dualizm świata przedstawionego; ponadto podmiot liryczny nie potrafi uwierzyć w te nadziemskie istoty, więc opisując je wyraża swój ambiwalentny stosunek do nich. Ich niepewny status ontologiczny formalnie podkreśla fakt, że wszystkie dziesięć wierszy tego cyklu to sonety hybrydowe – na pierwszy rzut oka zbudowane według schematu angielskiego (Shakespeare), w których jednak po dokładniejszym przyjrzeniu się odkrywa się układy rymów zgodne ze schematem włoskim lub francuskim (Petrarca, Ronsard). Oprócz tego omawiany cykl zawiera centralne motywy całego tomu wierszy, takie jak oniryzm, przyroda, miłość czy raczej niemożliwa miłość, na pozór stylizowane jak w sztuce secesyjnej, ale w zasadzie podszyte ironią.

Ze wspomnianych motywów szczególnie te oniryczne i dotyczące bujnej przyrody łączą pierwszy cykl z poematem znajdującym się na końcu księgi. Charakterystyczne dla pierwszego tomu wierszy są w ogóle motywy, oznaczające z jednej strony odrębność podmiotu lirycznego wobec otaczającego go świata, z drugiej to, co można by nazwać rozdwojeniem jego jaźni. I tak, na przykład, w wierszu pierwszego cyklu *Nadaremność* tematem jest samotność podmiotu lirycznego, w wierszu *Szmer wiosel*, podmiot odbija się w wodzie i w ten sposób podwaja się, a w *Zmorach wiosennych* cały wiersz powtarza się w drugiej połowie. Poemat *Zielona godzina* mówi o tym, że podmiot liryczny nie zdąży zjednoczyć

---

<sup>4</sup> Zob. tejsze, *Das Rätsel der dritten Rose. Boleslaw Leśmians Zyklus „Trzy róże“ im Kontext des Gedichtbandes „Ląka“*. Dz. cyt.



się z przyrodą, w ten sposób zanegowana została filozofia przyrody Schellinga<sup>5</sup>. *Nieznana podróż Sindbada-Żeglarza* oprócz podobnych do wspomnianych motywów zawiera motyw podwójności szczególnie w postaci dziewczyny, w której zakochuje się podmiot liryczny, a która codziennie zmienia swoje wnętrze:

Bo od poranku, skoro świt i rosa,  
Na piersi mojej z uśmiechem omdlewa –  
Błękitnooka i złocistowłosa.

Lecz kiedy wieczór mrokami obrzmiewa –  
Ciemnieją włosy, zmierzchają źrenice  
I kruczym splotem nęci czarnobrewa...<sup>6</sup>

Ta ostatnia część pierwszego tomu również powtarza wątki z pierwszego cyklu, szczególnie motywy przyrody i miłości. Trzeci cykl, *Z księgi przeczuc*, i piąty, *Oddaleńcy* też łączą wspólne tematy i motywy, przede wszystkim rozdwojenie się oraz tendencja do okultyzmu i herezji. W ten sposób powstaje pewna symetria na poziomie motywów.

Ogólnie rzecz biorąc, można powiedzieć, że w pierwszej księdze wierszy Leśmiana dominują motywy dualności, przede wszystkim związane ze stosunkiem podmiotu lirycznego do otaczającego go świata. Wszystkie te motywy kulminują w ostatnim tekście tomu, w poemacie *Nieznana podróż Sindbada-Żeglarza*, w którym dziewczyna, łącząca w sobie cechy Wschodu i Zachodu, w końcu zostaje zamordowana, i pozostają po niej tylko cechy Wschodu<sup>7</sup>.

3. Druga Leśmianowska księga wierszy, *Łąka*, zawiera 11 cykli względnie poematów, składających się na metacykl całego tomu: *W zwiewnych nurtach kostrzewy* (I), *Ballady* (II), *W malinowym chruśniaku* (III), *Wspomnienie* (IV), *Pieśni kalekujące* (V), *Trzy róże* (VI), *Pururawa i Urwasi* (VII), *Noc bezsenna* (VIII), *Asoka* (IX), *Ponad brzegami* (X) i *Łąka* (XI). Podczas gdy w pierwszej połowie tomu znajduje się tylko jeden poemat, w drugiej połowie co druga numerowana jednostka okazuje się poematem, co dotyczy także tytułowej *Łąki*.

Księga ta zawiera po części teksty, które zostały napisane jeszcze przed wojną, częściowo zaś teksty, które poeta napisał niedługo przed wydaniem książki. Dlatego autorski dobór poszczególnych wierszy nie do pierwszego, lecz

---

<sup>5</sup> Zob. tejsze, *Bolesław Leśmian's Russian and Polish Epic Poems Between Neoromanticism and Modernism*. W: *Obdobja 19. Romantična pesnitev*. Ur. M. Juvan. Ljubljana 2002.

<sup>6</sup> B. Leśmian, *Nieznana podróż Sindbada-Żeglarza*. W: tegoż, *Poezje*. Oprac. J. Trznadel. Warszawa 1965, s. 104.

<sup>7</sup> Zob. A. Meyer-Fraatz, *Exposing and Concealing Jewish Origin: Bruno Schulz and Bolesław Leśmian*. W: *(Un)masking Bruno Schulz. New Combinations, Further Fragmentations, Ultimate Reintegrations*. Ed. by D. De Bruyn and K. Van Heuckelom. Amsterdam 2009.

do drugiego tomu potwierdza hipotezę, że jego księgi poetyckie stanowią meta-metacykl. Ponadto istnieją wątki wspólne dla ostatniej części pierwszej księgi i księgi drugiej: w *Nieznaney podróży Sindbada-Żeglarza* dominują te same motywy bujnej przyrody, motyw Erosa i Thanatosa, podobnie jak w pierwszym i innych cyklach drugiej księgi. Jednak ogólna struktura semantyczna drugiej księgi rozwija się inaczej, niż w *Sadzie rozstajnym*. Podczas gdy w pierwszej połowie księgi podmiot liryczny lub ogólnie rzecz biorąc, człowiek, odróżnia się od przyrody i dominują w nim motywy podwojenia, w drugiej połowie księgi człowiek coraz mocniej łączy się z przyrodą. Jednocześnie miłość erotyczna stopniowo zostaje zastąpiona przez miłość do poezji, do pieśni i do śpiewaka<sup>8</sup>. Funkcję osi wypełnia w związku z tym centralny wiersz centralnego cyklu *Trzy róże*, zatytułowany *Schadzka*. W nim skupiają się triady semantyczne, typowe dla całej książki, które zgodnie z „formułą”  $a+b+x$  oznaczają opozycje dwóch pojęć oraz „dodatek  $x$ ”, łączący te opozycje lub nie<sup>9</sup>. Cykl *Trzy róże* w pierwszej części ma tendencję do łączenia opozycji, podczas gdy w drugiej części opozycje tendencyjnie zostają niepołączone. Centralny cykl w ten sposób odróżnia się od struktury semantycznej metacyklu, tworząc tym samym zwierciadło całej księgi.

Takie triady semantyczne znajdują się nie tylko w centralnym cyklu, lecz też w pojedynczych innych wierszach całego tomu<sup>10</sup>. Pierwszy wiersz centralnego cyklu pod tytułem *Trzy róże* przemienia tę formułę w zagadkę o tym, czym jest „ta róża trzecia – prócz duszy i ciała”<sup>11</sup>, zamykając w sobie sens całego cyklu i metacyklu księgi, ponieważ jako „różę trzecią” można określić poezję, która „przetrwa snów stulecia”<sup>12</sup>, będąc owym „dodatkiem  $x$ ”, dzięki któremu człowiek może przywrócić *naturam naturans*, zgubioną za sprawą logicznego myślenia<sup>13</sup>. Rozwój motywów kulminuje w ostatnim tekście księgi, w poemacie *Łąka*, w którym sfery człowieka i przyrody jednoczą się w ten sposób, że łąka wchodzi do chaty podmiotu lirycznego. Jednocześnie struktura motywów, mimo tematycznego rozwoju, wyróżnia się symetrią: każdy cykl księgi ma swój odpowiednik po drugiej stronie „osi”. Druga księga wierszy potwierdza zatem przez swój rozwój semantyczny rozmyślenia poetologiczne Leśmiana: poezja może być środkiem do pokonania dualności myślenia<sup>14</sup>.

<sup>8</sup> Zob. tejsze, *Das Rätsel der dritten Rose. Bolesław Leśmians Zyklus „Trzy róże” im Kontext des Gedichtbandes „Łąka”*. Dz. cyt., s. 374–375.

<sup>9</sup> Tamże, s. 369–371.

<sup>10</sup> Tamże, s. 370–371.

<sup>11</sup> B. Leśmian, *Trzy róże*. W: tegoż, *Poezje*. Dz. cyt., s. 206.

<sup>12</sup> Tamże.

<sup>13</sup> Zob. B. Leśmian, *Szkice literackie*. Oprac. i wstęp J. Trznadel. Warszawa 1959, s. 69–91.

<sup>14</sup> Zob. A. Meyer-Fraatz, *Das Rätsel der dritten Rose. Bolesław Leśmians Zyklus „Trzy róże” im Kontext des Gedichtbandes „Łąka”*. Dz. cyt., s. 376–378.

4. Trzecia księga wierszy została opublikowana dopiero 16 lat po ukazaniu się drugiej. Składa się z następujących jednostek *Powieść o rozumnej dziewczynie* (I), *Dziewczyna* (II), *Dżananda* (III), *Postacie* (IV), *Panna Anna* (V), *W chmur odbiciu* (VI), *Mimochodem* (VII), *Spojrzystość* (VIII), *Do siostry* (IX), *W nicość śniąca się droga* (X), *Marsjanie* (XI), *Pan Błyszczącyński* (XII), *Eliasz* (XIII) i *Dwaj Macieje* (XIV). Ponad połowa wszystkich numerowanych jednostek jest tekstem pojedynczym, poematem, z których trzy znajdują się w pierwszej połowie cyklu (II., III., V.), a pięć w drugiej, przede wszystkim w końcu całego tomu (IX., XI.–XIV.). Metacykl całej księgi okazuje się być mniej ukształtowany formalnie niż w poprzednich tomach, jednak na poziomie semantycznym widać paralele między pojedynczymi jednostkami, co stwarza pewną symetrię. I tak niemożliwość miłości, oniryzm i raczej szara przyroda łączą cykl pierwszy i ósmy. Drugą i dziewiątą jednostkę łączy wspólny motyw dziewczyny; ponadto oba teksty są poematami. Wspólnym motywem poematu *Dżananda* i cyklu *W nicość śniąca się droga* jest problematyczna sprawa Boga oraz miłość i śmierć. Cykl *Postacie* i poemat *Marsjanie* osnute są wokół „dziwnych postaci”. Poemat *Panna Anna* ma odpowiednik w poemacie *Pan Błyszczącyński*, *W chmur odbiciu* i *Eliasz* wiążą się z niebem, a cykl *Mimochodem*, modlitwy przedśmiertne, i *Dwaj Macieje* tematyzują śmierć. W ten sposób powstaje znowu symetria semantyczna, którą można rozumieć jako intencjonalność komponowania tomu jako metacyklu. Ponadto cztery poematy w końcu księgi tworzą subcykl całego metacyklu przez wspólne motywy konfrontacji człowieka z innym światem i śmiercią.

Tematycznie dominują – jak sygnalizuje tytuł – motywy ciemności i śmierci. Leśmian jakby antycypuje w tym tomie swoją własną śmierć w roku 1937. Choć ciągle jeszcze występują jego typowe neologizmy (jak na przykład „spojrzystość”), teksty są mniej rozbawione, gdyż i tematyka jest bardziej poważna. Znowu podmiot liryczny nie jest w zgodzie z przyrodą, lecz czuje rozłączenie nie tylko z nią, lecz także z sobą samym. Już nie da się zauważyć tego „dodatku x”, który – wprawdzie nie zawsze, ale przynajmniej przy końcu, przede wszystkim w postaci poezji albo pieśni – przewyciężał sprzeczności w księdze *Łąka*. Całkiem inną jakość pieśni reprezentuje wiersz *Piosenka z pierwszego cyklu Napoju cienistego*:

Między mną a tobą – czarna gródź –  
 Między mną a tobą – martwa łódź.  
 Takim piersiom za karę – zgon biały,  
 Że w pobliżu miłosnym nie trwały.

Między mną a tobą – obcy los,  
 Między mną a tobą – cudzy głos –  
 Usta w mgłach się bez pieszczot zatracą.  
 Boże, Boże – dlaczego i za co?

Między mną a tobą – drętwy czar,  
 Między mną a tobą – ciemny jar –  
 Zanim ścieżkę upatrzymy własną,  
 Wpierw się oczy dowiedzą, że gasną...<sup>15</sup>

Piosenka ta nie może przewyciężyć ani sprzeczności, ani granic, lecz tylko śpiewać o bliskiej śmierci. „Ciemny jar” jest „w nicość sniąca się drogą”, która nie prowadzi do ukochanej osoby, lecz do własnej słabości.

Oprócz dominującego tematu śmierci i niemożliwości miłości, w tej księdze często znajdują się motywy podwójnej tożsamości. Może to być skutek metamorfozy, jak w wierszu *Akteon*, w którym podmiot liryczny narzeka, że musi ginąć „śmiercią obcą”<sup>16</sup>. W wierszu rozpoczynającym się od słów „Po co tyle świec nade mną, tyle twarzy?”<sup>17</sup> podmiot liryczny zobaczy własny pogrzeb i w końcu wypowie słowa: „Tak się nie chce być czymś innym, niż się było”<sup>18</sup>. Często tematem są światy podwójne (na przykład *Dzień skrzydlaty*<sup>19</sup>) albo dwie różne postacie (które czasem funkcjonują jak sobowtóry), na przykład *Migoń i Jawrzon*<sup>20</sup> z cyklu *Postacie* albo *Dwaj Macieje*<sup>21</sup>. Ostatniemu tekstowi, który kończy cały tom, należy poświęcić więcej uwagi. Tylko śmierć może uspokoić dwóch Maciejów – w życiu są poróżnieni i walczą ze sobą, gdyż każdy z nich reprezentuje przeciwieństwo drugiego.

W ten sposób trzeci tom wierszy odwołuje się do pierwszego, w którym motyw rozdwojenia kulminuje w ostatnim poemacie i który, chociaż jeszcze w sensie ironizacji Młodej Polski, często tematyzuje śmierć i zaświat, ale w barwach raczej jaskrawych, podczas gdy w ostatnim tomie dominują ciemność i szarzyzna.

5. Każdy tom wierszy Leśmiana jest cyklem cyklów (lub częściowo poematów), który reprezentuje pewną strukturę cykliczną nie tylko pojedynczych cyklów, lecz i całego tomu. Struktura ta pokazuje się mniej w relacjach formalnych, niż w relacjach semantycznych. W każdej księdze można zauważyć pewną odpowiedniość na poziomie motywów. Trzy tomy, który Leśmian sam wydał za życia, tworzą ponadto jeden meta-metacykl, w którym drugi tom można traktować jako szczyt jego rozwoju twórczego, nie tylko ze względu na zawarte w nim teksty, lecz i ze względu na stosunek autora do własnej twórczości i do krytyki. Pierwszy tom reprezentuje w związku z tym stadium „jeszcze nie”, drugi

<sup>15</sup> B. Leśmian, *Piosenka*. W: tegoż, *Poezje*. Dz. cyt., s. 286.

<sup>16</sup> Tegoż, *Akteon*. W: tamże, s. 315.

<sup>17</sup> Zob. tegoż, \*\*\* *Po co tyle świec nade mną, tyle twarzy...* W: tamże, s. 380.

<sup>18</sup> Tamże.

<sup>19</sup> Zob. tegoż, *Dzień skrzydlaty*. W: tamże, s. 302.

<sup>20</sup> Zob. tegoż, *Migoń i Jawrzon*. W: tamże, s. 326–327.

<sup>21</sup> Zob. tegoż, *Dwaj Macieje*. W: tamże, s. 415–420.

stadium „już nie”. Tylko w drugim tomie poezja może być środkiem, którym można przewyciężyć przeciwności i która „przetrwa snów stulecia”. Ta centralna rola, którą odgrywa poezja w drugim tomie, wskazuje na to, że większość enigmatycznych miejsc tego tomu ma rozwiązanie autotematyczne.

Ze sprawą autotematyzacji wiąże się sprawa autora jako żywiołu estetycznego tekstu. Jako poeta okresu modernizmu Leśmian nie eksponuje własnej tożsamości i własnej osoby w swoich tekstach. Jednak na poziomie autora abstrakcyjnego, albo – jak to wyraził Ryszard Przybylski<sup>22</sup> – na poziomie autorskiego sobowtóra w tekście, można zauważyć, że z twórczości Leśmiana da się odczytać jego rozwój poetycki, nie tylko jako fakt estetyczny, lecz jako skrytą, wysublimowaną, być może nawet nieświadomą rozprawę z (negatywną) krytyką. W związku z tym składanie tomów w metacykle odgrywa ważną rolę. W ten sposób jego księgi odzwierciedlają nie tylko jego umiejętności poetyckie, lecz jego rozszczepienie jako poety i człowieka, który długo nie był uznawany przez polską krytykę i który wiódł dosłownie dwa życia – życie adwokata i człowieka prywatnego Lesmana oraz życie polskiego poety Leśmiana<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Zob. R. Przybylski, *Autor i jego sobowtór*. Wrocław 1987.

<sup>23</sup> W swoim artykule (*Exposing and Concealing Jewish Origin: Bruno Schulz and Bolesław Leśmian*. Dz. cyt.) wykazałam, że cechy semantyczne cyklów, metacyklów i meta-meta-cyklu Leśmiana, jak te opisane w obecnym artykule, szczególnie w związku z tematyką orientalną, można rozumieć na poziomie autora abstrakcyjnego jako autotematyczną rozprawę z własną sytuacją Leśmiana jako zasymilowanego poety żydowskiego pochodzenia.



ELŻBIETA SIDORUK

## Cykliczność w poezji Bolesława Leśmiana. Rekonesans

Tendencja do łączenia utworów w cykle jest jedną z charakterystycznych cech poetyki Leśmiana, o czym świadczą zarówno trzy tomy wierszy wydane za życia poety, jak i pozostała część spuścizny literackiej, także tej pisanej w języku rosyjskim. Upraszczając nieco, można powiedzieć, że cykl i poemat (lub dłuższy wiersz) są podstawowymi jednostkami kompozycyjnymi Leśmianowskich tomów. Pierwszy z nich, *Sad rozstajny*, składa się z 6 cyklów i pięcioczęściowego poematu *Nieznana podróż Sindbada-Żeglarza*. Kolejny, *Ląka*, złożony z 11 ponumerowanych części, zawiera 7 cyklów oraz 4 poematy, spośród których 3 krótsze znajdują się pomiędzy cyklami, zaś czwarty, sześcioczęściowy, zamyka cały tom, któremu użyczył swego tytułu. Na podobnych zasadach opiera się również kompozycja *Napoj u cienistego*, ostatniego z osobiście ułożonych przez Leśmiana zbiorów. Tu także krótsze poematy umieszczone zostały pomiędzy cyklami, natomiast obszerniejsze znalazły się na końcu tomu. Pewną trudność sprawia jednak określenie liczby cyklów i poematów wchodzących w skład *Napoj u*, ponieważ jego pierwsza część nosi ten sam tytuł, co otwierający ją pięcioczęściowy utwór *Powieść o rozumnej dziewczynie*. O ile ten ostatni charakteryzuje się dużą spójnością, o tyle utwory, które wraz z nim współtworzą identycznie zatytułowaną część tomu, są ze sobą dość luźno powiązane. Jeśli ów pięcioczęściowy utwór uznamy za cykl, to należałoby go traktować jako podcykl funkcjonujący w ramach większej całości o mniej wyrazistej strukturze cyklicznej. Wówczas tom zawierałby 7 cyklów, w tym 1 o statusie podcyklu, i 8 poematów. Możliwe są jednak również inne interpretacje kompozycji *Napoj u cienistego*. Z jednej strony

bowiem utwór *Powieść o rozumnej dziewczynie* daje się zakwalifikować jako poemat, a zatem można by przyjąć, że pierwsza część *Napoju* jest luźnym cyklem, który zapożycza tytuł od rozpoczynającego go poematu, z drugiej – różnice w stopniu spójności cyklu/poematu *Powieść o rozumnej dziewczynie* i opatrzonej tym tytułem części tomu, nasuwają wątpliwości co do jej statusu jako cyklu.

Przywołany powyżej przykład w sposób szczególnie wyrazisty unaoczniający współwystępowanie w poezji Leśmiana przeciwstawnych tendencji w konstruowaniu cykli, nie jest bynajmniej przypadkiem odosobnionym. Wśród 20 kompozycji wielotekstowych, składających się na trzy tomy poetyckie autora *Łąki*, znajdują się zarówno takie, które bezspornie kwalifikują się jako cykle, jak i takie, które określić można by jako struktury cyklopodobne. Do tych ostatnich, sytuujących się na skrajnych biegunach skali spójności cyklu, należą z jednej strony kompozycje, które ze względu na znikomą samodzielność utworów składowych ciążą ku poematowi, z drugiej zaś kompozycje o charakterze zespołu wierszy objętych wspólnym tytułem i powiązanych jedynie tematycznie, balansujące na granicy między cyklem a częścią tomu.

\* \* \*

Wszystkie cykle wchodzące w skład *Sadu rozstajnego* spełniają minimalne warunki, pozwalające określić je tym terminem. Nawet stosunkowo najmniej spójne *Pieśni mimowolne* i *Poematy zazdrosne*, w których powiązania między tworzącymi je utworami sprowadzają się, przynajmniej na pierwszy rzut oka, przede wszystkim do powtarzalności gatunkowej (przy czym w obu przypadkach mamy do czynienia z gatunkami mało wyrazistymi), można uznać za cykle. Oba tytuły wskazują na formalny charakter związku łączącego objęte nimi wiersze, a zarazem, dookreślając nieostre kategorie gatunkowe, sugerują, iż związek ten wykracza poza przynależność do tego samego gatunku. Można zatem przyjąć, że zarówno w przypadku *Pieśni mimowolnych*, jak i *Poematów zazdrosnych* mamy do czynienia z wystarczająco wyrazistą ramą modalną sygnalizującą podmiotowość „działań zmierzających do stworzenia kompozycji cyklicznej”<sup>1</sup>. Niemniej jednak oba cykle są strukturami na tyle luźnymi, że bez tytułów ich cykliczność byłaby trudna do uchwycenia.

W przeciwieństwie do *Pieśni mimowolnych* i *Poematów zazdrosnych*, pozostałe cykle z *Sadu rozstajnego* charakteryzują się wysokim stopniem spójności. Dwa spośród nich, *Z księgi przeczuć* i *Oddaleńcy*, można określić jako optymalne warianty kompozycji cyklicznej, ponieważ powiązania między wierszami są tu bardzo czytelne, a jednocześnie poszczególne utwory stanowią wyraźnie odrębne całości. Spoistość obu cykli przejawia się zarówno na płaszczyźnie formalnej, jak i tematycznej. Obok tytułów, wskazujących na wspólny dla objętych nimi

<sup>1</sup> W. Wantuch, *O poetyce cyklu lirycznego*. W: *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*. Red. E. Balcerzan, S. Wystouch. Warszawa 1985, s. 61.



utworów hipertemat, funkcję integrującą pełni tu konstrukcja podmiotu lirycznego, tożsamego we wszystkich tekstach, oraz rama kompozycyjna, szczególnie wyrazista w cyklu *Z księgi przeczuć*, który rozpoczyna się wierszem *Prolog*, a kończy *Epilogiem*. Tytuły jednoznacznie wskazują na przynależność tych utworów do większej całości, niemniej jednak oba wiersze są pod względem treściowym wystarczająco odrębnymi całościami, by mogły funkcjonować samodzielnie. Dla odmiany w cyklu *Oddaleńcy* rama kompozycyjna nie jest tak ewidentna, a jej dostrzeżenie wymaga uważnej lektury wszystkich utworów, pozwalającej odnaleźć motywację umieszczenia na jego początku wiersza *Wobec morza* i zamknięcia całości *Toastem świętokradzkim*. Dopiero na tle pozostałych tekstów uwidacznia się wprowadzający charakter pierwszego i podsumowujący ostatniego. Wiersz *Wobec morza* jako jedyny w całym cyklu zawiera tytułowe określenie jego bohaterów – „oddaleńcy”, natomiast *Toast świętokradzki*, będący wyrazem sympatii podmiotu lirycznego do ukazanych postaci, domyka ich rozpisaną na 12 utworów charakterystykę. Na poziom spójności obu cyklów wpływa również forma wierszowa tworzących je tekstów. W jednym i w drugim przypadku wszystkie wiersze realizują ten sam wzorzec wersyfikacyjny (trzynastozgłoskowiec) i są zbudowane ze strof czterowersowych (z niewielkimi odstępstwami w trzech utworach *Z księgi przeczuć*).

Pozostałe cykle z *Sadu rozstajnego*, a mianowicie *Zielona godzina* i *Aniołowie*, cechują się jeszcze wyższym stopniem spójności niż dwa opisane powyżej, co uwidacznia się zarówno na płaszczyźnie tematycznej, jak i formalnej. *Zielona godzina* składa się z 10 ponumerowanych wierszy o identycznym rozmiarze wersyfikacyjnym (13-zgłoskowiec) i typie strofy (trójwersowa o układzie rymów *abc abc def def* itd.), przy czym pierwszy utwór liczy sobie 4 strofy, dwa kolejne po 6, natomiast pozostałych 7 po 8. Wiersze pierwszy i ostatni tworzą bardzo wyraźną ramę kompozycyjną, pełniąc odpowiednio funkcję wstępu i zakończenia. Nieprzypadkowy jest również porządek pozostałych tekstów, sygnalizowany nie tylko przez numerację, ale też przez nawiązania nadające układowi wierszy charakter quasi-fabularny. Tak ścisły związek między kolejnymi utworami na tyle ogranicza ich samodzielność, że zasadnie można postawić pytanie, czy mamy tu do czynienia z cyklem, czy też z kompozycją, która granice cyklu przekracza, ciężąc dość wyraźnie ku poematowi. Znamiennym świadectwem tego niejasnego statusu *Zielonej godziny* jest fakt, iż Jacek Trznadel w opracowanym przez siebie wydaniu krytycznym *Poezji Leśmiana* oraz w poświęconej mu monografii kwalifikuje ten utwór jako poemat, natomiast w *Poezjach wybranych*, wydanych w serii Biblioteki Narodowej, określa go mianem cyklu<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Zob. B. Leśmian, *Poezje*. Oprac. J. Trznadel. Warszawa 1965, s. 499; J. Trznadel, *Twórczość Leśmiana (Próba przekroju)*. Warszawa 1964, s. 114 oraz B. Leśmian, *Poezje wybrane*. Oprac. J. Trznadel. Wyd. 2. Wrocław 1983, s. XII (*Wstęp*) i s. 305 (*Alfabetyczny spis utworów*).

Wątpliwości odnośnie statusu gatunkowego pojawiają się również w przypadku *Aniołów* składających się z 10 sonetów, które współtworzą obraz tytułowych bohaterów. Wprawdzie struktura sonetów nadaje poszczególnym utworom cyklu charakter osobnych całości, niemniej jednak bezpośrednie nawiązania pomiędzy kolejnymi tekstami podważają ich niezależność. Brak tytułów oraz bardzo wyrazista ciągłość tematyczna dodatkowo wzmacniają wrażenie niesamodzielnosci pojedynczych elementów kompozycji, którą można uznać za bardzo spójny cykl lub też zakwalifikować jako 10-cio częściowy poemat.

Jak zauważa Rolf Fieguth, uchwycenie ciągłości ewolucyjnej cyklu poetyckiego, zwłaszcza na poziomie twórczości indywidualnej, wymaga uwzględnienia „także i zjawisk przejściowych lub tak czy inaczej zbliżonych do cyklu *sensu stricto*”, do których zalicza decyklizację i recyklizację oraz kompozycje przejściowe „między autentycznym cyklem poetyckim a skomponowanym zbiorem, czy nawet dużą księgą wierszy, między cyklem a epopeją lub poematem, itp.”<sup>3</sup>. Dlatego też istotny kontekst dla określenia specyfiki kompozycyjnej *Zielonej godziny* i *Aniołów* stanowią *Nieznana podróż Sindbada Żeglarza z Sadu rozstajnego* oraz *Łąka* z tomu o tym samym tytule. Oba utwory, które podobnie jak *Zielona godzina* i *Powieść o rozumnej dziewczynie* składają się z ponumerowanych wierszy, klasyfikowane są przez Jacka Trznadla jako poematy<sup>4</sup>. Także sam poeta – jak można wnosić z jego listów – tym właśnie terminem określał *Łąkę*<sup>5</sup>, a *Nieznaną podróż Sindbada Żeglarza* charakteryzował jako „dłuższy utwór poetycki”, wyraźnie sugerując, iż jest on integralną całością<sup>6</sup>. Wprawdzie ostatnio Wojciech Gutowski w odniesieniu do obu tekstów zastosował termin cykl<sup>7</sup>, wydaje się jednak, że taka ich kwalifikacja może budzić uzasadnione wątpliwości. W przypadku *Nieznanej podróży Sindbada Żeglarza* mamy bowiem do czynienia z ewidentną ciągłością fabularną, w związku z czym kolejne wiersze funkcjonują tu jako czę-

<sup>3</sup> R. Fieguth, *Ruchy konikiem a łagodne przejścia. Modele ewolucji cyklu lirycznego (na przykładzie J. Kochanowskiego, F. D. Książnina, A. Mickiewicza, C. Norwida)*. W: *Polski cykl liryczny*. Red. K. Jakowska i D. Kulesza. Białystok 2008, s. 14.

<sup>4</sup> B. Leśmian, *Poezje*, s. 507, 519.

<sup>5</sup> Na taki domysł pozwalają następujące fragmenty z listów do Z. Przesmyckiego dotyczących zawartości *Sadu rozstajnego*: „Nie dorzucę już do tego tomu innych utworów, bo mi się drugi tom układa, będzie inny, rozmaitszy i zawrze poemat dość osobliwy i niespodziany” (B. Leśmian, *Utwory rozproszone. Listy*. Zebr. i oprac. J. Trznadel, Warszawa 1962, s. 314); „Następny tom będzie inny. Zawrze on jeden poemat, zda się, dość osobliwy w tonie, w języku i w treści, oraz sporo wierszy bardzo rozmaitych w nastroju i rozważanych dość częstokroć szeroko, aż do możliwości szerszych poematów”. Tamże, s. 316.

<sup>6</sup> W liście do Wilhelma Feldmana pisał Leśmian: „Chciałbym tymczasem większy utwór poetycki w »Krytyce« wydrukować (700–800 wierszy), nie wiem wszakże, czy długość tego utworu nie stanie na przeszkodzie do pomieszczenia go w piśmie”. W przypisie do tego listu J. Trznadel zauważa: „Objętości tej odpowiada jedynie poemat *Nieznana podróż Sindbada Żeglarza*” (B. Leśmian, *Utwory rozproszone. Listy*. Dz. cyt., s. 309).

<sup>7</sup> W. Gutowski, *„W mroku gwiazd” w kontekście innych cykli Młodej Polski*. W: *Polski cykl liryczny*. Dz. cyt., s. 124.

ści, a nie autonomiczne całości. Także w kompozycji *Łąki* można dopatrzeć się układu fabularnego, który realizuje się poprzez dialog między bohaterem i *Łąką* oraz wiejską gromadą, przedstawiający w porządku chronologicznym zdarzenie o charakterze epifanii. Ponieważ kolejne części utworu są replikami dialogu, wyraźnie nawiązującymi do poprzedzających je kwestii, trudno byłoby im przyznać status osobnych całości.

Na tle scharakteryzowanych powyżej poematów *Zielona godzina* i *Aniołowie* są niewątpliwie kompozycjami bardziej swobodnymi. Z kolei w porównaniu z innymi cyklami z *Sadu rozstajnego* cechują się wysokim stopniem spójności. Dlatego też nie sposób jednoznacznie rozstrzygnąć, który z terminów, cykl czy poemat, trafniej określa ich strukturę. Sam Leśmian obie kompozycje nazywał cyklami, jednak z jego wypowiedzi można wnosić, iż istotnym aspektem tej kategorii była dla niego całościowość. W jednym z listów do Zenona Przesmyckiego, z którym konsultował się wielokrotnie w sprawie zawartości *Sadu rozstajnego*, przyznawał, że dwa z projektowanych cykli, *W pobliżu słońca* i *Pod strażą wieczorów*, które – przynajmniej pod takimi tytułami – ostatecznie nie znalazły się w tomie, „są rzeczywiście przypadkowo i pośpiesznie zgromadzone”<sup>8</sup>. Wyraźnie też wskazywał na całościowy charakter *Aniołów*, domniemając, iż sugestia Przesmyckiego odnośnie ich skrócenia wynika z pomylenia tytułów *Oddaleńców* i *Aniołów*, ponieważ ten ostatni „cykl jest nieskrócalny”<sup>9</sup>. Wobec powyższego nie pozostaje nic innego, jak zaklasyfikować *Zieloną godzinę* i *Aniołów* jako kompozycje pośrednie między cyklem i poematem, w sposób szczególnie ewidentny świadczące o braku ostrych granic między obu kategoriami.

\* \* \*

Spośród 7 kompozycji o charakterze cyklicznym wchodzących w skład *Łąki*, najbardziej spójną strukturą cechuje się skomponowany z 11 erotyków cykl *W malinowym chruśniaku*. Oprócz tytułu i formy wierszowej (13-zgłoskowiec, strofy czterowersowe, rozmiar utworów od 3 do 5 strof przy zdecydowanej przewadze tego pierwszego), funkcję integrującą pełni tu podmiot liryczny oraz osoba adresatki, tożsami we wszystkich utworach. Pierwszy wiersz cyklu, ukazujący moment narodzin miłości zmysłowej, oraz ostatni, wyrażający lęk przed utratą ciała kochanki, współtworzą ramę kompozycyjną erotycznej historii, która wyłania się z szeregu niezależnych sytuacji lirycznych, przy czym kolejność utworów nie pokrywa się z kolejnością zdarzeń<sup>10</sup>. Tym samym poszczególne utwory zachowują autonomiczność właściwą dla cyklu sensu stricto.

<sup>8</sup> B. Leśmian, *Utwory rozproszone. Listy*. Dz. cyt., s. 314.

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> Szczegółowo analizuje ten cykl Eugeniusz Czapplewicz, odsłaniając głębiej ukryte zasady kompozycyjne całości, a mianowicie „alfabet ciała” i baśniową regułę „trzech prób”. Zob. E. Czapplewicz, *Adresat w poezji Leśmiana*. Wrocław 1973, s. 54–76.

Znacznie mniejszym stopniem spójności charakteryzują się cykle *Ballady* i *Pieśni kalekujące*, w przypadku których, jak na to wskazują tytuły, zasadniczym czynnikiem łączącym zebrane w nich utwory jest struktura gatunkowa. Ponadto spoistość obu cyklów uwidacznia się również na płaszczyźnie tematycznej. Jest ona niewątpliwie bardziej ewidentna w *Pieśniach kalekujących*, w który motyw kalectwa, występujący we wszystkich utworach, wyeksponowany został także w tytule cyklu. Niemniej jednak również w odniesieniu do *Ballad* można mówić o pewnej wspólności tematycznej, opartej na powracających w różnych konfiguracjach motywach miłości, śmierci i żywiołu metamorfozy. Tak więc obie kompozycje spełniają minimalne warunki pozwalające zaklasyfikować je jako cykle, ale ze względu na brak wyraźnej ramy kompozycyjnej w postaci utworu otwierającego i zamykającego całość oraz sygnałów nieprzypadkowej kolejności wierszy, sytuują się w pobliżu granicy między cyklem a częścią tomu.

Jeszcze bardziej ku tej granicy zbliżają się cykle *W zwiewnych nurtach kostrzewy*, *Trzy róże*, *Noc bezsenna* i *Ponad brzegami*. Poza tytułami nie występują tu właściwie inne elementy formalne wskazujące na cykliczny charakter kompozycji. Wprawdzie w przypadku pierwszej z nich można by się dopatrzeć ramy kompozycyjnej wyznaczonej przez wiersze *Topielec* oraz *Przemiany*, ponieważ w obu utworach motyw metamorfozy wyzyskany został dla zobrazowania związku człowieka z naturą, jednak rama ta jest na tyle mało wyrazista, że jej obecność nie narzuca się w sposób oczywisty. Nie ulega natomiast kwestii, że w pozostałych cyklach takiej ramy nie ma. Tym niemniej wszystkie te kompozycje można by zaklasyfikować jako cykle ze względu na występowanie hiper-tematu sugerowanego przez metaforyczne tytuły. W cyklu *W zwiewnych nurtach kostrzewy* tematem wspólnym dla wszystkich wierszy jest obcowanie człowieka z obserwowaną z bliska naturą. Utwory składające się na cykl *Ponad brzegami* łączy podobieństwo sytuacji, w jakich znajdują się bohaterowie balansujący na granicy między istnieniem i nieistnieniem, między światem i zaświatem. Tematem powracającym we wszystkich wierszach z *Trzech róż* jest miłość, natomiast motywem wspólnym dla utworów z *Nocy bezsennej* jest niepokój egzystencjalny człowieka, zagubionego w tym świecie, a zarazem odczuwającego lęk przed zaświatową „obczyzną”.

Kwestią dyskusyjną pozostaje jednak wyrazistość wskazanych powyżej tematów we wszystkich utworach cyklów. Zasadne wydaje się więc pytanie, czy w przypadku omawianych tu kompozycji spójność na płaszczyźnie tematycznej jest wystarczająca, by można je było określać terminem cykl, czy też raczej należałoby im przypisać status części tomu. Jest to w istocie pytanie o granicę między cyklem a częścią tomu, opatrzoną tytułem, ale nieposiadającą struktury cyklicznej. Przywołane przykłady pokazują dobitnie, że granicy tej, podobnie jak granicy między cyklem a poematem, nie da się precyzyjnie wyznaczyć. Trzeba przyjąć, że pomiędzy cyklem sensu stricto a częścią tomu istnieje strefa zjawisk przejściowych, które można określić jako kompozycje cyklopodobne.

\* \* \*

Miano cyklu można bez wahania przypisać właściwie tylko dwóm zespołom tekstów z *Napoju cienistego*: obszernej, liczącej 31 utworów kompozycji *Postacie* oraz pięcioelementowej serii wierszy *Mimochodem*. W przypadku pierwszego cyklu jego tytuł, identyczny z tytułem pierwszego utworu, wskazuje na bohaterów jako element spajający całość. Sygnał ten wzmacniają tytuły poszczególnych wierszy, będące w zdecydowanej większości nazwami własnymi głównych postaci, które mimo ich zróżnicowania kategoryjnego (ludzie, postaci fantastyczne, literackie, zwierzęta), łączy podobny status ontologiczny. Wszystkie one, niczym zjawy sennie z utworu otwierającego cykl, egzystują na granicy między istnieniem i nieistnieniem. Cechujący się wyraźną autonomią wiersz *Postacie* może być odczytany jako wprowadzenie o charakterze metatekstowym, wyjaśniające rodowód bohaterów kolejnych utworów oraz wskazujące zasadę konstrukcyjną całości. Także ostatni wiersz cyklu, *Dookoła klombu*, zawiera informację metatekstową, nadającą mu funkcję zakończenia. Oba utwory, których podmioty liryczne można uznać za tożsame, tworzą więc ramę kompozycyjną „podobną nie w warstwie słownictwa, ale semantyki, do pierścienia poetyckiego”<sup>11</sup>. Rama ta pozwala zinterpretować obudowane nią teksty, w których podmiotami wypowiedzi są sami bohaterowie, jako przytoczenia, a co za tym idzie uznać całość za komunikat jednego nadawcy. Dlatego też kompozycja *Postaci*, mimo daleko posuniętej niezależności wierszy składowych, spełnia warunki niezbędne do określenia jej terminem cykl, chociaż niewątpliwie jest to cykl o niskim stopniu spójności.

W porównaniu z *Postaciami* cykl *Mimochodem* sprawia wrażenie kompozycji bardziej spójnej, co wynika przede wszystkim z jego niewielkich rozmiarów i podobieństwa formalnego składających się nań utworów. Są to krótkie, pozbawione tytułów wiersze, które łączy nastrój i charakter sytuacji lirycznej uwydatniony w tytule całości. W każdym z nich uchwycony został moment, w którym podmiot liryczny doświadcza nietrwałości istnienia. Z powodu braku wyraźnej zasady motywującej następstwo tekstów składowych, jest to jednak cykl luźny, co poniekąd sugeruje jego tytuł.

Pozostałe kompozycje wielotekstowe wchodzące w skład *Napoju cienistego* nie są cyklami sensu stricto ze względu na zbyt dużą bądź zbyt małą spójność. Z pierwszą sytuacją mamy do czynienia w przypadku wzmiankowanej na wstępie *Powieści o rozumnej dziewczynie*, składającej się z pięciu ponumerowanych części o identycznym formacie wersyfikacyjnym i jednakowej liczbie czterowersowych strof. Cztery pierwsze wiersze są monologami skierowanymi do tytułowej bohaterki i poprzedzonymi metatekstowym wprowadzeniem, które

---

<sup>11</sup> W. Wantuch, *O poetyce cyklu lirycznego*. Dz. cyt., s. 48.

w I części brzmi: „Tak mówię do dziewczyny:”, a w trzech kolejnych przybiera formę: „I znów mówię:”, wskazując na ich chronologiczne następstwo oraz przynależność do większej całości. Każdy z monologów zamyka pytanie „Wszak rozumiesz? Nieprawdaż?”, opatrzone komentarzem: „Dziewczyna rozumie”, którego narracyjne rozwinięcie stanowi część V, pełniąc jednocześnie funkcje zakończenia. Również w planie treści dopatrzeć się można ciągłości fabularnej, sugerowanej zresztą przez tytuł utworu. Wyraziste powiązania między poszczególnymi częściami znacznie ograniczają ich samodzielność, zwiększając tym samym spójność całości. Ta nadmierna, jak na cykl, spoistość nadaje *Powieści o rozumnej dziewczynie* charakter kompozycji przejściowej między cyklem sensu stricto a poematem.

Warto zauważyć, że w opracowanym przez Jacka Trznadla wydaniu *Poezji Leśmiana* omawiany utwór nie jest określany terminem cykl. W przypisie do tego tekstu edytor odnotowuje natomiast, iż w pierwodruku poszczególne części utworu nie były numerowane, lecz jedynie oddzielone gwiazdkami. Jak wynika z indeksu, w którym tytuł *Powieść o rozumnej dziewczynie* występuje dwukrotnie (raz samodzielnie, a po raz drugi z nawiasową adnotacją „cykl”), mianem cyklu określa Trznadel tylko zespół tekstów opatrzony tytułem zapożyczonym od rozpoczynającego go utworu<sup>12</sup>. Powiązania między wierszami składającymi się na tę kompozycję są jednak na tyle słabe, że adekwatność terminu cykl wydaje się w tym przypadku wątpliwa. Tematyka miłosna, będąca jedynym uchwytnym elementem wspólnym dla wszystkich utworów, realizuje się w tak różnych konwencjach, że trudno tu mówić o podobieństwie podmiotu czy sytuacji lirycznej. Znikoma jest również funkcja integrująca tytułu, który nakierowuje uwagę na utwór początkowy, ten zaś nie stanowi czytelnego klucza do całości. W związku z powyższym *Powieść o rozumnej dziewczynie* (jako dwudziestopięcioelementowy zespół tekstów zawierający cykl/poemat o tym samym tytule), podobnie jak analizowane wcześniej kompozycje z *Ląki*, oscyluje między cyklem a opatrzoną tytułem częścią tomu.

Kompozycjami przejściowymi między cyklem a częścią tomu są również pozostałe trzy zespoły wierszy z *Napoju cienistego*, to jest *W chmur odbiciu*, *Spojrzyłość* i *W nicość śniąca się droga*. O spoistości każdego z nich decydują tytuły, zapożyczone od jednego z wierszy składowych, oraz powtarzalność tematyczna, najbardziej wyrazista w przypadku najkrótszej, siedmioelementowej części *W nicość śniąca się droga*, w której motywem kluczowy jest lęk przed nieistnieniem<sup>13</sup>. W przypadku dwóch pozostałych części wspólny temat jest trudniej uchwytny. W utworach z *W chmur odbiciu* powraca motyw wielości i nietrwałości form

<sup>12</sup> Zob. B. Leśmian, *Poezje*, s. 519 i 553.

<sup>13</sup> Zob. D. T. Lebioda, „*W nicość śniąca się droga*”. *Nad ontologią poetycką Bolesława Leśmiana*. W: *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*. Red. T. Cieślak i B. Stelmaszczyk. Kraków 2000, s. 159.

istnienia, natomiast wiersze zebrane w części *Spojrzyście* łączy ton smutku wynikającego z osamotnienia odczuwanego przez człowieka pozbawionego niezachwianej wiary w Boga. Stopień spójności we wszystkich tych kompozycjach jest jednak zbyt niski, by można je było określić terminem cykl.

\* \* \*

Jak wynika z powyższego przeglądu, Bolesław Leśmian przejawiał wyraźną skłonność do komponowania swoich utworów w większe całości o charakterze cyklicznym, niemniej jednak tylko niektóre z nich można zasadnie zaklasyfikować do cyklów sensu stricte. Ze względu na niejasny status niektórych kompozycji cyklicznych, oscylujących z jednej strony między cyklem a poematem, z drugiej zaś między cyklem a częścią tomu, twórczość autora *Sadu rozstajnego* stanowi interesujący materiał do badań na fenomenem cykliczności zarówno w wymiarze teoretycznym, jak i w perspektywie historycznej. Duże zróżnicowanie stopnia spójności Leśmianowskich cyklów, niejednorodnej w ramach poszczególnych tomów, a przy tym z tomu na tom coraz mniej wyrazistej, świadczy bowiem tyleż o nieostrym charakterze kategorii takich, jak cykl, poemat i część tomu, co o istotnym dla uchwycenia ciągłości ewolucyjnej cyklu poetyckiego znaczeniu struktur cyklopodobnych.





ANNA WYDRYCKA

## W Jego Imię. O religijnych cyklach lirycznych Anny Zahorskiej

Anna Zahorska, która twórczość literacką i pracę na polu krytyki rozpoczęła w okresie Młodej Polski, jest dziś pisarką zapomnianą. Historycy literatury przywołują niektóre jej wiersze w pracach dotyczących problemów młodopolskiej literatury, czasem liryki Zahorskiej pojawiają się w antologiach, niekiedy przypominane są jej prace krytyczne, tym niemniej dźwięczny pseudonim Savitri nawet miłośnikowi literatury mówi już dziś niewiele. Do zapomnienia po II wojnie światowej przyczyniła się zapewne decyzja władz PRL. W przeznaczonym do użytku wewnętrznego cenzury wykazie książek podlegających niezwłocznemu wycofaniu 1.10.1951, który niedawno opublikowany wyraźnie i dobitnie pokazuje okaleczenie tradycji polskiej literatury, pod nr 1625 znajdziemy zapis, że wszystkie utwory Anny Zahorskiej (Savitri) należy natychmiast z bibliotek usunąć (czyli po prostu zniszczyć)<sup>1</sup>. Dlatego dziś, zarówno młodopolskie tomiki poetyckie Savitri, jak i jej międzywojenne powieści są niezwykle trudno dostępne, choć w opracowaniach literatury kresowej nazwisko Zahorskiej zaczęło się już ponownie pojawiać<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Zob. *Wykaz książek podlegających niezwłocznemu wycofaniu 1.X.1951 r.* Postówie Z. Żmigrodzki. Wrocław 2002, s. 46.

<sup>2</sup> Np. J. Kolbuszewski w swojej książce *Kresy*, z serii „A to Polska właśnie” (Wrocław 2002) poświęcił Zahorskiej sporo uwagi jako rzeczniczce Polaków, którzy pozostali po wschodniej stronie granicy po pokoju ryskim. Wymienia też jej powieści, których akcja toczy się na Kresach.

Tymczasem w momencie publikacji pierwszych tomików, w 1908 roku, gwiazda Zahorskiej, jak pisał później Karol Wiktor Zawodziński błysnęła jasnym, choć krótkotrwałym blaskiem<sup>3</sup>. Niepokorna kresowianka wydała wówczas dwa tomy liryków: *Poezje* oraz *Pieśni walki*. Ten drugi tom sprawił, że wymieniało się Savitri jako poetkę rewolucji 1905 roku, obok Marii Markowskiej. Zahorska, zaangażowanie w działalność niepodległościową i społeczną zapłaciła więzieniem na Pawiaku w 1906 roku, gdzie wtedy znalazła się po raz pierwszy. Po raz drugi przeszła na Pawiaku ciężkie śledztwo w 1942 roku, aresztowana przez gestapo z powodu zaangażowania w działalność Armii Krajowej. Wywieziona do Oświęcimia, zginęła tam jesienią 1942 roku. Fakty te warto przypomnieć, ponieważ zaangażowanie w działalność publiczną jest ważnym rysem jej osobowości i motywowało działalność twórczą.

Piękną recenzję tomiku *Poezje* napisał w 1910 roku Bolesław Leśmian<sup>4</sup>. Liryka Savitri stała się dla niego podstawą rozróżnienia wiersza wypowiedzianego i „wyśpiewanego”, czyli takiego, w którym słowa poddają się rytmowi, „dźwięczą, żyją, nawzajem biegną ku sobie”. To właśnie ów „śpiew” jest znamieniem prawdziwego, silnego talentu, który dostrzegł w wierszach Savitri. Oryginalność i odwagę poetki podkreślało wówczas wielu recenzentów i na pewno jej młodopolskie poezje domagają się trwałego miejsca w panoramie młodopolskiej liryki. Tym niemniej sama Zahorska w okresie międzywojennym nie oceniała wysoko swojej młodzieńczej poezji, choć nadal świetnie ją rozumiała. „Indywidualizm, erotyka” – tak określiła w wywiadzie z 1928 roku młodopolski wymiar swojej twórczości<sup>5</sup>. W okresie międzywojennym pisała znacznie mniej wierszy, szeroko natomiast rozwinęła działalność krytyczną, przede wszystkim na łamach czasopism katolickich. Pisała także artykuły publicystyczne oraz powieści. Była na pewno inną osobowością krytyczną niż siostra Teresa Landy<sup>6</sup>. Tym niemniej jej bezkompromisowa walka o duchowy wymiar literatury i religijny wymiar osobowości człowieka w świecie pomieszanych wartości domaga się baczniejszej uwagi.

---

<sup>3</sup> Zob. K. Wiktor Zawodziński, *Studia z wersyfikacji polskiej*. Oprac. J. Budkowska. Wrocław 1954, s. 322. Zawodziński wysoko ocenił też powojenny tom Zahorskiej *Dniom zmartwychwstania*. Zob. K. W. Zawodziński, *Wśród poetów*. Oprac. W. Achremowiczowa. Kraków 1964, s. 4–6.

<sup>4</sup> „Literatura i Sztuka” 1910, nr 21. Przedruk w: B. Leśmian, *Szkice literackie*. Oprac. J. Trznadel. Warszawa 1969, s. 264–270.

<sup>5</sup> Zob. „Tygodnik Polski” 1928, nr 8, s. 2.

<sup>6</sup> O działalności krytycznej franciszkanki s. Teresy Landy pisała K. Jakowska, *U źródeł odnowy katolicyzmu polskiego w latach trzydziestych. Krytyka literacka s. Teresy Landy*. W: *Dzieło świętego Franciszka z Asyżu. Projekcja w kulturze i duchowości polskiej XIX i XX wieku*. Red. naukowa D. Kielak, J. Odziemkowski, J. Zbudniewek. Warszawa 2004. Można tu dodać, że Zahorska w latach trzydziestych była również franciszkanką, należała do III Zakonu św. Franciszka.

Tajemnicę mniejszej aktywności twórczej, większej zaś krytycznej, popularyzatorskiej i zaangażowania w obronę katolicyzmu oraz specyficzny, ideowy wymiar całej twórczości tłumaczy być może ciekawa nowela opublikowana w 1931 roku w „Rodzinie Polskiej”<sup>7</sup>. Oparta została niewątpliwie na wątkach autobiograficznych, na doskonałej znajomości sytuacji na Kresach, także w czasie Wielkiej Wojny, gdy do wsi i dworów docierały idee rosyjskiej rewolucji. W burzliwym okresie rewolucyjno-wojennym toczy się akcja noweli. Mieszkańcy białoruskiej wsi występują przeciwko mieszkańcom polskiego dworu, ich bunt podsyca przemowa bolszewickiego agitatora. Wiejska gromada łatwo przeobraża się w motłoch rabujący dwór, zabijający w szale niszczenia i oparach alkoholu. Dziedzicom dworu udaje się ocaleć, zaprzepaszczonej jednak zostaje praca całego życia rzeźbiarki Krystyny, gdyż rozszalały tłum rozbija jej posągi, zabijając też przy okazji młodego chłopaka Józka, pozującego do jej ostatniej rzeźby. Zahorska dokładnie opisuje drastyczną sytuację, ale nie stawia jednoznacznych ocen moralnych stronom konfliktu. Dwór pielęgnuje wartości, niestety już anachroniczne. Najbardziej świadoma tej sytuacji jest rzeźbiarka Krystyna. „Martwa natura” – taka refleksja powstaje w jej świadomości, gdy obserwuje wystrój dworskiego salonu. A w innym momencie: „– Przewodziliśmy, – wyszeptęła z okrutną zadumą, – ale czy przewodziliśmy tak, jak należy?”<sup>8</sup>.

Artystka, która straciła cały dorobek twórczy, podejmuje znamiennej decyzję motywowaną brutalnymi wydarzeniami: „Rozbito posągi z marmuru i gipsu. Ale teraz czeka mnie inna praca: z żywych ludzi rzeźbić posągi, materię grubą i ciężką okrzesać w kształt piękna!”<sup>9</sup>.

Niewątpliwie, obserwacje wojny i rewolucji (w 1917 roku przebywała Zahorska w Moskwie) podpowiadały, że w gwałtownych przemianach społeczno-politycznych zginie i sztuka bez przemiany samych ludzi. Być może zresztą, w obliczu rozpętania destrukcyjnych i amoralnych sił ważniejsze staje się kształtowanie człowieka i rozwijanie wartości etycznych, a nie estetycznych – symbolem tych ostatnich jest w noweli posąg Antinousa. Zahorska kultywuje dawny etos inteligencji, która prowadzi społeczeństwu, kształtuje wartości, ale też poświęca się dobru wspólnemu. Zaś tym, co najskuteczniej może przemienić człowieka, skierować go w stronę dobra i piękna, jest dla niej katolicyzm. Jeszcze przed wojną doświadczyła nawrócenia i od tej pory stale podkreślała wagę życia duchowego, religijnego, zarówno w tekstach krytycznych, jak i we własnej twórczości.

Międzywojenna liryka religijna Zahorskiej (za Zofią Zarebianką przyjmując tu szeroką definicję liryki religijnej jako poezji o człowieku w przestrzeni Boga<sup>10</sup>),

<sup>7</sup> „Rodzina Polska” 1931, nr 4, s. 105–107.

<sup>8</sup> Tamże, s. 106.

<sup>9</sup> Tamże, s. 107.

<sup>10</sup> Zob. Z. Zarebianka, *Motywy Chrystusa w liryce dwudziestolecia międzywojennego*. W: *Chrystus w literaturze polskiej*. Red. P. Nowaczyński. Lublin 2001, s. 418.

pozostaje rozproszona w różnych czasopismach. Trudno omówić ją jako całość bez przeprowadzenia szczegółowych kwerend. Ograniczę się więc do skomentowania kilku cyklów religijnych oraz kilku wierszy.

Cykliczność była ważną cechą twórczości poetyckiej Zahorskiej już w okresie Młodej Polski. Tom *Poezje* z 1908 roku zawiera utwory liryczne zgrupowane w sześciu nierównej długości cyklach: *Rzeźby z lawy*, *Nietoperzowe loty*, *Dni pogody*, „*Im*”, *Chwile*, *Bryzgi*. Savitri wpisuje się w tę młodopolską tendencję, która każe liryki wiązać w cykle; decyduje o tym, że – jak napisał Wojciech Gutowski – „cykl jest wyraźną dominantą kompozycyjną w poetyckich zbiorach epoki”<sup>11</sup>. Gutowski wyodrębnił dwa skrajne warianty młodopolskich konstrukcji cyklicznych – Tetmajerowski, o wyraźnie osłabionej spójności i Staffowski – wielokondygnacyjny, z maestrią wypracowany, zmierzający jak gdyby ku jednemu supercyklowi o wyraźnie nacechowanych ramach tekstowych i kompozycyjnych<sup>12</sup>. Praktyka cyklotwórcza Zahorskiej zmierza raczej ku biegunowi Staffowskiemu, choć na pewno daleko autorce *Poezji* do Staffowskiej maestrii. Tytuły cyklów poetki wskazują symbolicznie i metaforycznie ich treść: *Rzeźby z lawy* – to cykl o miłości, namiętności i pożądaniu, zamyka je podcykl: *Pieśni o pragnieniu*, w którym pożądanie przekracza wymiar cielesny, kierując się ku „czystej bieli i złotej jaśni”, a ów kierunek motywowany jest wewnętrznym „pomrokiem”<sup>13</sup>. Zakończenie cyklu wiąże go z następnym – *Nietoperzowe loty* otwiera liryk *We mnie jest noc*. Ów „nocny” cykl kończy z kolei liryk *Brzask*, kierujący tematycznie ku następnemu cyklowi: *Dni pogody*. „Cisza słonecznych hal” w finale tego cyklu ma ukoić „zły, przemądrzały śmiech” (to ostanie słowa cyklu), zapewne ze strony otoczenia, przeciwko któremu „ja” podejmuje bunt w kolejnym cyklu „*Im*”.

Zahorska dba więc nie tylko o spójną kompozycję konkretnego cyklu, ale i o znaczące powiązania między cyklami, na zasadzie ciągłości, łagodnego przejścia, a nie kontrastu czy antytezy, co może nieco dziwić, biorąc pod uwagę dynamizm tej liryki. Cały tom komponuje się w ten sposób w spójną całość, właśnie w rodzaj nadcyklu, gdyż ostatni krótki liryk wyraźnie nawiązuje do pierwszego liryku i pierwszego cyklu, do tematu miłości. Mroczną, potężną i dynamiczną namiętność, której symbolem jest lawa, zastępuje pragnienie „słonecznego cudu” i „przezystego miłowania”. Spójność cyklu wyznacza też silnie zaznaczona podmiotowość, „ja” działające i przeżywające eksponuje swój indywidualizm, niezależność i autonomię; powtarza się też konkluzja: „ja wiem” – na bliżej niesprecyzowanej wewnętrznej pewności opiera często „ja” swoją wizję świata<sup>14</sup>. Inną

<sup>11</sup> Zob. „*W mroku gwiazd*” w kontekście innych cyklów poetyckich Młodej Polski. W: *Polski cykl liryczny*. Red. K. Jakowska i D. Kulesza. Białystok 2008, s. 118.

<sup>12</sup> Tamże, s. 122,

<sup>13</sup> Savitri (Anna Zahorska) *Poezje*. Warszawa 1908, s. 51.

<sup>14</sup> Np. „Tak mocno wiem, że kocham ciebie” (s. 4), „Ja wiem: nadejdzie wiosna...(s. 176) i inne.

charakterystyczną cechą młodopolskiej poezji Zahorskiej jest konstrukcja dwóch podmiotów lirycznych: żeńskiego i męskiego, co sugerują formy gramatyczne i co także ma znaczenie w budowie poszczególnych cykli. Dokładne prześledzenie tego problemu wymaga jednak osobnych analiz.

Wojciech Gutowski zwraca uwagę, że apogeum cyklotwórczej maestrii Staffa przypada na okres Młodej Polski, że to aura epoki wpływa przede wszystkim na konstrukcję tomów wierszy. W okresie wojennym cyklotwórczość Staffa zanika. Zupełnie inaczej dzieje się w przypadku Zahorskiej. Wydany po wojnie tom *Dniom zmartwychwstania* (1921) zawiera liryki zgrupowane w sześć ponumerowanych cykli: *Dniom zmartwychwstania*, *Ptak – feniks*, *Mater – matri*, *Przemiany*, *Chwila łaski*, *Protest*. Problematyka wojenno-społeczno-polityczna i wyrazista ideowość obniżyła wyraźnie rangę artystyczną tomu, co nie dotyczy jednak wszystkich wierszy. Najwięcej liryków zawiera religijny cykl *Chwila łaski*. Religijny jest też cykl *Mater – matri*, z przejmującą, napisaną zapewne w okresie wojennym *Modlitwą za dzieci*. I co charakterystyczne – niektóre wiersze z wymienionych cykli religijnych znajdują się później, nawet dużo później, bo w latach trzydziestych, w cyklach publikowanych w prasie, na przykład wielokrotnie przedrukowywany wiersz *Dziecko*, niewątpliwie autobiograficzny. Zahorska nie rezygnuje bowiem z grupowania wierszy w cykle. Wyjmuje liryki z dawnych cykli, tworzy nowe, nadaje czasem inne tytuły lub rezygnuje z poprzednich. Dopisuje też nowe wiersze, na przykład drukowany ponownie w 1923 roku cykl *Mater – matri* zamyka już nie *Modlitwa za dzieci* lecz liryk *Bez rozłąki*, też niewątpliwie autobiograficzny, gdyż tematem jest śmierć dziecka, a z publikacji na temat biografii poetki wiadomo, że w tym czasie zmarł jej malutki synek Józef Zygmunt<sup>15</sup>. W prasie publikuje między innymi tryptyk *Powiewy*<sup>16</sup>, cykl *Z pobojozisk* z podcyklem *Szlakiem bitew*, dyptyk *Oczekiwanie*, cykl *Św. Jan Bosko*<sup>17</sup>, tryptyk *Poezje*<sup>18</sup>, *Z cyklu „Drogi Cierniowe”*<sup>19</sup>, wymieniony już cykl *Mater – matri* oraz w 1931 roku dwa różne cykle w ten sam sposób zatytułowane: *W Jego Imię*<sup>20</sup> i *Z cyklu „W Jego Imię”*<sup>21</sup>. Poetycka wypowiedź w formie cyklu jest nadal przez poetkę preferowana, może nawet wyraźniej niż w okresie młodopolskim, gdyż wówczas najpierw publikowała w prasie pojedyncze wiersze, cykle pojawiły się dopiero podczas układania owych wierszy w tom. Większość z odszukanych cykli międzywojennych

<sup>15</sup> Por. *Mater – matri*. „Kurier Warszawski” 1923, nr 339. D. Hryniewicz, *Anna Zahorska (1882–1942) i jej córka Elżbieta (1915–1939)*. W: *Chrześcijananie*. T. XIX. Red. Bp B. Bejze. Niepokalanów 1992, s. 132.

<sup>16</sup> „Rodzina Polska” 1931, nr 3, s. 77.

<sup>17</sup> „Rodzina Polska” 1943, nr 7, s. 200.

<sup>18</sup> „Tygodnik Ilustrowany” 1923, nr 2.

<sup>19</sup> „Tygodnik Ilustrowany” 1920, nr 7, s. 133.

<sup>20</sup> „Rzeczpospolita” 1931, nr 93.

<sup>21</sup> „Przegląd Powszechny” 1931. T. 190, s. 305–308.

można określić mianem religijnych, gdyż wyeksponowana w nich została relacja ja – Bóg, tematem pozostają wartości duchowe.

Poezję religijną Zahorskiej cechuje niebywała wprost pewność stałej Bożej obecności. Już w wierszu publikowanym w tomie *Dniom Zmartwychwstania* zatytułowanym wówczas *Jesteś przy mnie wieczności*, znajdujemy znamiennej formułę:

Jesteś przy mnie wieczności,  
Jesteś przy mnie, ogromie  
Tyś jest ciszą, co gości  
W każdym kształcie widomie<sup>22</sup>.

Wiersz został umieszczony w tomie w cyklu *Chwila łaski*, w jego części środkowej. O wiele większego znaczenia nabrał jako utwór finalny ciekawego cyklu *Drogi cierniowe*, publikowanego w „Tygodniku Ilustrowanym”. Cykl jest długi, składa się z ośmiu numerowanych wierszy. W pierwszym liryku dominują nastroje katastroficzne, młodopolskiej zapewne jeszcze proveniencji:

Otom rzucony w przestrzeń ciemną,  
W czarne, kamienne jej przedziwa.  
Słońce stygnące ponad mną  
W cichej agonii dogorywa<sup>23</sup>.

Pierwszą część cyklu (utwory I–III) zdominował pesymizm i bolesne nastroje – cierpienie zawiedzionej miłości, poczucie samotności („Mój zimny dom, mój pusty dom/ W czarnym objęciu lasu...”). W części środkowej pojawia się heroiczna zgoda na przyjęcie cierpienia oraz odzyskanie poczucia sensu istnienia w Boskiej przestrzeni (utwory IV–VII). Dopiero jednak część finalna, czyli wiersz *Jesteś przy mnie wieczności...*, zamyka cały cykl entuzjastyczną kodą – poczuciem niezachwianej pewności obecności Bożej, nadając względną wartość poprzednim stanom emocjonalnym. Taka właśnie konstrukcja: od pesymizmu do nadziei, od cierpienia do radości dominuje w warstwie ideowej i emocjonalnej cyklów religijnych Zahorskiej. Można jeszcze zwrócić uwagę, że znamiennej formuła: „Tyś jest ciszą” okazuje się znacząca w kontekście licznych skarg literackich na milczenie Boga (można tu przywołać chociażby Mickiewiczowską *Wielką Improwizację* z III części *Dziadów*). Podobną epifanię Bożej obecności znajdziemy zaś w *Tryptyku rzymskim* Jana Pawła II, gdzie w początkowych wersach pierwszej części *Strumień* czytamy:

<sup>22</sup> A. Zahorska, *Dniom zmartwychwstania*. Dz. cyt., s. 104.

<sup>23</sup> Z cyklu „*Drogi cierniowe*”. „Tygodnik Ilustrowany” 1920, nr 7, s. 133. Wiersz był przedrukowywany, na przykład pod tytułem *Słońce stygnące* w „Przeglądzie Wieczornym” 1922, nr 155, s. 4.

Jakże przedziwne jest Twoje milczenie,  
We wszystkim czym zewsząd przemawia stworzony świat<sup>24</sup>

Dokładniejsza lektura pism Zahorskiej, także krytycznych, pozwala zresztą wydobyć wiele szczegółowych podobieństw do pism Jana Pawła II, co potwierdza zakorzenienie pisarki w fundamencie katolicyzmu.

Inna też niezachwianej pewności jest przekonanie o dominacji świata duchowego, o jego znaczeniu i wartości dla wszystkich działań człowieka. Ten świat, mimo że niewidzialny, niedostępny zmysłom okazuje się przestrzenią prawdziwego życia:

W tej nienazwanej, nieważkiej reszcie,  
Co poza wszelką materią tkwi,  
Więcej jest życia niż w tętnie krwi –  
Przejrzyjcie prędzej – uwierzcie<sup>25</sup>.

Zahorska polemizuje tu też z własną młodopolską poezją, w której doniosłe znaczenie miał nurt erotyczny, nieraz ocierający się o bluźnierstwo, jak na przykład w metaforach sakralizujących miłość zmysłową – „komunię z ust twych biorę”, „przezysty pocałunek” i inne, w wymienianym tu już cyklu *Rzeźby z lawy* z tomu *Poezje* z 1908 roku Zahorska zaprzeczyła też całemu owemu cyklowi (skądinąd atrakcyjnemu po dziś dzień – niektóre wiersze pojawiają się na stronach internetowych poświęconych liryce miłosnej), pisząc ponad dwadzieścia lat później w cyklu *W Jego Imię*:

Z mojego serca ostygłej lawy  
krucyfiks rzeźbię<sup>26</sup>

Trudno o bardziej wyrazisty sygnał zmiany postawy (a właściwie sygnał nawrócenia, biblijnej metanoi), o zaznaczenie dominującej roli wiary i więzi z Bogiem.

Wydaje się, że właśnie tematyka wierszy decyduje o stałej obecności cykliów w międzywojennej twórczości Zahorskiej. Jak zauważyła Mirosława Ołdakowska-Kuflowa: „Konieczność konstruowania cykliów w wypadku liryki religijnej wynika z charakteru przeżycia religijnego”<sup>27</sup>. Wypowiedź złożona, wieloaspektowa, pozwalająca pokazać bogactwo relacji z Bogiem, jej różne wymiary, odcienie, „proces poszukiwania lub przybliżania się, emocjonalnego, rozumowego czy

<sup>24</sup> Jan Paweł II, *Tryptyk rzymski*. Kraków 2003.

<sup>25</sup> „Rodzina Polska” 1931, nr 3, s. 77. Cykl *Powiewy*.

<sup>26</sup> „Przegląd Powszechny” 1931. T. 190, s. 306.

<sup>27</sup> Zob. M. Ołdakowska-Kuflowa, *Liryczny cykl religijny a „Pieśń o moim Chrystusie” Romana Brandstaettera*. W: *Polski cykl religijny*. Dz. cyt., s. 302.

też wolitywnego do sakralnego przedmiotu, bądź trwanie w kontakcie z nim, jego celebrację” – jak to formułuje wymieniona wyżej badaczka – to właśnie wypowiedź cykliczna. Liczna obecność cykli w późnej liryce poetki okazuje się więc nie tyle kontynuacją młodopolskiej poetyki, co konsekwencją wybranej problematyki religijnej.

Charakterystyczne są tu dwa cykle w tym samym, 1931 roku publikowane w dwóch różnych pismach. Cykle posiadają ten sam tytuł: *W Jego Imię*, każdy zawiera pięć utworów lirycznych, ale są to zupełnie inne utwory i inne cykle. Czytając owe wiersze łatwo można sobie wyobrazić następny cykl w ten sam sposób zatytułowany (być może zresztą taki cykl Zahorskiej istnieje w którymś z zakurzonych czasopism), ponieważ relacja „ja” – Bóg okazuje się tu źródłem niewyczerpanego bogactwa i dla głęboko wierzącego podmiotu ogarnia całą rzeczywistość. Znacząca być może, w kontekście tytułu cyklów, jest ilość utworów. Tytuł *W Jego Imię* kojarzy się z inicjalną formułą *W Imię Boże*, która bywała synonimem błogosławieństwa. Ale tytuł kojarzy się też z modlitewną formułą znaku krzyża: „W Imię Ojca i Syna, i Ducha Świętego”. Formuła ta towarzyszy nakreślonymu na ciele modlącego się znakowi krzyża, złożonemu z pięciu gestów. Podobnie z pięciu utworów składa się każdy cykl *W Jego Imię*. Czy jest to podobieństwo przypadkowe, trudno dociec, ale na pewno jest zastanawiające. Figura krzyża, jako motyw, pojawia się w obu cyklach: jest drogą „w niebios” w cyklu drukowanym w „Przeglądzie Powszechnym”, zaś w cyklu publikowanym w „Rzeczpospolitej” krzyż Chrystusa z posagu przed kościołem Świętego Krzyża w Warszawie zostaje przezeń porzucony w dniu Zmartwychwstania. Jednocześnie jednak – w ostatnim liryku – Chrystus zostaje nazwany Panem Krzyża. Być może należałoby też zwrócić uwagę na nacechowanie liczby pięć w kontekście religijnym poprzez pięć ran Chrystusa. Symbolika ta wiąże się też oczywiście z motywem krzyża.

Chrystusowy krzyż w pierwszym cyklu pojawia się w jego części centralnej – w trzecim liryku, w drugim cyklu, w części centralnej znajdujemy liryk, którego tematem jest spotkanie z Chrystusem. Właśnie ów temat Spotkania (pisanego przez Zahorską wielką literą) można uznać za nadrzędna dominantę tematyczną obu cyklów. Należałoby też podkreślić, że cykl pięcioczęściowy, podobnie jak tryptyk, posiada część centralną<sup>28</sup>, co w przypadku cyklów Zahorskiej nie jest bez znaczenia, gdyż można zauważyć pewną symetrię tematyczną utworów, szczególnie w cyklu publikowanym w „Rzeczpospolitej”. Być może z powodu tematyki sakralnej owe pięcioczęściowe cykle kojarzą się też z ołtarzem – tryptykiem, ale zawierającym przeciw dzieła malarskie (lub rzadziej – rzeź-

---

<sup>28</sup> Korzystam tu z niektórych tez na temat tryptyku zawartych w artykule K. Jakowskiej *Tryptyk jako odmiana cyklu literackiego*. W: *Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze*. Pod red. M. Demskiej-Trębacz, K. Jakowskiej i R. Siomy. Białystok 2005.



biarskie) po drugiej stronie otwartych skrzydeł – faktycznie więc ołtarz-tryptyk składa się z pięciu powiązanych tematycznie części, symetrycznie ułożonych.

Jak pisała Krystyna Jakowska, tryptyk liryczny cechuje swoisty układ miejsc semantycznie nacechowanych: mniej są nacechowane, jak w innych cyklach początek i koniec, zaś silniej część środkowa. Owa część środkowa w pięcioczłonowych cyklach Zahorskiej wydaje się przynajmniej równie mocno nacechowana jak początek i koniec. W cyklu z „Przeglądu Powszechnego” wyróżnia się nawet tematycznie i stylistycznie – liryk centralny – to nie bezpośrednio wyznaczenie, jak wszystkie pozostałe wiersze, ale inspirowana – prawdopodobnie – dziełem plastycznym – liryka opisowa, być może nawet ekfrazy. Tematem jest bowiem uciezka Świętej Rodziny do Egiptu, widziana mniej więc tak, jak na obrazie Fra Angelico. Nieoczekiwanie, w tym właśnie wierszu występuje motyw krzyża, jako symbol każdej drogi do Boga – tak można odczytać przesłanie utworu i przesłanie całego cyklu.

Z kolei część środkową cyklu publikowanego w „Rzeczpospolitej” zajmuje liryk na temat „cudu Spotkania” z Chrystusem, a właściwie pragnienia takiego spotkania. Chrystus pojawia się jako postać, jako osoba, która nie jest dokładnie opisana, wymarzone przez „ja” spotkanie nie wyróżnia się ponadto zbyt wyszukaną scenerią. Zahorska korzysta często z tradycyjnych sakralnych motywów, czasem bardzo już zleksykalizowanych. Trudno tu mówić o oryginalności poetyckiego obrazowania, bo też owe wiersze mają zapewne inny cel niż zaskoczenie nowością, chociaż i taka cecha daje się w niektórych lirykach zauważyć. Natomiast postać Chrystusa posiada w religijnej liryce Zahorskiej charakterystyczne znamiona kolorystyczne: zwykle jest otoczona bielą, jak w omawianym wierszu („w białych kwiatów zawiei”) lub po prostu biała: „Oto spływa z przestworów przeolbrzymi i biały” – czytamy w drugim cyklu zatytułowanym *W Jego Imię*. To właśnie biel („wszystkie tęcze kolorów w tej bieli się rozwiały”<sup>29</sup>), bardziej niż błękit jest dla Zahorskiej kolorem niebiańskiej szczęśliwości. O „białym klasztorze” czytamy w wierszu drugim cyklu, o „białym ogrodzie”, „białej zamieci” kwiatów w wierszu ostatnim. Biel staje się kolejnym zwornikiem semantycznym tekstu. Podobnie w przypadku cyklu publikowanego w „Rzeczpospolitej” – biel zwraca uwagę swoją nadczęstotliwością. „Wielkanocny biały stół”, „dzwonna biel” – w drugim wierszu, „białych kwiatów zawieja” – w trzecim, „Chrystus biały” – w czwartym, „śnieżne szaty Chrystusa” w piątym – wszystkie te motywy dowodzą przeciwstawienia świata sakralnego światu doczesnemu pełnemu zgiełku, kolorów i zmysłowości. Przeciwstawienie to wywodzi się jeszcze z młodopolskich wierszy Zahorskiej, wszakże cykl *Pieśni o pragnieniu* z 1908 roku kończyła ona pożądaniem „bieli i złotej jaśni”. To symbolizm też zapewne ukształtował tendencję znaczącego i funkcjonalnego posługiwania się barwą, pozwolił

<sup>29</sup> „Przegląd Powszechny” 1931. T. 190, s. 307.

zwrócić uwagę na semantykę kolorów. Z bielą łączą się motywy czystości – zmysłowej i duchowej, wyraźne w utworach niektórych młodopolskich poetów<sup>30</sup>. Idea czystości powtarza się też w religijnych lirykach Zahorskiej:

Chce mieć czoło tak czyste,  
krwią i potem skąpane,  
byś położyć mógł Chryste,  
na nim dłonie świetlane<sup>31</sup>.

W sferze idei zwornikiem cyklów Zahorskiej jest też idea heroizmu, zwykle heroicznego przyjęcia cierpienia, nawet męczeństwa, połączona z ideą czystości, jak w wyżej cytowanym fragmencie, ale pojawiająca się też w innych kontekstach. Na uwagę zasługuje tu przede wszystkim cykl *W Jego Imię* publikowany w „Rzeczpospolitej”.

Podtematem tego cyklu, wyraźnym w dwóch pierwszych lirykach jest Zmartwychwstanie Chrystusa. Jak można sądzić na podstawie daty publikacji (4 kwietnia) cykl ukazał się zapewne w okresie Wielkanocy. Wiadomo, że Zmartwychwstanie, podobnie jak Narodzenie, bywa częstym tematem liryki religijnej, bardziej lub mniej konwencjonalnie traktowanym. Dla Zahorskiej konsekwencją Zmartwychwstania jest obraz Chrystusa zostawiającego krzyż na stopniach warszawskiego kościoła Świętego Krzyża, co staje się symbolem wyzwolenia od cierpienia także i człowieka – mieszkańca ciemnych ulic warszawskich, dla którego Chrystus stał się już nierzadko „zapomnianym Gościem”. Charakterystyczne, że nadzieja Zahorskiej posiada wyraźny wymiar wspólnotowy, nie dotyczy tylko zbawienia i pocieszenia jednostki. „Poznać Boga – prawdziwego Boga – oznacza otrzymać nadzieję” – pisał papież Benedykt XVI w encyklice *Spe Salvi*<sup>32</sup>. A dalej Papież podkreśla właśnie ów wspólnotowy charakter nadziei, o czym współcześni chrześcijanie nierzadko zapominają, a co wiąże się z odpowiedzialnością za drugiego człowieka. „To prawdziwe życie, które wciąż próbujemy osiągnąć, jest związane z trwaniem w egzystencjalnej jedności z »ludem« i dla każdej jednostki może się realizować jedynie w »my«” – pisze Benedykt XVI<sup>33</sup>.

Wspólnotowy wymiar wiary i nadziei doskonale rozumiała Zahorska, dlatego też później krytykowała wybujały indywidualizm swojej wczesnej liryki. Dlatego też w omawianym cyklu napisała: „niech każde serce wskrześnie” w dzień Zmartwychwstania. Tematy wspólnoty, odpowiedzialności, poświęcenia dla innych to kolejne wielkie tematy jej twórczości, wsparte na fundamencie

<sup>30</sup> O młodopolskim ideale czystości pisała M. Podraza-Kwiatkowska w studium *Kompleks Parsifala, czyli młodopolskim ideale czystości w swojej książce Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*. Kraków 2001.

<sup>31</sup> „Rzeczpospolita” 1931, nr 93. Część środkowa cyklu.

<sup>32</sup> Zob. Benedykt XVI, *Spe Salvi. O nadziei chrześcijańskiej*. Poznań 2007, s. 5.

<sup>33</sup> Tamże, s. 23.

religijnym. Wielkanocny cykl *W Jego Imię* zawiera natomiast oryginalny liryk, w którym motyw wspólnoty odgrywa najważniejszą rolę. Poetka wyeksponowała tu wspólnotowy aspekt przeżycia religijnego. Jak już pisałam, w centrum cyklu znajduje się Spotkanie z Chrystusem, czyli poznanie prawdy, które daje nadzieję, zaś poniższą sytuację liryczną – wielkanocną ucztę, można sobie wyobrazić jako obraz namalowany na jednym ze skrzydeł ołtarza. Wiersz cytuję w całości, ze względu na ograniczoną dostępność źródła i przede wszystkim z powodu oryginalnej – jak się wydaje – realizacji tematu Zmartwychwstania:

Gdzie kości nasze? W zwałach szańców,  
w ziemi tułaczey, w ziemi bitew –  
w mogiłach więźniów i skazańców –  
imiona na nich nie wyryte.

We dnie słoneczne zmartwychwstania  
pobierasz Chryste nasze kości  
i krew, jak soki winobrania.  
Powstaną wszyscy zdrowi, prości.

Z tych bezimiennych, smutnych mogił  
Dźwigniesz ich wszystkich z gliny, z piasku,  
owiniesz w wieczność, jak w sreżogi  
ozdobisz woalami blasku.

Przy wielkanocnym stole białym  
dasz miejsce całej krewnej rzeszy  
i sam usiądziesz zmartwychwstały  
by po męczeństwie ich pocieszyć.

Niech opowiedzą, jak cierpieli,  
z tęsknoty długo, ciężko marli  
i wśród odświętnej, dzwonnej bieli  
zwól by o siebie się oparli.

I rozłączone połącz dłonie  
i ogłodzone nasyc serca.  
Dziś każdy gwiazdę ma w koronie,  
pod stopą – mięką ściel kobierca,

Ty nas na ziemi dojrzysz krańcach,  
o wieczny, w gwiezdnej Twej wieczności,  
po bojownikach, po wygnańcach  
pobierasz, Chryste, nasze kości<sup>34</sup>.

<sup>34</sup> „Rzeczpospolita” 1931, nr 93.



KATARZYNA SOKOŁOWSKA

## Głos dziecka. O poezji Irit Amiel

W książce poetyckiej Irit Amiel *Wdychać głęboko* z roku 2002 znalazły się między innymi liryki z dwu tomów wcześniejszych<sup>1</sup>. Sześćdziesiąt dwa utwory tworzą nową wartość – cykl – dzięki temu, że zostały połączone w konstelacje problemowe. Całość otwiera wiersz, w którym czytamy: „Nie zdążyłam na czas do Treblinki (...)”, a kończy utwór, rozpoczynający się słowami: „Pierwszy wchodzi do Komory Król Maciuś Pierwszy / a za nim tłumnie wszystkie Jośki Mośki i Srule (...)”. Powstaje w ten sposób wrażenie sugestywnej klamry, obejmującej tom wyznaniem: nie było mnie tam – (gdy) inne dzieci żydowskie tłumnie szły do komór gazowych.

W znanych nam małych formach prozatorskich Irit Amiel nie dominuje pierwszoosobowy narrator. Gdyby tak było, typowy czytelnik bez wahania sięgałby po biografię autorki w poszukiwaniu zbieżności między życiem a zapisem faktów w jej twórczości. W tomie poetyckim wyznaniem rozpoczyna całość. I wiele wskazuje, że może być ono potraktowane jako bezpośrednie nawiązanie do losów autorki. Amiel gros miejsca poświęca w poezji pokoleniu dzieci Holocaustu, do którego sama należy. Opis zupełnej samotności żydowskiego dziecka, idącego na śmierć, i matki, która nie chce z nim jej dzielić, by mieć szansę na życie własne, tego typu historie zatrzymują uwagę czytelnika zapisów Zagłady, nieznanego takowych faktów<sup>2</sup>. Podobne przykłady z punktu widzenia odbiorcy

---

<sup>1</sup> *Egzamin z Zagłady* (Łódź 1994) oraz *Nie zdążyłam* (Łódź 1998).

<sup>2</sup> Zob. J. Kowalska-Leder, *Doświadczenie Zagłady z perspektywy dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistego*. Wrocław 2009.

stanowić mogą centrum emocjonalne książki Amiel. Pisarka natomiast wyrobiła w sobie rodzaj samoograniczenia, kontroli nad własnymi emocjami pozwalającej nie epatować niepotrzebnym, nadliczbowym słowem, bez którego wiersz mógłby się obejść.

Wiele z uprawiających pisanie dzieci Holokaustu szuka sposobów ekspresji doświadczenia wojennego innych niż patos, styl podniosły, którym chętnie posługiwało się starsze pokolenie ocalałych z Zagłady. W obrębie reportażu czyni to Hanna Krall. W prozie podobne próby podjęli Henryk Grynberg i Bogdan Wojdowski (im patronowali z kolei: Nałkowska, Borowski, Różewicz). Inni, należący do „nowej szkoły pisania o Holokaucie”, to na przykład: właśnie Amiel, starsza od niej Ida Fink, Michał Głowiński i Wilhelm Dichter. W poezji zdecydowanie trudniej zdobyć się na niski ton, być może ze względu na tradycję tego rodzaju literackiego, emocje, którym liryka dawała zwykle wyraz.

Wierzę w potrzebę ignorowania sugestii mówiących o nieetyczności zabiegów teoretycznoliterackich, gdy omawiamy zapisy dotyczące Zagłady. Nawet jeśli tego typu uwagi padają z ust znamienitych badaczy literatury, jak np. Piotr Śliwiński:

W ich przypadku [wierszy Amiel – uzupełn. K. S.] mówienie o podmiocie czy lirycznej czasoprzestrzeni zdaje się wprost niestosowne. Byłoby to tak, jakby chcieć zajmować się dziecięcym narratorem w *Zwycięstwie* lub *Żydowskiej wojnie* Grynberga, co musiałoby się równać chęci sprowadzenia bólu do teoretycznoliterackiego paragrafu<sup>3</sup>.

Próba opisania, jak to się dzieje, że „surowa” technika Irit Amiel prowadzi do poruszenia, którego w takim stopniu nie przynosi patetyczny wiersz-pomnik, nie może być równa zrozumieniu bólu samego. Natomiast wybór narzędzi teoretycznych nie ma, według mnie, większego znaczenia, jeśli tylko zdają się one na to, by wprowadzić nas na grunt rozmowy o tym, co niewygodne dla pamięci zbiorowej o Holokaucie. Warto myśleć w kategoriach poetyki tekstu także dlatego, by dalej – pytać o przyczynę naszych postaw wobec Innego.

## GŁOS INNEGO

Ostatni utwór z cyklu wydaje się tak pomyślany, by umiejętnie obniżyć w nas, czytających, ton podniosły, który rozdziłby się niewątpliwie po wyliczeniu tego, co w oczach Europejczyka, a z pewnością ofiary Holokaustu, utraciło swoją wcześniejszą wartość. Zaraz po hasłach Kultura, Cywilizacja, Etyka, Racja, Humanizm, Rozwój pojawiają się w wierszu zawołania dzieci, rodzaj echolalii, zabawy brzmieniem, mimowolnej, automatycznej, a więc z definicji pozbawionej sensu:

<sup>3</sup> P. Śliwiński, *Trauma i empatia*. W: I. Amiel, *Wdychać głęboko*. Izabelin 2002, s. 80.

Pierwszy wchodzi do Komory Król Maciuś Pierwszy  
 a za nim tłumnie wszystkie Jośki Mośki Srule  
 i wszystkie Chańcie Ryfki Frumki i Dziecko Salonu  
 (...)  
 A na stronie stoi sobie Pani Kultura – ura-ura-ura  
 I cicho szepce Pani Cywilizacja – ja-ja-ja.  
 Patrzcie jaka tam czarna dziura – ura-ura-ura  
 I nie dziwi wcale Pani Etyka – ka-ka-ka  
 Nie patrząc ni w lewo ni w prawo woła Pan Prawo – wo-wo-wo  
 No i spokojnie odpowiada Pani Racja – ja-ja-ja  
 I ocierają z potu czoła  
 stary wypłowiwały Pan Humanizm – izm-izm-izm.  
 oraz młody przystojny Pan Rozwój – wój-wój-wój  
 I stojąc tyłem wszyscy wzdychają ojej ojej – jej-jej-jej (WG, 76)<sup>4</sup>.

Żydowskie dzieci (wyliczane z imion zaczerpniętych z tytułów opowieści Korczaka) wchodzi do komory gazowej bawiąc się, nieświadome tego, co je czeka. Pod tą obrazową sugestią mamy jednak i drugą, autorską. Zabieg echolalli pozwala bowiem na wskazanie roszczących sobie prawo do tworzenia cywilizacji, prawo do wyłącznej racji. Gdy pada „ja-ja-ja”, brzmiące w pierwszym planie jako dobijanie się dzieci do głosu, może do najlepszego miejsca w zabawie, w kolejnym planie czytelnik może usłyszeć nie tylko egocentryczne „ja” dyktatora właśnie, a także pogłos niemieckich słów. A więc byłoby to wskazanie na samego uzurpatora, pragnącego wyłącznej racji, dążącego do stworzenia nowej Cywilizacji, opartej na przemocy. W innym miejscu tekstu, gdy mowa o Pani Etyce, „bezsensowna” zabawa słowem może wybrzmiewać obrazoburczo? Na poziomie komentarza owo „ka-ka-ka” może wypaść jako potrzeba odpowiedzi w stylu kolokwialnym, złośliwej uwagi, że na tak pojmowaną Etykę, wyłącznej racji silniejszego, to, za przeproszeniem, sram?

Wymienione z wielkiej litery, uosobione fundamenty ideologiczne Europy „stoją tyłem” i „wzdychają ojej ojej ojej”, gdy od dzieci żydowskich „Komora pęka już w szwach”. Nazywane Paniami i Panami odwracają się plecami do mordowanych, bo nie mogą patrzeć czy raczej nie chcą widzieć, bo tak łatwiej? Wzdychają, bo są bezradne czy dlatego, że nie mają innego, pomysłowego sposobu na załatwienie „palącego problemu”, jak mawiało się czasem o „rozwiązaniu kwestii żydowskiej”? Irit Amiel unika, widać to bardzo wyraźnie, ferowania wyroków, wskazywania motywacji świadków Zagłady, jej sprawców. Historie rekonstruowane przez Amiel są opowieściami z miejsca, gdzie nie działają stare pojęcia, jak właśnie wymieniana choćby Kultura, Cywilizacja, Etyka, Prawo, Humanizm

<sup>4</sup> I. Amiel, *Wdychać głęboko*. Dz. cyt. Wiersze przywoływane w tekście głównym oznaczone będą skrótem tytułu tomu (WG) i numerem strony, z której pochodzą; ewentualnie pełną nazwą i wówczas bez numeru strony.

(którym Europa znów dziś wydaje się ufać). Pisarka mówi w swoim imieniu, oddaje głos rozmówcom, przybliżając ich historie oraz powiada w imieniu zgładzonych „dzieci Holokaustu”. W wypadku analizowanego wiersza głos ostatnich to przynależna ich wiekowi zabawa w słówka, przedrzeźnianie świata dorosłych.

Pamięć słynnego pochodłu dzieci z sierocińca, którymi opiekował się Korczak, wydarzenia znanego z licznych relacji, to jeden z poziomów przedstawień. Dzieci porównane do postaci z książek, reprezentowane przez Króla Maciusia Pierwszego można by uważać za mało realne istoty. Myśląc o nich w ten sposób czyją perspektywą dysponujemy? W planie obrazowym utworu mowa jest w analizowanym wierszu o sytuacji bycia na Wyspie Bezludnej, za późnym wołaniu „jak kochać dziecko”. Na bezludziu nie ma sensu krzyk. Nie jesteśmy już w świecie ludzkim, jak wynika z sugerowanego obrazu. Żydowskie dzieci w obrębie niemieckiego planu podboju świata nie zostały potraktowane jak osoby. „Należało” je eksterminować z resztą „niegodnego” egzystencji narodu. Genewska *Deklaracja Praw Dziecka* z 1923 roku, próby upowszechniania podobnych idei przez Korczaka, okazały się nie mieć racji bytu wobec siły jedynej, niemieckiej Racji. Przychodzi na myśl powiedzenie „kto ma władzę, ten ma rację” i ten uzurpuje sobie prawo do tworzenia Cywilizacji. Warto dodać za Borowskim, że w takiej sytuacji ginie pamięć o budujących piramidy, ginie trud i głos sprzeciwu, pozostaje natomiast piramida, znak „zwycięzców” piszących historię<sup>5</sup>.

Irit Amiel w swej twórczości nie stosuje wielu uogólnień. Jej pisarstwo zdaje się wyrastać z potrzeby szukania historii jednostkowej, rozumianej jako mikrohistorie. Stąd widoczna u niej (zwykle) jedna opowieść w obrębie jednego lapidarnego utworu. We *Wdychać głęboko* zdarza się, że udziela ona głosu najmłodszym ofiarom Holokaustu, na przykład poprzez przytoczenie. Jak już powiedzieliśmy zaczyna od siebie samej, uwiarygodniając w ten sposób siebie jako „narratora” kolejnych zebranych przez autorkę historii. „Nie zdążyłam na czas do Treblinki”, to pierwsze, przywoływane już zdanie z tomu brzmi trochę tak, jakby Amiel chciała wyznać, że nie odrobiła zadanej lekcji, że spóźniła się do szkoły, która zaoznie (na jej szczęście) uformowała jej myślenie o świecie. W jednym z kolejnych wierszy pojawia się typowe dla ocalonych pojęcie winy (*Wina*). Poczucie to budzi się w starej Żydówce, ile razy bawi się ze swoimi wnukami. Przypomną je słowa:

Ile razy bawię się z moimi wnukami  
moi rodzice stoją nade mną milcząco.  
Przyglądają się nam surowo bez cienia  
Uśmiechu, miłości czy radości. (...)

I nieraz zadaje sobie pytanie  
czy mnie nie sądzą  
za samo istnienie? (WG, 21).

<sup>5</sup> Zob. T. Borowski, *U nas w Auschwitzu... W: tegoż, Utwory wybrane*. Opr. A. Werner. Wyd. 2, przejrzone. Wrocław – Warszawa – Kraków 1997, s. 103–107.



Rodzice Irit Amiel dołożyli wszelkich starań, by nie zginęła wraz z nimi. Tę historię przybliżyła ona w *Kartce z pamiętnika* (z *Osmalonych*). Ci sami opiekunowie mieliby sądzić ich dziecko, że przeżyło i że cieszy się chwilą z własnymi wnuczkami? To raczej, jak wyrzut sumienia, odzywa się w ocalałych ofiarach Zagłady zespół niejasnych emocji, uczuć, związanych z faktem rozłączenia z kochanymi osobami w najcięższych dla tamtych chwilach. Paradoks zawarty w tym kompleksie jest trudny do zrozumienia z dzisiejszego punktu widzenia, a jednak trzeba pamiętać, że to typowa, potwierdzana w licznych źródłach, reakcja ocalałego z Zagłady.

Sądzę intuicyjnie, że na antypodach kompleksu winy z powodu „opuszczenia”, „porzucenia” najbliższych znajduje się inny lęk, przed odłączeniem. Wywodzi się on z popędów, pierwotnych gwałtownych uczuć, jak tłumaczy psychoanalityza. W wierszu *Modlitwa* bohaterka opisująca siebie słowami: „a ja jestem tylko smutną, głodną dziewczynką” szuka wstawiennictwa u obu znanych jej Bogów, licząc, że ci sprawią, by wrócili jej rodzice.

Za dnia godzinami klęczała na grochu  
naprzeciw ciała Ukrzyżowanego  
Wargami szeptała Ojciec Nasz  
a broczącym sercem mówiła  
do jego kamiennego  
Przecież Ty wiesz że oni nie zrobili ci tego (...)

A nocą powtarzała z wielką powagą  
– Szma Izrael Adonai Elohenu Melach Haolam  
Słuchaj Izraelu Panie nasz Królu Świata  
Błagam Cię niech wróć  
niech się pochylą nade mną  
i będę grzeczna na zawsze – (...) (*Modlitwa*).

Gdyby tylko Bóg chrześcijan mógł przemówić do swoich wiernych i wytłumaczyć im, że jej rodzice, Żydzi, nie są winni śmierci Jezusa i gdyby ona, głodna dziewczynka, mogła zjeść „chleba naszego powszedniego”. Nie może. Nocą kradnie obierki „zgniłych kartofli / spod ryjów polskich tłustych różowych wieprzy”. Nie należy się jej chleb, jak widać przez silnie zarysowany kontrast. Ona nie jest „polska”, nie nasza, gdyż jest Żydówką. A że smutna, że głodna, co z tego, skoro nie należy do „wspólnoty”. Oto perspektywa „polska”, która uruchamia mechanizmy piętnujące Innego, choćby z powodu jego odmienności religijnej.

W dzień wargi dziewczynki szepczą modlitwy, a serce broczy, czyli krwawi. To jej serce krwawi, nie Jezusa, do którego zanosi modły. On jest „kamienny”. Czyli i on także okazuje się nieporuszony modlitwami smutnej dziewczynki? Zdaje mi się, że w epitetach z wiersza zawiera się ocena. Znane z przedstawień dewocyjnych broczące krwią serce Jezusa tu, w przywoływanym przedsta-

wieniu, ma dziecko. Nastąpiła zamiana ról. A jest ona istotna, gdyż wiąże się z projektowaną w liryku potrzebą przewartościowania podejścia do cierpienia, a wraz z nim do polskiej tradycji martyrologicznej. Przekonanie o prymacie Boga, którego śmierci winni są Żydzi, okazało się zapleczem wielu uprzedzeń „praktykujących” chrześcijan. Kierowani takim poglądem nie zważali oni na „mniejsze” niż własne cierpienie „grzesznych” innowierców? Tak skonstruowane ich sumienie przestawało niepokoić? Grzech domniemanego zabójstwa Jezusa przez cały starotestamentowy naród zwalniał z odczuwania współczucia dla spotykanych Innych, cierpiących Żydów? Z pewnością stawał się on asekuracją w niewygodnych sytuacjach, pozwalając wówczas na zaprojektowanie większego przewinienia niż własne i umieszczenie go w Innym. A wszystko po to, by zwolnić siebie z konieczności niesienia pomocy.

Nocną porą modlitwa dziecka kierowana jest do Boga mu bliższego, „Pana naszego Króla Świata”. Słowa w języku hebrajskim, z powagą wypowiedane, także nie przynoszą upragnionego skutku. I po tej modlitwie powtórzony zostaje komentarz: „Ale wszystko było nadaremno”. Tym razem dziewczynka wini siebie. Samoobwinianie dziecka najprawdopodobniej jest wynikiem niezrozumienia reguł tego, co dzieje się wokół niego. Jeśli Jahwe to „Król Świata”, powinien więc sprawić, by rodzice znów pochylili się nad małą. Świat miał dotąd stałe „niebo”. Na nim panował wszechmocny Bóg i rodzice<sup>6</sup>. Co może czuć opuszczone dziecko? Błagania zanoszone do Boga są „nadaremno”, a więc musiało w czymś zawinąć. Wykroczenie, którego dopuściło się, było zbyt duże, skoro nic nie dają jego błagania. Jak postrzega swoje miejsce w świecie dziewczynka? Bierze na siebie przyczynę swojego nieszczęścia i dlatego obiecuje Bogu bycie już „grzeczną na zawsze”, jeśli tylko los się do niej uśmiechnie i znów spotka rodziców. Wydaje mi się, że w tym wierszu tkwi odpowiedź, dlaczego pokolenie dzieci Holokaustu tak silnie odczuwa, że odebrano mu prawo do radości. Stąd nad każdą pogodną chwilą (jak choćby zabawą z wnukami) wisi cień przestrogi: nie należy ci się, nie masz prawa. To jakby wynik wydanego na siebie już w czasie wojny samosądu.

Wśród wierszy znajdujemy jeszcze jedną modlitwę dziecka. Żydowski chłopiec miałby zwracać się do Boga takimi oto słowami:

Dobra Boziu zrób żebym przez chwilę był przezroczysty  
albo muchą żeby mnie ten Niemiec nie zauważył  
Przecież co dzień o świecie powtarzałem za dziadkiem poranną  
modlitwę Mojde ani lefonechu... Ale Ty widocznie byłeś zajęty  
albo miałeś słaby słuch i nie usłyszałeś  
I teraz ten Niemiec jest stary a mnie już nie ma od lat (...)

(*Monolog chłopczyka w kaszkiecie*)

<sup>6</sup> Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń, miejsce i dziecko*. W: tegoż, *Przestrzeń i miejsce*. Przeł. A. Morawińska. Warszawa 1987, s. 44.

Wyimaginowany przez autorkę głos zgłodzonego dziecka prowadzi nas do wyobrażeń o swobodzie i wolności, pokazanych na sposób typowo dziecięcy. Pragnienie bycia przezroczystym wywodzi się z baśni. Natomiast wspomniane dalej w liryku marzenia o byciu ptakiem znajdziemy w wielu opowieściach z czasu Zagłady. Notuje je na przykład Bogdan Wojdowski w powieści *Chleb rzucony umarłym*. Tam chłopiec, Lejbuś, maluje mur otaczający getto warszawskie, w granicach którego wegetują Żydzi, a nad nim przelatuje ptaszek z gałązką oliwną w dziobie. Symbolika zawarta w obrazku bardzo małego dziecka oddaje w prosty sposób jego wyobrażenia o możliwości przekroczenia swej sytuacji. Jakiś czas później ten sam chłopiec prosi słabym głosem, by go wrzucono na wóz razem ze zwłokami Żydów, które potem zrzuca się dalej do dołów na Okopowej. Chłopiec w kaszkiecie (z wiersza Amiel), podobnie jak Lejbuś, nie ocalał. Można się tylko domyślać, że zginął na miejscu lub razem z tłumem dzieci zamordowanych w obozie zagłady.

Wobec pamięci na przykład o uśmiercaniu dzieci żydowskich trudno jest utrzymać pewność wiary w Boga. Podmiot wszystkich wierszy, którego tu na nasze potrzeby nazwalibyśmy narratorem, sprowadza do „może” myślenie o Jego obecności.

Może Pan Bóg naprawdę istnieje  
bo skąd tyle piękna? Ta wiosna  
ten zachód i tęcza to morze i kwiat (WG, s. 71).

Stanowczo stwierdza się natomiast: „na pewno nie zależy mu na nas”; „Ale On na pewno nie potrzebuje nas” (tamże).

Tak mówi zwykle zranione, obrażone „dziecko”? Ono używa pod adresem rodzica oskarżeń typu: nie zależy ci na mnie. Nie potrzebujesz mnie. W innym miejscu tomu czytamy komentarz do nienaruszonej wiary Józefa, na którego ciele dokonywano doświadczeń podczas Holokaustu, a który:

modli się nadal  
do swego Pana pełen pokory  
i wdzięczności za samo gołe życie  
Bo tak nakazała mu mama.

(Z opowieści o Józefie)

Postawa Józefa zostaje nazwana naiwną, ale i wspaniałomyślną. Odbiega ona diametralnie od poprzedniej. Nie jest, jak się wydaje, punktem widzenia autorki. Czytając tom, śledząc pojawiające się w nim deklaracje, widać, że Amiel podpisała by się raczej pod takim wyznaniem:

Więc może tylko my potrzebujemy Pana Boga  
Bo ktoś chyba musi być odpowiedzialny (WG, 71).

Czyniąc Boga odpowiedzialnym, także za globalne nieszczęścia, jak wymienione w wierszu „powódź i suszę trzęsienie ziemi i grom”, zrzucamy z siebie ciężar myślenia o przyczynach cierpień. W podobny sposób zwalniamy się z konieczności odpowiedzi na wołanie cierpiącego człowieka? Takie wyobrażenia prowadzą do sądów, że Bóg jest Panem Świata właśnie jako wyrocznia. Może być również okrutnikiem, jako ten, którego woli nic się nie oprze. Odwołujemy się wówczas do pierwotnych instynktów, służących ochronie własnego życia. Nie bronimy jednak życia innego, zagrożonego, w sytuacji, gdy moje wisi na włosku. W obliczu takiej sytuacji zdobycze kultury to tylko polor, którym cieszyć się może człowiek, jeśli zaspokoił już swoje potrzeby, w tym także popęd agresji<sup>7</sup>. Lukier rozpuszcza się, gdy dodamy za dużo ognia. Kultura miałaby przetrwać, jeśli natura zacznie na nią nastawać?

### SERCE MATKI

Zanim jeszcze dziecko zaczyna wyobrażać sobie rzeczy większe niż dostępna mu na wyciągnięcie ręki rzeczywistość, na przykład zanim zacznie myśleć o idei Boga, ma nad sobą rodziców wyobrażanych często jak olbrzymów, którzy są panami jego świata, rozumiejącymi rządzące w nim prawa<sup>8</sup>. Stąd tyle pytań dziecka kierowanych do większych od siebie. Matka zagadywana o cierpienie odpowiada (w jednym z wierszy Amiel): „masz za małe serduszek synku na wszystkie ludzkie niedole” (*Ichhak*). Troskliwa kobieta nie chce zawczasu wyklądać synowi „prawdziwych” cierpień. Chroniąca *Ichhaka* przed obrazami „biedy, nieszczęść i łez” zdaje się już nie tą samą osobą, w sytuacji, gdy:

(...) zmuszono ją wybierać  
pomiędzy życiem a śmiercią  
z dziećmi – wybrała życie  
i zginęła.  
A on nie może zaznać  
spokoju sądząc ją (WG, s. 35).

Inna matka, z wiersza pt. *Sylwia (wrzesień 1942 rok)*, spogląda zza firanki na swą sześćcioletnią córkę, która idzie w tłumie Żydów, płacząc i wołając „mamu-siu”. O kobiecie powiada się, że:

(...) zapycha pięściami oczy i uszy aby nie słyszeć  
aby nie odpowiedzieć nie pobiec  
Ona tak strasznie pragnie żyć (WG, s. 25).

<sup>7</sup> S. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*. Przeł. J. Prokopiuk. Warszawa 1992, 98–102.

<sup>8</sup> B. Bettelheim, *Opowieść o rybaku i dżinnie. Baśń a przypowieść mityczna*. W: tegoż, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*. T. 1. Przeł. i przedmową opatrzyła D. Danek. Warszawa 1985.

Łatwo jest dziś posądzić matki o to, że skazały dzieci na samotną śmierć. To podpowiadają nam wzburzone emocje, gniew. Chcielibyśmy, by wybrały śmierć własną, by poświęciły się, zwłaszcza, że, jak przypuszczamy, i tak nie zaznają spokoju po wyborach, których dokonały. Amiel jednak nie wprowadza ocen jednostek. Pisze, że „straszne” jest pragnienie życia w nas.

Natomiast „serduszek”, o którym mówi jedna z matek, okazuje się ekskluzywnym rekwizytem na dobre czasy. Serce jako źródło uczuć, w tym miłosierdzia, przypomina obraz otoczony nimbem w naszej kulturze. Wspomnieliśmy już o dewocyjnych przedstawieniach serc; widocznych na obrazach serc Matki Boskiej, Jezusa Miłosiernego. Żyjemy wciąż wyobrażeniami o romantycznym, czułym sercu. To niemal obrazy-toposy. A serce matki? Tyle się o nim wciąż mówi w naszej kulturze i dlatego tak łatwo posądzić przedstawiane tu matki o „patologię”. Przecież obie kobiety wybierają nadzieję na życie własne. Ból na widok cierpień dziecka nie zmienia ich decyzji. To nie one zawiniły, powiedzą badacze narracji z czasu Holokaustu. To nazizm jest bezpośrednim sprawcą zła i jego wykonawcy, którzy każą stawiać matki przed takimi wyborami. Prawdziwi sprawcy tej zbrodni giną nam sprzed oczu, przypomina badacz tematu Lawrence Langer<sup>9</sup>. Prawda to. Rodzi się jedno jeszcze pytanie: w jakiej kulturze więc żyjemy? Sytuacja skrajna, zagrożenie życia uruchamia w nas instynkty sprzeczne z dotąd odczuwanymi, noszonymi wyobrażeniami o świecie? Maria Janion poświęca swe badania między innymi cierpieniu, etosowi wspólnoty, która jednoczy się w jego obliczu. Niedawno usłyszałam jak powiedziała (w filmie *Bunt Janion*): „cierpienie nie uszlachetnia”.

Cierpienie wyobcowuje. Wiem, że wielu rodziców oddało życie za swe dzieci, tylko że to nie zmienia prawdy o izolującej jego sile. Przykład kolejny pochodzi od Hanny Krall, z jej reportażu literackiego *Pola*. Tytułowa bohaterka ukrywała Żydów. Gdy została wydana przez Żydówkę, której obiecano, że to ochroni jej dzieci, Niemcy stawiają rodzinę Poli przed pytaniem. Kto przechowywał tych Żydów, pytają ojca ciężarnej kobiety, matki trojga dzieci. Ojciec, stary już człowiek, nie bierze uczynku na siebie. Nie wzrusza go fakt, że zginie jego córka i jej dzieci? Tak silny jest w nim instynkt życia? Nie on ukrywał Żydów, więc czuje się zwolniony od niemieckiej kary? Faktem jest, że ojciec „nie pomógł” córce, nie dał jej szansy na przeżycie czyniąc ze swego życia ofiarę. Ale faktem jest również to, że umarł niedługo po niej. Przestał jeść i „po prostu” zmarł<sup>10</sup>. Można się domyślać, że coś w nim kazało mu ukarać samego siebie. Po freudowsku pomyślałoby się: kazał mu to zrobić uwewnętrzniony autorytet, jego

---

<sup>9</sup> Zob. L. L. Langer, *Scena pamięci. Rodzice i dzieci w tekstach i świadectwach Holokaustu*. Przeł. J. Mikos. „Literatura na świecie” 2004, nr 1/2.

<sup>10</sup> „Umarł po czterech miesiącach. Nie chorował, nie skarżył się na nic. Przestał jeść i umarł”. Zob. H. Krall, *Pola*. W: tejsze, *Tam już nie ma żadnej rzeki*, Kraków 1998, s. 23.

superego, które sprawiło, iż nie wytrzymał konfrontacji ze swym złym uczynkiem. Ludzie powiedzieliby: zadręczyło go sumienie. Na to samo wychodzi<sup>11</sup>.

Irit Amiel należy do twórców, którzy zajmując się tematem Holokaustu, mówią przy tej okazji o rzeczach intymnych<sup>12</sup>. Stąd tu skojarzenie z jej pracą jako pisaniem traumy (przeciwieństwem pisania o traumie, co jest cechą historiografii)<sup>13</sup>. Ten rodzaj aktywności pociąga za sobą przepracowywanie w analizie żałoby po stracie najbliższych, narodu, miejsca, które nazywamy światem pierwszym, a potem ojczyzną, itd. Równocześnie, nieodłącznie od tego, dokonują się procesy odgrywania, które mają naturę kompulsywną, wskazują na brak odłączenia od utraconego obiektu. Tu widoczne są przeniesienia, uwikłane w procesy przepracowywania. Wydaje mi się, jako laikowi w materii psychoanalizy, że specyficzny przykład takiego przeżycia zawiera wspomniany wiersz *Sylwia*. Opowiadająca historię matki i córki podsumowuje ją bowiem tak, jakby przeżycia obu osób uwewnętrzniła i stały się one jej własnym, zinterioryzowanym doświadczeniem, od którego nie może się odłączyć do dzisiejszego dnia. Wskazują na to słowa:

(...) tak idzie złotowłosa Sylwia sama  
na tę bezpowrotną drogę i tylko  
dźwięk jej głosu i wołanie  
tętni mi we krwi i do samego końca ze mną  
pozostanie (WG, 25).

Przy okazji różnicowania czynności w obrębie „pracy traumy” Dominick LaCapra wspomina także o „oddawaniu głosu przeszłości”, co również czyni Amiel. Wszystkie te rodzaje aktywności, włącznie z wymienianym jeszcze przez badacza opracowywaniem (working over) wiążą się z praktyką sensotwórczą. W przypadku „piszącego traumę” chodzi o dokonywanie się „procesów godzenia się (coming to terms) z traumatycznymi doświadczeniami, zdarzeniami granicznymi i ich symptomatycznymi skutkami”<sup>14</sup>. A więc pożądane przepracowanie jest w naturalny sposób powiązane z odgrywaniem, kompulsywnym powrotem do traumatycznego wydarzenia, by poddać je pracy psyche<sup>15</sup>. Nie dziwi więc fakt niemilknięcia głosów z czasów Szoa. Umotywowane okazuje się również publikowanie opowieści o nich na polskiej ziemi, z której w zasadzie wyjechali ocaleni Żydzi. W ten sposób psyche zbiorowe Polaków wciąż zostaje poddawana własnej „pracy traumy”.

<sup>11</sup> S. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*. Dz. cyt., s. 104–105.

<sup>12</sup> P. Śliwiński, *Trauma i empatia*. Dz. cyt., s. 78.

<sup>13</sup> Rozróżnienie takie stosuje D. LaCapra. Podaję za: T. Łysak, *Kryzys objaśniania. Trauma wojenna a teoria psychoanalityczna*. W: *Wojna. Doświadczenie i zapis. Nowe źródła, problemy, metody badawcze*. Red. S. Buryła, P. Rodak. Kraków 2006, s. 361–362.

<sup>14</sup> D. LaCapra. Cytat za: T. Łysak, *Kryzys objaśniania*. Dz. cyt., s. 362.

<sup>15</sup> Tamże.

CYKLE I CYKLICZNOŚĆ



cykle z pogranicza sztuk





MIECZYSLAWA DEMSKA-TRĘBACZ

## Chopinowski cykl miniaturowych poematów

1. „Luźne orła skrzydła” – tak określał Robert Schumann „dziwną mieszaninę utworów” Chopina, których powstanie kojarzy się z niezwykle w życiu kompozytora okresem jego związku emocjonalnego z George Sand. Schumann nie miał wątpliwości, kto jest autorem znajdujących się w zbiorze miniatur, owych „rzechy chorobliwych, gorączkowych, odurzających”. Poznawał ich twórcę choćby po „zadyszanych pauzach”. Z kolei Franciszek Liszt znajdował w skomponowanym „między skałami a morzem” zbiorze „cudowną rozmaitość, pracę i wiedzę”. Zauważał w nim „swobodę i blask, który charakteryzuje dzieła geniusza”. Nie był bynajmniej skłonny zakwalifikować *Preludiów* jako introdukcji do innych utworów.

Tylko w połowie *Preludia op. 28* powstały w czasie pobytu Chopina na Balearach, w 1838 roku, bo jak się przypuszcza, zamysł ich ułożenia dojrzał od roku 1831. W scenerii klasztornej celi kartuzjańskiej nie szła Chopinowi najlepiej praca twórcza nad preludiami – przedłużała się<sup>1</sup>. Dopiero 22 stycznia 1839 mógł ogłosić jej finał i z Valldemosy wysłać rękopisy do Juliana Fontany. Z ustaleń badaczy wynika, że trzon Chopinowskiego zbioru, w postaci dwunastu miniatur, był napisany wcześniej, po roku 1834<sup>2</sup>, przy czym jako pierwsze miały

---

<sup>1</sup> „Ani ci mogę manuskryptu posłać, bom nie skończył. Chorowałem przez te ostatnie dwa tygodnie jak pies (...) to jednak ma wpływ na preludia, które pan Bóg wie kiedy dostaniesz” – pisał Chopin 3 grudnia 1838 roku z Valldemosy w liście do Juliana Fontany w Paryżu.

<sup>2</sup> Są to preludia nr 1, 3, 6–8, 11, 13, 19–20, 22–24.

powstać kompozycje w C-dur, c-moll, Fis-dur, d-moll, G-dur, fis-moll, Es-dur. Z „dziwnym miejscem” na majorkańskiej wyspie łączyć wypada natomiast dwaście *Preludiów*<sup>3</sup>. Jako pierwsze z tej grupy skomponował miniatury określane jako „chorobliwe”, czy też „odurzające”, w tonacjach: *a-moll, e-moll, D-dur, E-dur*, a zdaniem George Sand „najpiękniejsze z tych krótkich stronic, które skromnie nazwał preludiami”<sup>4</sup>.

Tworząc zbiór miniaturowych arcydzieł Chopin odwołał się do tradycji preludiowania i improwizowania, którą podtrzymywali i aktualizowali pianiści jego czasów: Hummel (24 *Préludes op. 67*), Kalkbrenner (24 *Preludes op. 88*), czy Moscheles (50 *Preludien op. 53*)<sup>5</sup>, a także jego warszawski nauczyciel – Wacław Würfel. Wzorem dla Chopinowskich utworów, wyrażających „gest otwarcia”, było przede wszystkim Bachowskie arcydzieło, ułożone według chromatycznego porządku. Z *Das Wohltemperiertes Klavier* Chopin nie rozstawał się nawet w podróży na Majorkę. Miał ten zbiór w „w celi starego mnicha”, na stole lub na pulpicie pianina. Podobno zwykł grać preludia i fugi przed swoimi koncertami. Ten nawyk został mu zapewne jeszcze z czasów warszawskiej edukacji, wszak Józef Elsner zalecał przegrywać te „nie jego szpargały”. *Preludia op. 28* były po niekąd gestem symbolicznego hołdu oddanego wielkiemu muzykowi epoki baroku. Chociaż środki techniczne, styl i rodzaj ekspresji były odmienne, właściwe dla doby romantyzmu, to jednak w Chopinowskich kompozycjach intelektualne ich podłoże zostało mocno wyeksponowane. Opus 28 nie trzyma się dotychczasowych konwencji preludiowania, lecz otwiera tradycję nową. Nie ma też wątpliwości, że dedykowany Camille’owi Pleyelowi wszechtonacyjny cykl jest doniosłym dziełem okresu dojrzałego, gdy Chopin znalazł się w połowie drogi twórczej, wykorzystał swoje doświadczenie i w esencjonalnej formie przedstawił najważniejsze zdobycze warsztatu kompozytorskiego.

W tradycji wykonawczej czasów Chopina preludia były grane samodzielnie, niezależnie od przyjętego w zbiorze opus 28 porządku i stanowiły prawdopodobnie przygrywki, gdy pianista zamierzał wprowadzić jakieś większe kompozycje. Chopin zachował regułę, że każda z miniatur ma odrębny, niepowtarzalny charakter, nie jest jednak introdukcją do czegośkolwiek. Mogą one być wykonywane także po kilka naraz. W minionym stuleciu przyjął się zwyczaj odtwarzania *Preludiów* jako cyklu, a nie tylko jako zbioru miniatur, które interpretator dowolnie wybiera. Zrekonstruowanie ciągłości trwania i przeżywania czasu tej całości z dwudziestu czterech części złożonej, jest związane z osobą Raula Koczalskiego. Ten znany pianista polski okazał się inicjatorem wprowadzenia nowego sposobu

<sup>3</sup> Chodzi o preludia nr 2, 4–5, 9–10, 12, 14–18, 21.

<sup>4</sup> G. Sand, *Histoire de ma vie*. Paris 1854–55. Wydanie polskie: *Dzieje mojego życia*. Warszawa 1968 (wybór).

<sup>5</sup> Zob. J. M. Chomiński, *Preludia Chopina*. Kraków 1950, s. 345.

wykonywania Chopinowskich arcydzieł – zgodnie z przyjętym w zbiorze ładem tonalnym.

2. Przełożony na dźwięki logos tonalny Chopina złożył się na cykliczność opus 28. Od momentu pełnego wykonania dzieła należy rozważać jego komponenty w związkach przyczynowo-skutkowych i zastanawiać się, czy konkretna interpretacja pianistyczna daje wiarygodną całość wyższego rzędu, a nie stanowi jedynie rekonstrukcji fragmentów. Rolą wykonawcy, który przyjmie dla *Preludiów* poetykę cyklu jest ich połączenie w jedną całość, odkrycie faktów, które pozwolą przekazać słuchaczowi autonomiczne przeciw segmenty w taki sposób, aby zintegrowały się w rytm wyższego rzędu – indywidualny rytm cyklu. Zarówno od wykonawcy jak i odbiorcy zależy, czy przepływająca w czasie dźwiękowa relacja pianisty okaże się konceptualizacją przekonywającą i wiarygodną, a świat materii muzycznej przemówi sam przez siebie i stworzy złudzenie ciągłości trwania poszczególnych ogniw; doznania oczekiwania na moment kulminacji i jego rozładowywania, doświadczania czasu dostępnego w procesach i przemianach, słowem – wykreuje spójną wyrazowo całość. Jakże odmiennie słuchacz odbiera Chopinowskie poematy w miniaturze, gdy bierze je na warsztat Alfred Cortot lub gdy czyni to Martha Argerich. Wszak wielkość dzieła Chopina tkwi w tym, że daje ono wykonawcom wiele możliwości interpretacyjnych.

3. Oznak cykliczności w muzyce instrumentalnej można odszukać wiele. Najważniejsza jest jednak integralność co najmniej dwóch kompozycji, przy czym stopień ich spójności może być rozmaity. Gwarantują ją zarówno składniki materii muzycznej (wspólne motywy czy tematy), jak i dobór innych środków technicznych (na przykład obsada wykonawcza jednakowa w cyklu), a przede wszystkim język ekspresji i jej wymowa, ale może też wystarczyć przyjęta dla całości zasada – przeznaczenie zbioru utworów do ich łączenia w trakcie realizacji dźwiękowej.

U podstaw cykliczności leży zazwyczaj pewna idea przyjęta przez twórcę. To kryterium w przypadku Chopina zostało spełnione: zbiór fortepianowych miniatur kompozytor oznaczył liczbą 28, jako jedno opus – *Preludia*, a tym samym zasugerował łączność poszczególnych ogniw. Postępując tropami Jana Sebastiana Bacha zastosował jedną zasadę uporządkowania części, a tą formułą porządkującą jest relacja tonalna: kwintowa i paralelna. Jest więc w *Preludiach* zatoczone cyklos – koło tonacyjne. Znacznie trudniej jest rozszyfrować reguły budowy tego cyklu, bo każdy z segmentów zachowuje autonomię artystyczną, choć wspólny tytuł każe łączyć je w muzyczny *makro-tekst*.

4. Jest jednak inny element wpływający na scalenie zbioru: myślą przewodnią wydaje się być konflikt dramatyczny. Na jego obecność zwraca uwagę wielu badaczy i traktuje go jako najważniejszy składnik, stanowiący podstawę koncepcji

Chopinowskiego cyklu. Dotyczy to zarówno wewnętrznego oscylowania nastrojów, zauważanego w wielu miniaturach, jak i kalejdoskopowej wręcz fluktuacji niuansów emocjonalnych w całym cyklu, uzyskiwanej za sprawą zmian tempa, rytmu, rodzaju melodyki, czy dynamiki. Nie darmo Liszt pisał o różnorodności odcieni nastrojów i wrażeń, dostępnych słuchaczowi *Preludiów op. 28*. Znajdujemy je w grupach utworów i w całym cyklu. Odkrywamy też więź mentalną z Bachem: dzieło jako rezultat namysłu i refleksji nad problemami, które do tychczas nurtowały Chopina. Nie unikał twórca cyklu miniatur eksperymentów formalnych i wyrazowych. W efekcie doświadczył on formy nowej – romantycznej, gdzie zestrojenia ścisłości formalnej i fantazji nie zabrakło<sup>6</sup>.

W zbiorze opus 28 można wręcz obserwować narastanie ekspresji, chwilowo przerywanej, by w kolejnej odsłonie wzmóc ją, pogłębić i doprowadzić tę dramaturgię do zenitu w ostatnim z cyklu, agresywnym *Preludium d-moll*. Finałowemu *Appassionato* nadano zresztą sens pozamuzyczny – buntu kompozytora przeciwko śmierci. U genezy jego powstania stawiano też wydarzenia polityczne roku 1831, a utwór odczytywano jako reakcję Chopina na zajęcie Warszawy, zwiastujące upadek listopadowego zrywu. W tym miejscu wspomnieć wypada, że tonacja d-moll, kojarzona z Mozartowską mszą pogrzebową, w dobie romantyzmu była uznawana za „tonację śmierci”.

Rzeczywistość dźwiękowa cyklu jawi się jako zakończona, ale zarazem otwarta na fragmentaryczne jej rozpoznawanie, w szczegółach, w częściach, ogniwach czy segmentach. Wyodrębniane przez badaczy cztery grupy ułożone z preludiów: nr 1–6; nr 8–9; nr 12–17; nr 18–24 składają się na seryjność cyklu. Natomiast preludia: A-dur nr 7, cis-moll nr 10 i H-dur nr 11 pełnią rolę przerywnika pomiędzy grupami pierwszą i drugą oraz trzecią i czwartą<sup>7</sup>. Są one zwiastunami uspokojenia, a może chwilowej równowagi sił. W grupie inicjującej dwa pierwsze preludia tworzące rodzaj ekspozycji są korelatami gry przeciwieństw. Skontrastowanie *Preludium C-dur* i *Preludium a-moll* nie budzi wątpliwości, lecz utwierdza w przekonaniu, że kluczową rolę w procesie integracji cyklu stanowi zasada ustawicznego współlistnienia przeciwieństw. Skontrastowanie ujawnia się już na poziomie środków konstrukcyjnych. W całości cyklu postrzegane są dwa rodzaje kształtowania formy: wyróżniający się znacznym stopniem trudności technicznych – „etiudowy” i kantylenowy o lirycznym wyrazie – „nokturnowy”, jak to określał Zdzisław Jachimecki<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Zob. B. Pocięj, *Chopin I Bach – uwagi o substancjalnej koncepcji formy*. W: *Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych*. Red. M. Demska-Trębacz. Warszawa 1999, s. 475–491.

<sup>7</sup> Zob. J. M. Chomiński, *Preludia Chopina*. Dz. cyt., s. 301–333, a także M. Tomaszewski, *Chopin*, Poznań 1998 i „De Musica”, [http://free.art.pl/demusica/de\\_mu\\_12/12\\_12.html](http://free.art.pl/demusica/de_mu_12/12_12.html).

<sup>8</sup> Z. Jachimecki, *Chopin*. Kraków 1949. Preludia etiudowe to: 1, 3, 5, 8, 11, 12, 19, 23, 24, a nokturnowe: 13, 15, 17, 21.

Zróżnicowanie poszczególnych miniatur dotyczy różnych zjawisk, nie tylko struktury, konstrukcji i wyrazowości, ale nawet długości ich trwania. Jedne z nich to tylko okresy, jak idylliczne *Preludium w A-dur*, oparte na jednej postaci rytmicznej, utrzymane w umiarkowanym tempie i niezróżnicowanej dynamice. Zbliżone w nastroju jest elegijne *Preludium e-moll*, które poprzedza szybka i ruchliwa miniatura w G-dur. Liryczna w charakterze jest wizja dźwiękowa *Preludium h-moll*, ozdobione „wionoczelową” kantyleną. Badura-Skoda określił ją poetycko jako „smutek bez łez, a dopiero na końcu ta łza zacznie płynąć”<sup>9</sup>. O okolicznościach powstania *Preludium h-moll* wspominała George Sand:

(...) jest jedno, które mu przyszło do głowy w pewien dżdżysty i ponury wieczór, a które pogrąża duszę w straszliwym przygnębieniu (...) Kiedy zwróciłam jego uwagę na odgłos kropel wody, które rzeczywiście miarowo spadały na dach, powiedział, że ich nie słyszał (...) kompozycja jego z tego wieczora była w istocie pełna kropel deszczu (...), ale przekładały się one w jego wyobraźni i melodii na łzy padające z nieba na jego serce<sup>10</sup>.

Więź wyrazowa między preludiami Des-dur nr 16, f-moll nr 18 i B-dur nr 21 ma inny wymiar: łączy je wewnętrzny konflikt, który w sposób odmienny został przełożony na środki warsztatowe. Jednym z najciekawszych preludiów jest oznaczona numerem 17 kompozycja, która jest rozbudowaną formą pieśniową o nastroju nokturnowym, określaną jako „romans sans paroles”. Brakuje tu jednak periodiczności czy symetrii, a zasadą rozwoju staje się właśnie silne skontrastowanie wewnętrzne. Oryginalnie porządkowany jest czas. Tempo bowiem balansuje między zwolnieniami i przyśpieszeniami, a puls metryczny wydaje się być rozchwiany, podporządkowany ekspresyjnej linii melodycznej i pasywnemu nastrojowi, zabarwionemu nutą melancholii. W części trzeciej *Preludium As* można usłyszeć dźwięk starego zegara zamkowego, wybijającego godzinę. Efekt ten jest uzyskany przez jedenastokrotne powtarzanie w basie z jedną siłą dźwięku „as” („ponieważ zegar nie może dzwonić *diminuendo*”)<sup>11</sup>. Interpretatorzy przetłumaczyli ten oryginalny zwrot dźwiękowy jako wyraz spojrzenia kompozytora wstecz na dotychczasowe życie.

5. Kluczowym elementem więzi cyklu jest zazwyczaj wspólnota materii dźwiękowej. W przypadku *Preludiów* ta reguła jednak nie została w pełni zachowana.

---

<sup>9</sup> P. Badura-Skoda, *Oznaczenia pedalizacyjne Chopina kluczem do zrozumienia jego muzyki*. W: *Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych*. Dz. cyt., s. 281.

<sup>10</sup> G. Sand, *Histoire de ma vie*. Paris 1854–56. Cyt. za: Chopin, *Preludia*. Red. J. Ekier. WN DFC. T. VII, s. 10.

<sup>11</sup> Tradycja wykonawcza przejęta od Dubois, uczennicy Chopina, o czym pisze Paderewski. Zob. I. J. Paderewski, M. Lawton, *The Paderewski Memoire*. London 1939.

Na uwagę zasługują te sytuacje, gdy podobieństwo mikrostruktur jest ewidentne. Obecność powtarzającego się, niezwykle związłego motywu – komórki dźwiękowej powstałej z wychylenia sekundowego – sugeruje, że właśnie pokrewieństwo w rysunku melodycznym było dla kompozytora istotne, że czynnik ten nie tylko jest wyrazem dyscypliny technicznej, ale ma pewien wpływ na formalną organiczność cyklu. Użycie prostego środka melicznego – motywu wahadłowego w *Preludium C-dur* czy w *Preludium fis-moll*, czyli w miniaturach mocno zdynamizowanych, pozostaje jakby na przekór wzmożonej ekspresji.

W przypadku *Preludium C-dur* z motywu czołowego, niewykraczającego poza odległość sekundy, snuje się linia melodyczna, zarówno w postaci wznoszącej, sprzyjającej narastaniu emocji, jak i opadającej. Wychylenie sekundowe ma wsparcie w rozłożonym na dwie oktawy podbiegu (właśnie, ów podbieg pełni funkcję naładowania energetycznego). Rolą dwudźwiękowego motywu jest segmentacja fraz rytmicznych w ramach trzech części. Podobna konstrukcja obowiązuje w częściach skrajnych: powstałe z motywu czołowego ogniwa układają się symetrycznie, jako dwa człony czterotaktowe. Część pierwsza jest swoistą prezentacją materiału, która słuchacza ma przyzwyczać do całego procesu energetycznego. W części trzeciej natomiast następuje „unicestwienie materiału motywicznego” i opadanie napięcia<sup>12</sup>. Za sprawą dynamicznego, sekundowego motywu wznoszącego, pędzącego chromatycznie naprzód i tylko na moment opadającego, jakby wycofującego się, część środkowa jest segmentowana w nieregularne i niesymetryczne frazy: siedmio-, sześć- i trzytaktową. Chomiński określa to jako „wykładnik rozwijania motywu”, który uzyskuje swoje apogeum, a zaraz potem następuje spadek napięcia. To właśnie długie narastanie i krótkie rozładowanie jest charakterystycznym dla tego utworu procesem energetycznym. Przyjęta w centralnym segmencie *Preludium C-dur* koncepcja fazowości w wielu realizacjach dźwiękowych staje się percepcyjnie nierozpoznawalna. Jedni wykonawcy segmentują ów szesnastotakt na dwie części, inni cezury fazowe świadomie zacierają, aby zagwarantować zwartość krótkiej w czasie całości, a tym samym nieomal zamieniają tę miniaturę w postać jednofazową. W energetyce preludium kształtuje się zazwyczaj proporcja: fazy narastania – echa pierwotnego procesu, łączącego pierwszy ósmiotakt ze znacznym fragmentem środkowego segmentu, do fazy wygasania czy zamierania jako 2/3 do 1/3. W sumie składa się to na burzliwy i aktywny nastrój *Preludium C-dur*.

Swoiste samoograniczenie – ów wyraz dojrzałości twórczej kompozytora – ujawnia się również w *Preludium e-moll*, gdzie motyw czołowy zawiera zaledwie dwa dźwięki. W odróżnieniu od *Preludium C-dur*, tym razem motyw nie jest narzędziem narastania emocji: to „ziarno” nie dynamizuje, bo motyw nieruchomieje i pozostaje gdzieś „w mroku”.

---

<sup>12</sup> Zob. J. M. Chomiński, *Preludia Chopina*. Dz. cyt., s. 53.

6. Znaczne jest zróżnicowanie formalne poszczególnych miniatur. Wszędzie jednak zauważane jest nadzwyczaj oszczędne użycie środków warsztatowych<sup>13</sup>. Tu właśnie, jakby na podobieństwo Bacha, obowiązuje ścisłość strukturalna: tylko to, co niezbędne i co konieczne, i dźwięk, i motyw, i postać rytmiczna, każdy komponent, z którego rozwija się całość złożona i bogata. Muzyka otwiera się na najrozmaitsze niuansy: tempo, głośność, siłę brzmienia, barwę, ekspresję.

Uważane za nowatorskie *Preludium f-moll*, zrealizowane z krótkich urywanych recytatywów, jawi się jako forma aforystyczna, szkicowa, ułożona z przeciwnych sobie motywów, gdzie w wyniku ich starcia rodzi się konflikt. Upostaciowienia fraz tej miniatury Chomiński określił jako „rąbane ostrym, ciężkim narzędziem”<sup>14</sup>. W patetycznym monologu uwagę zwraca permanentne narastanie dynamiki, które wiedzie do wybuchowej kulminacji, ułożonej oryginalnie, bo w niskim rejestrze fortepianu.

Wciąż nierozwiązanym do końca fenomenem formalnym i tonalnym pozostaje *Preludium a moll*. Uformowane z kilku zaledwie dźwięków pozostaje enigmatyczne i zagadkowe, przeciwstawione poprzedzającemu je *Preludium C-dur*. Można mniemać, że preludium nr 2, powstałe jako pierwsze w „ogromnym, opuszczonym, zrujnowanym kształcie”, odwzorowało klasztorną przestrzeń majorkańskiej kartuzji: jako „szkic”, „zarys etiud jak kto woli”, „orle skrzydła”. Skłoniło to Marię Piotrowską do określenia *Preludium a-moll* jako „całość niecałą”. Miniatura ta ma zarysowany jedynie kształt („jakby na papierze został zanotowany tylko fragment”), ale powstaje sugestia związku z całością wyższego rzędu, przekonywania nas, że coś więcej jeszcze istnieje. To dźwiękowe odwołanie do romantycznej „estetyki ruiny”, wydaje się wiązać ściśle z miejscem, w którym preludium powstało – z ruiną zabudowy klasztoru<sup>15</sup>. Z punktu widzenia jakości energetycznej i w kontekście poprzedzającego w cyklu, burzliwego *Preludium C-dur*, jawi się *Preludium a-moll* jako statyczne, o niepowtarzalnej konstrukcji i wyrazie, jakby zabarwione „nutą przygnębienia”. Chomiński znalazł w nim wyraz „wewnętrznego rozdarcia i rezygnacji”, a może i „niezwykłego przeżycia”<sup>16</sup>. Dobór środków, stan trwania i nastrój pasywny służą do wyrażenia uczucia smutku i melancholii. Tu organizowanie czasu na zasadzie napięć i odprężeń nie jest możliwe, bo ruch raczej zamiera. Powtarzana uporczywie, monotonna figura akompaniamentu tylko próbuje scalić to, co pozostaje rozkojarzone. Wolne tempo – *lento*, dynamika płaszczyznowa pozbawiają rytm jednoznacznych punktów oparcia i właściwości energetycznych. Struktura całości,

<sup>13</sup> Tamże, s. 121.

<sup>14</sup> Tamże, s. 240.

<sup>15</sup> M. Piotrowska, *Chopin i Uhland*. W: *Dzieło Chopina jako źródło inspiracji*. Dz. cyt., s. 443.

<sup>16</sup> J. M. Chomiński, *Preludia Chopina*. Dz. cyt., s. 64.

dwa pięciotaktowe odcinki wydają się pozostawać w niezgodzie ze schematem traktowym i z kanonami okresowości. Użyty w *Preludium a-moll* brzmieniowy podkład (w którym linia melodyczna odwołuje się poniekąd do motywu z głosu górnego), nabiera charakteru kolorystycznego. Rodzi nowy, romantyczny nastrój – pasywny, a może – proto-impresjonistyczny.

7. Wypowiedź muzyczna zawarta w *Preludiach* Chopina daleka jest od pasywności, choć tego rodzaju momenty są zaznaczone i funkcjonują na zasadzie negatywu do ogromnej dozy wzburzenia, nadmiernej wyrazistości, skrajnych emocji ogarniających cały cykl. Miał zapewne rację Liszt, gdy pisał, że Chopinowskie preludia „wprowadzają duszę w złote sny i podnoszą je w regiony ideału”<sup>17</sup>. Wszak nie pozbawia autor tego zbioru momentów jaśniejszych (jak choćby tańczona miniaturka w A-dur), wskazujących na zdystansowanie Chopina wobec sytuacji dla niego trudnej. Może to „blask świecy”, osadzonej w lichtarzu ołowianym rozświetlający kartuzjańską pustelnię nastrojał twórcę do poetyckich zwieżeń dźwiękowych, a może jego traumatyczne przeżycia, choroba i poczucie kruchości życia? Aforystyczne miniatury, owe momenty muzyczne, tę chwilowość mogą symbolizować. Czy cykl *Preludiów op. 28* jest zatem próbą zmierzenia się z problemem przemijalności „wszelkiej egzystencji”, jak tego dopatrują się komentatorzy? Czy może to krzyk desperacji dwudziestoosmioletniego mężczyzny odezwał się w cyklu dokończonym na bajkowej Majorce; cyklu poematów w miniaturze, formowanym poprzez nieustanne napięcia? A może schorowany twórca w miejscu, gdzie „wszystko poezją oddychało”, uświadomił sobie opuszczenie, odległość od bliskich, od rodziny i kraju?

---

<sup>17</sup> F. Liszt, *F. F. Chopin*. Paris 1852.



HANNA RATUSZNA

## Chopin i „sprawa polska”. O zapomnianym dramacie Ewy Łuskiny i Leona Stępowskiego

1. Ewa Łuskińska jest pisarką, o której pamiętają nieliczni badacze literatury epoki Młodej Polski. Pozostawiła po sobie zaledwie kilka prac, wśród nich zbiór opowiadań *Chińskim tuszem* (1906) i *Viraginitas. Romans stylizowany* (1906). Jest także autorką dramatu *Szopen*, pisanego wspólnie z Leonem Stępowskim (aktorem teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, przyjacielem Stanisława Wyspiańskiego<sup>1</sup>) i nielicznych rozpraw o charakterze publicystycznym (pisanych w obronie polskość). Łuskińska pozostawała pod wielkim wpływem twórczości Przybyszewskiego, którego znała prywatnie, nigdy jednak nie należała do „grona jego satelitów”. Jej pasje naukowo-literackie trudno uzasadnić panującą u schyłku XIX wieku modą. Łuskińska przyjaźniła się z najbardziej znanymi artystami epoki, między innymi z Zenonem Przesmyckim, pozostawała pod wielkim urokiem nowych prądów artystycznych (przede wszystkim ekspresjonizmu, bliskie jej były także tendencje dekadentki – „wschodni przesyt”, orientalizm<sup>2</sup>), swoje utwory publikowała między innymi w „Życiu”, „Nowej Reformie” i w „Chimerze”.

Sytuacja kobiet pisarek w okresie Młodej Polski nie była zbyt pomyślna. Należało przede wszystkim wypracować oryginalny, indywidualny ton, odnaleźć

---

<sup>1</sup> Leon Stępowski (1859–1914) był pierwowzorem postaci Starego Aktora w *Wyzwoleniu* Stanisława Wyspiańskiego.

<sup>2</sup> Maria Podraza-Kwiatkowska nazwała ten typ dekadentyzmu rzymsko-verlaine’owskim. Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Wolność tragiczna*. W: *Młodopolskie harmonie i dysonanse*. Kraków 1977, s. 143.

intrigujący temat, zdobyć uznanie krytyków<sup>3</sup>. Łuskina sięgnęła po temat, który знаła najlepiej – miłość. Realizowała go jednak w niezwykle oryginalny sposób. Interesował ją fenomen kobiecości, wrażliwość, bogactwo uczuć, sposoby przeżywania świata. Pisarka pojmowała kobiecość także w wymiarze historycznym – ukazywała sylwetki kobiet, wpisujących się w dzieje dzięki niezwykłym dokonaniom, prezentowała portrety bezimiennych postaci, znikających w mrokach wieków. Każde jednak odwołanie do tradycji (poetyckie medaliony) służyło refleksji o współczesności. Postaci historyczne, przywołane w opowiadaniach Łuskiny, zyskiwały współczesne rysy, były w pełni „nowoczesne”, choć przebrane w starożytnie szaty, uobecnione w antycznych pałacach.

Pisarka postrzegała miłość jako nieznaną potęgę, siłę twórczą i zarazem „fatalną”, która sprzyja zbrodni, inicjuje zdradę<sup>4</sup>. Bohaterki jej opowiadań są jednak wzruszająco szczere, kiedy odkrywają prawdę o sobie, o własnej naturze (skłonnej do zdrady, pełnej słabości). To one w rezultacie okazują się silne w obliczu klęski (*Viraginitas*), w przeciwieństwie do mężczyzn, którzy „grzeszą” słabością fizyczną i intelektualną.

Wbrew temu, Łuskina nie jest pisarką, która realizuje emancypacyjne hasła (choć niektórzy badacze literatury umieszczają jej twórczość w takim właśnie kontekście<sup>5</sup>). Jej proza jest pozbawiona „tonu agitacji”, nie można jej nawet określić jako ukazującej „panoramę kobiecej doli”. Łuskina analizuje miłość w perspektywie doświadczenia wewnętrznego. Jej utwory są zatem pozbawione „natrętnej uczuciowości”, ornamentacyjnej tkliwości, choć bohaterki opowiadań i poematów mówią często o swoich doznaniach, pragnieniach i wyobrażeniach, tęsknią za idealną miłością, za dopełnieniem.

Zupełnie odmienna tonacja dominuje w jedynym dramacie Łuskiny, pisany wspólnie z Leonem Stępowskim (byłym powstańcem). *Szopen*<sup>6</sup> ukazał się w 1906 roku i nigdy nie doczekał się inscenizacji. Trudno ustalić, czy był pisany na zamówienie. Łuskina pasjonowała się muzyką, teatrem, była krytykiem

---

<sup>3</sup> O „tragicznej” sytuacji kobiet piszących, które musiały przede wszystkim „zdobyć uznanie mężczyzn”, „dorównać im”, podjąć wyzwanie pisały, między innymi M. Podraza-Kwiatkowska w artykule *Młodopolska femina*. „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6 oraz G. Matuszek, *Kultura contra natura? O mizoginizmie minionego fin de siècle’u*. W: *W kręgu Młodej Polski*. Red. M. Stala, F. Ziejka, Kraków 2001, K. Kralkowska-Gątkowska, *Bogini czy histrionka? Reakcje kobiet artystek w prozie (i dramacie) XIX i XX wieku*. W: *Powieść o artyście*. Red. E. Owczarz, W. Gutowski, Toruń 2006.

<sup>4</sup> O tym znaczeniu miłości pisał między innymi W. Gutowski. Zob. tegoż, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*. Kraków 1998.

<sup>5</sup> M. Podraza-Kwiatkowska pisze między innymi o „kobiecy tonie” w jej twórczości. Zob. tejże, *Młoda Polska*. Warszawa 1992, s. 48.

<sup>6</sup> E. Łuskina, L. Stępowski, *Szopen. Sztuka popularna w pięciu aktach. Z dziejów naszej pieśni*. Kraków 1906, s. 190. Autorzy „spolszczyli” nazwisko kompozytora. W artykule pojawiają się zarówno „wersja spolszczona” nazwiska – w odniesieniu do tytułu sztuki, jak i inna – Chopin.

literackim, znała kręgi artystów teatralnych, od roku 1913 współredagowała pismo „Krakowski Miesięcznik Artystyczny”. Dramatu noszącego podtytuł *Sztuka popularna w pięciu aktach. Z dziejów pieśni naszej* nie można chyba uznać za „rocznicowy” (rocznicę stulecia urodzin wielkiego kompozytora obchodzono dopiero w 1910 roku). Występujący w nim Chopin to postać o charakterze symbolicznym, wprowadzająca temat miłości ojczyzny.

Chopin i jego twórczość cieszyły się w okresie Młodej Polski wielką popularnością. Przybyszewski, wielbiciel nokturnów wielkiego kompozytora, unieśmiertelnił go w pierwszej rozprawie, napisanej w Berlinie *Z psychologii jednostki twórczej. Chopin i Nietzsche* (1892), również w *Totenmesse* powrócił do tonacji *Poloneza As-dur*. Chopin stał się dla niego symbolem artysty (indywidualność twórcza, jednostka genialna), który życiem potwierdza własną twórczość. Inna poetka młodopolska, Maria Grossek-Korycka w zbiorze *Orzeł oślepy* posługiwała się tytułami największych utworów kompozytora. Niektóre jej wiersze ujawniały obecność znanych „muzycznych tonacji”.

Twórczość Chopina, pełna liryzmu i ekspresji, doskonale odpowiadała modernistycznym oczekiwaniom dotyczącym aktu twórczego jako kreacji, najwyższego stanu emocjonalnego, „erupcji duchowej”, szczególnej roli nastroju. W 1894 Władysław Podkowiński namalował obraz zatytułowany *Marsz żałobny Chopina*, ukazujący w symboliczny sposób „dramat miłości i śmierci”. W 1899 roku powstał także cykl szkiców Wojciecha Weissa przedstawiających Chopina, który należałoby traktować jako wstępne studium do obrazu pod tytułem *Chopin* – pełnej ekspresji, symbolicznej prezentacji postaci muzyka pogrążonego w żywiole muzyki. Portrety kompozytora powstawały także w pracowniach Konstantego Laszczki, Xawerego Dunikowskiego i Stanisława Sikory.

W 1909 roku powstał projekt jednego z najsłynniejszych pomników kompozytora autorstwa Wacława Szymanowskiego. Projekt ten doczekał się realizacji dopiero w 1926 roku i do dziś zdobi park w Łazienkach.

2. Dramat Łuskiny i Stępowskiego nie należy do zbyt udanych. Nie brakuje w nim powtórzeń, dłużyzn i wadliwych rozwiązań kompozycyjnych. Forma dramatu, pojemna pod względem artystycznym, umożliwiającą eksperymenty, okazała się dla autorów kłopotliwa.

Łuskina znacznie lepiej radzi sobie w dziedzinie prozy, jako autorka zbiorów nowel, poematów i opowiadań. Jest szczególnie wrażliwa na tonację obrazów, gamę kolorów, dźwięki natury. W dramacie, wyraźnie „gubi się” w scenach zbiorowych, które tracą żywiołowość. Ich statyczność współgra z patosem. Efekt jest zatem zupełnie nieoczekiwany. Postaci wychodzą z grupy, wypowiadają kwestie i milkną. Prowadzone rozmowy oscylują wokół „sprawy polskiej” i „narodowego zaangażowania” Chopina, który ma wystąpić na wieczorze w Towarzystwie Muzycznym „Związek Dawida” w Lipsku, podczas przejścia wojsk polskich w 1831 roku.

FLORESTAN: Schylam głowę przed takim dążeniem, przed takim mistrzostwem...

EUZEBIUSZ: Powiedz: przed duchem, co bije z tych dzieł (wstaje) Gdyby potężny samowładca na północy mógł to wiedzieć – zakazałby muzyki, bo dzieła Chopina to ukryte pod kwiatami armaty<sup>7</sup>.

Pojawienie się na scenie Chopina przygotowują inni, „postronni” bohaterowie, którzy sławią jego wielkość (ekstazyjne zachwyty, niekiedy pozbawione treści). Szczególny ton nadają rozmowie głosy dam, wśród których dominują hrabina Aurora i Ida, siostrzenica Roberta Schumanna. Chopin fascynuje zebranych nie tylko jako twórca, lecz także jako niezwykle człowiek.

Nie zachowała się korespondencja Łuskiny, dzięki której można by odsłonić autorskie intencje lub przynajmniej wyjaśnić okoliczności powstania dramatu. Przypuszczać należy, że chodziło przede wszystkim o manifestację patriotyzmu. W rezultacie jednak powstał utwór, w którym patriotyczne refleksje nikną w natłoku scen, pełne zaś patosu monologi mieszają się z opisami komicznych (komicizm raczej niezamierzony) sytuacji.

Łuskina związana z tradycją powstańczą (bliska jej była romantyczna koncepcja narodu) była także zwolenniczką modernistycznych tez o roli artysty, jednostki niezwyklej. Postać Chopina, genialnego artysty pozbawionego ojczyzny, doskonale odpowiadała jej twórczym zamierzeniom.

Tematem utworu są zatem ostatnie lata życia Chopina. Łuskina i Stępowski prezentują postać genialnego muzyka w „romantycznym kostiumie wieków”, choć brakuje w tym „pejzażu” wyraźnych szczegółów. Chopin jest artystą rozkochanym w polskości i pięknie, jego aparycja, sposób wyrażania, stosunek do ludzi czynią z niego odrealnioną postać. To ktoś zupełnie nieprzystający do świata, pozbawiony rozeznania w emigracyjnym stylu życia, panujących stosunkach<sup>8</sup>. Zanim wielki artysta pojawi się na scenie, inni bohaterowie mówią o nim z niezwykłym przejęciem. Równocześnie ujawniają trudy emigracyjnego życia, samotność Polaków, biedę byłych powstańców, brak zrozumienia dla „sprawy polskiej”, tymczasowość takiego życia.

Można odnieść wrażenie, że pięcioaktowy dramat Łuskiny i Stępowskiego to utwór o charakterze politycznym. Konflikt europejski, zaangażowanie Polaków (temat walki za sprawę, za „naszą i waszą wolność”), wiara w zwycięstwo Napoleona, tworzą kanwę, na której został osnuty wątek życiowej drogi Fryderyka z Żelazowej Woli. Autorzy dramatu starają się odtworzyć etapy podróży; każdy akt prezentuje nowy etap – od koncertu w Lipsku w pierwszym akcie

<sup>7</sup> E. Łuskina, L. Stępowski, *Szopen*. Dz. cyt., s. 4.

<sup>8</sup> Biografowie Chopina byli przeciwnego zdania. Zwracali uwagę na „wielką przedsiębiorczość” kompozytora, „wyczucie potrzeb odbiorców”. Zob. Cz. Sieluzycy, *Chopin: geniusz cierpiący*. Podkowa Leśna 1999, s. 45.

po włoskie impresje w akcie ostatnim. Realistyczna (historycznie wierna) rama wydarzeń zostaje jednak uzupełniona w swobodny sposób. Obok autentycznych postaci, takich chociażby jak George Sand, Ludwika – siostra kompozytora, czy Robert Schumann, można odnaleźć w dramacie na przykład postać Wojtka – chłopca z Żelazowej Woli, byłego powstańca, który towarzyszy swojemu panu do ostatniej chwili (jest to postać łącząca wątki powstańcze, przywołane we wszystkich aktach).

Postaci występujące w utworze są dość charakterystyczne. Schumann pragnie poznać wielkiego kompozytora i już w pierwszych słowach sławi jego geniusz – wypowiada także dość znamienne słowa: „panowie czapki z głów”. Ludwika – siostra Chopina to „trząpota”, która kocha brata „nade wszystko”, nie rozumie jednak powodów jego emigracji.

Sam Chopin został przedstawiony jako ekstazyk i mistyk. Jego słowa, choć odnoszące się do realnych sytuacji, prawie natychmiast zmieniają się w liryczne impresje. Chopin jest całkowicie pochłonięty tworzeniem. Sceny, w których wykonuje swoje utwory to słowno-muzyczne przedstawienia. Kompozytor „widzi oczyma duszy”, zmienia emigracyjną rzeczywistość w duchowy pejzaż. Problemy emigracyjne (dramat ludzi pozbawionych kraju, pozostawionych sobie) tym bardziej stają się niepokojące. Autorzy nie pozwalają o nich zapomnieć, zatem nawet w końcowej scenie Chopin, przebywający w otoczeniu kochających go kobiet (George Sand i jej córka), dostrzega ukryte w cieniu klasztornych ruin żołnierskie mundury. Pod wpływem muzyki – improwizuje. Wizja, której doświadcza, przywodzi na myśl niezwykle widzenie Księdza Piotra z III części *Dziadów* Mickiewicza:

FRYDERYK: W Chrystusa Pana spojrzałem – w Chrystusa – w to źródło życia – Dał mi swoją błądź – dał mi swój stygmat... Nie lękaj się o mnie... Wiem, co mam czynić... (biegnie ku fortepianowi) Tchu! Tchu! Pierś mi się rozszerza – jakieś skrzydła zwinięte w piersi mi szeleszczą – pieśń chce lecieć! (siada na zydlu, kładzie ręce na klawiaturze) Orły, orły chobrze... One mi przynoszą tę pieśń, którą mi wyśpiewać każesz... (odrywa ręce od klawiszy – wpija je w pierś własną) O! gdybym zdołał! Sprzędz te tony... – One nadlatują...już...już...Witajcie! To wy, których rozbite echa kędyś po brzegach Dunaju, a które wojska niegdyś Sobieskiego śpiewały!... (nagle z triumfem) Hej! barki moje w piórach!... Z szumu dębów i husarskich skrzydeł – tę pieśń! dam wam!... (kładzie ręce na klawisze)<sup>9</sup>.

Chopin jest bohaterem romantycznym, który jednak posiada także „współczesne rysy”. Kocha nieszczęśliwie kobietę niezwykłą, silniejszą od siebie (George Sand to, jak można przypuszczać, postać symbolizująca w dramacie fatalizm

<sup>9</sup> E. Łuskina, L. Stępowski, *Szopen*. Dz. cyt., s. 186.

miłosnego zauroczenia), skrywa wewnętrzne rozdarcie. Jego działania motywuje trudny do rozstrzygnięcia wybór między twórczą swobodą, radością i ekspresją a powinnością, poczuciem narodowego obowiązku, swoście pojmovaną polskością:

FRYDERYK: ...Talent to obowiązek. To służba narodowa. To placówka w wielkim boju ludzkości o ideał!<sup>10</sup>

Artysta postrzega twórczość jako potęgę, jednak, jak można przypuszczać, stylizuje (być może nie do końca świadomie) własne życie na wzór sztuki:

AURORA: Słyszałam, że nie lubi koncertów?

MARGRABIA: Tak. Ale udziela się cały przyjaciółom. Wie on, że ocenionym stosownie być może dopiero na tych małych zebraniach, złożonych z ludzi, którym na jego skinienie razem z nim wchodzić się godzi w ową świątynię, zdobną we drzwi z kości słoniowej, wspartą na słupach z jaspisu, nakrytą jednym, wielkim kryształem, grającym w światłach na tle mgły szarawej, jak te opale meksykańskie, to zda się zgasłe, to znów płonące.. kędy to rzecz każda jest cudowiskiem, niespodzianką szaloną, snem na jawie – w co wszystko Szopen uciekać lubi...<sup>11</sup>

3. Modernistyczna, „współczesna” perspektywa jest obecna w dramacie nie tylko w płaszczyźnie tematycznej, istotne okazują się także rozwiązania kompozycyjne (które zawierają echa postulatów nowoczesnej estetyki). Należą do nich między innymi: obecność partii lirycznych, wkomponowane w dialogi fragmenty pieśni legionowych, impresjonistyczne (technika barwnych plam), rozbudowane didaskalia wpływające na dramaturgię scen. Autorzy dramatu umieszczają akcję w odmiennych pod względem kulturowym obszarach – pełnego mroków Zachodu i słonecznego Południa (w czasie pobytu w klasztorze w Valldemosy Chopin skomponował między innymi cykl 24 preludium). Każda nowa perspektywa ujawnia obecność reguł prawdopodobieństwa. Zostaje zatem zachowane oryginalne brzmienie imion, czy orientalny lub stylizowany na zachodnią modę wystrój komnat.

W rozmowach z lipskimi „protektorami” Chopin prezentuje się jako propagator sprawy polskiej, równocześnie jednak zostaje ujawnione niezbyt korzystne położenie artysty pozbawionego „rodzinnego domu”. Ten brak zdaje się rekompensować światowa sława genialnego Polaka. Wielokrotnie w dramacie zostaje podkreślony europejski status polskiego artysty. Chopin jest nazwany „mocarzem pieśni”, który podobnie jak żołnierze „walczy na wielu frontach” („żołnierz

<sup>10</sup> Tamże, s. 75.

<sup>11</sup> Tamże, s. 37.

ducha”). Jest obywatelem Europy. Jego twórczość przekracza granice, rodzi poczucie wolności, stwarza nadzieję.

Ten wymiar działalności Chopina interesuje twórców dramatu najbardziej. Nadzieja objawiona w niemalże przedagonalnym, powodowanym nasilającą się chorobą płuc, widzeniu artysty (w piątym akcie), dotyczy rychłego odzyskania wolności. To „proroctwo” może się wkrótce spełnić.

Dramat Łuskińskiej i Stępowskiego można by zatem interpretować jako postromantyczny „manifest” wiary w rychłe odzyskanie niepodległości – w widzeniu kompozytora powraca postać Chrystusa („Polska Chrystusem narodów”). Zgodnie z duchem romantycznych haseł, ważną rolę w procesie zdobywania wolności odgrywają jednostki wybitne, genialne (taką bez wątpienia był Chopin). Równocześnie jednak możliwa jest także interpretacja utworu w duchu modernistycznej estetyki – jako wyraz triumfu sztuki zdolnej przekraczać granice. Artysta to „pan panów” – jak pisał w *Confiteor* Przybyszewski, to „mag” i „chimernik”, „poszukiwacz Absolutu”. Sztuka zaś wyznacza obszary wolności.

W dramacie pojawia się także postać polskiego chłopca – Wojtka, wiernie towarzyszącego swojemu panu. Wojtek to były powstaniec, genialny samouk, którego pokazują „na salonach” wielcy panowie. Jego strój, sposób bycia stanowią „świadcstwo” polskiej tradycji.

W pierwszym akcie bohater ten zostaje porównany do Chopina. Podobieństwo obu postaci nie jest przypadkowe. Wojtek, podobnie jak Fryderyk pochodzi z Żelazowej Woli, na piersiach nosi szkaplerz i woreczek z rodzinną ziemią. Jest bywalcem salonów, którym zachwycają się tłumy, on sam jednak, podobnie jak Chopin, czuje się wśród nich obco. Zgadza się na „grę pozorów” w imię wyższych celów. Rezygnuje z osobistego szczęścia, własnej wygody (Robert Schumann zaproponował mu naukę) w imię wolności ojczyzny (walka na innych frontach, w myśl hasła „za naszą i waszą wolność”).

Podobnie autorzy dramatu przedstawili Chopina – jako skupionego na własnej twórczości kompozytora, który nie ulega złudzie sławy, nie wsłuchuje się w „poklask tłumów”. W jego utworach nawet w tych, powstałych na emigracji, pobrzmiwa „polska nuta”, słychać szum wierzb, szmer strumyka, bociani klekot.

KWESTARZ: Jak pszczoła miody zbiera z polnych niw, z lesistych zacisz, z padolnych ugorów, tyś zbierał głosy przyziemnej drużyny – skargi ligawki o cichym wieczorze – i łyż pastuszka z mazowieckich pól, gdy mu skradziono owcę, którą pasł... (wstaje – mówi silnym głosem) Duch ludu woła: Nieme nasze piersi, ale milionów w nich jęk! – Daj ty im głos! Niech nas ojczyzna usłyszy!<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Tamże, s. 149.

Chopin staje się więc orędownikiem sprawy polskiej, zakochany w polskości pojmowanej jako wierność tradycji, posłuszeństwo Boskim prawom, honor i rodzina powinnosc (o tej właśnie powinności jako przekleństwie pisała w *Biesach* Maria Komornicka).

Zaproponowana interpretacja w duchu młodopolskich haseł o autoteliczności sztuki, w przypadku dramatu *Szopen* wydaje się więc niewystarczająca. Patriotyczne gesty (na przykład rezygnacja Wojtka z nauki u Schumanna i wybór żołnierskiego losu), wzbogacone deklaracjami artysty i żołnierza, tworzą jedną z istotnych perspektyw dramatu.

Inną, interesującą perspektywę wyznacza obecny w sztuce motyw pieśni legionowej. Fragmenty pieśni na przykład

O! pomyśl sobie – tak samo płonie  
Miłość Ojczyzny w Polaka łonie –  
O! wznieś do Boga gorące modły,  
By dawną świetność Polsce przywiodły<sup>13</sup>

przeplatają się ze słowami bohaterów, którzy wspominają Ojczyznę, marzą o wolności lub symbolizują przeszłość (na przykład Stary Wiarus, czy Major). Cytowane pieśni pełnią często funkcję leitmotiwu. W ten sposób powraca temat wolności, wiary w odrodzenie narodu. Bieg akcji ulega wówczas spowolnieniu, zostają przywołane obrazy z przeszłości (przeszłość powraca w jednej chwili). To retrospektywne nawiązanie do tradycji, minionych zdarzeń, naznacza terażniejszość sugestywną myślą o celu i posłannictwie „emigracyjnych uchodźców”. Wszystkie działania powinny służyć „polskiej sprawie”, w myśl hasła – „służmy jej tak, jak każdy potrafi” – obejmują sztukę, publicystykę, oręż, a ostatecznie symbolizuje te starania krew przelana na różnych frontach.

Motyw pieśni spleta się równocześnie z głównym tematem utworu – losem genialnego kompozytora – Fryderyka Chopina. Choć Chopin nie komponował pieśni legionowych (wyrazem szczególnego przejęcia „walkami wyzwolenczymi” była między innymi *Etiuda c-mol* zwana *Rewolucyjną*), w jego muzyce pobrzmiwają tony najważniejszych pieśni sławiących cnoty: męstwa, wierności, nadziei i „miłości kochanej ojczyzny”. Jest też obecny, niezwykle ważny w obliczu niewoli, rys dostojności, brzmienie mocy. Jego obecność dostrzegł w muzyce Chopina już Stanisław Przybyszewski, który w rozprawie *Z psychologii jednostki twórczej* zwrócił uwagę na podobieństwa panujące między koncepcjami Fryderyka Nietzschego a kompozycjami genialnego Polaka. I chociaż Przybyszewski był bardziej skupiony na aktach twórczych („To jest w najgrubszych zarysach krytyczno-filozoficzna część pracy Nietzschego, przetłumaczenie muzyki Cho-

<sup>13</sup> E. Łuskińska, L. Stępowski, *Szopen*. Dz. cyt., s. 53.



pina na język filozoficzny, analiza i dedukcja z tworzywa, którego dostarczył Chopin<sup>14</sup>), podkreślił rolę nastroju, dostojności, mocy zawartych w potędze dźwięków na przykład *Scherza h-moll*.

Autorzy dramatu akcentują jednak także inne wartości tej muzyki (mimo pewnych podobieństw tkwiących w pojmowaniu sztuki). Istotna, jak można sądzić, jest symbolika aktu twórczego, improwizacje, wizyjność muzycznych kompozycji. To dzięki nim udaje się skutecznie przywołać narodowy temat, przedstawić Chopina jako „pielgrzyma”, który umierając na obczyźnie, w ostatnich słowach zwraca się do Ojczyzny, chce do niej powrócić choćby po śmierci. Jeszcze za życia skupia wokół siebie przedstawicieli Wielkiej Emigracji.

Środowisko emigrantów nie zostało w dramacie ukazane w pochlebnym świetle. Spory, prywatnie, czy wreszcie bieda nie pozwalają na umacnianie więzów. W czwartym akcie byli uczestnicy walk, dawni żołnierze napoleońscy przeżywają prawdziwy kryzys – pogrążeni w biedzie, zapomnieniu – niemalże tracą wiarę w możliwość powrotu do wolnej Ojczyzny. Symbolem ich dążeń jest muzyka i osoba Chopina.

4. Dramat Łuskiny i Stępowskiego nosi podtytuł: „sztuka popularna”, co wskazuje na szczególny charakter tego utworu i zawartego w nim patriotycznego przesłania. U schyłku XIX wieku dramat był jedną z ważniejszych form wypowiedzi. Obok dramatu naturalistycznego (obecnego w poprzedniej epoce) tworzone także dramaty symboliczno-naturalistyczne (na przykład *Śnieg* Przybyszewskiego), symboliczne (na przykład *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego), ekspresjonistyczne (na przykład *Kniaź Piatomkin* Micińskiego), historyczne, poetyckie fantazje (na przykład *Odwieczna baśń* Przybyszewskiego) czy formy misteryjne (na przykład *Dies irae* Lucjana Rydla). Dramat Łuskiny i Stępowskiego trudno zakwalifikować do którejś z wymienionych grup. Nie jest to bowiem dramat symboliczny; choć sam Chopin pełni funkcję postaci – symbolu, nie jest to także dramat naturalistyczny; liryczne fragmenty rozbijają bowiem spójność kompozycji i nadają jej synkretyczny charakter, ani tym bardziej historyczny; choć osoba Chopina zostaje niejako przywołana z „romantycznej przeszłości”. Autorzy dramatu, podobnie jak wielcy reformatorzy teatru i sztuki dramatycznej epoki Młodej Polski (na przykład Wyspiański), wbrew teozom głoszonym przez Przybyszewskiego: „narodowi potrzeba chleba – nie sztuki”<sup>15</sup>, podejmują wątek narodowy, przywołują refleksję patriotyczną. Ich intencje ujawnia motto – słowa *Epilogu* Mickiewicza – poprzedzające dramat:

<sup>14</sup> S. Przybyszewski, *Z psychologii jednostki twórczej*. W: tegoż, *Synagoga szatana i inne eseje*. Wstęp i oprac. G. Matuszek. Kraków 1995, s. 57.

<sup>15</sup> Tegoż, *Confiteor*. W: *Programy i dyskusje literackie epoki Młodej Polski*. Wstęp i oprac. M. Podraza-Kwiatkowska. Kraków 2001, s. 143.

O! gdybym kiedyś dożył tej pociechy  
Żeby te księgi zbłądziły pod strzechy...

Ponadto: wiara w możliwość odrodzenia polskich legionów (ukazana najpełniej w piątym akcie), panorama polskiej emigracji, nadzieje związane z osobą Chopina, wskazują na romantyczny kontekst refleksji o narodzie.

Niedostatki takiego myślenia przedstawi w swoich dramatach Wyspiański (na przykład w *Wyzwoleniu*), który w osobistym sporze z Mickiewiczem, jego koncepcją narodu, rolą sztuki, jednostki wybitnej, artysty – wieszcz, zmierzy się z romantycznym mitem. Ten trud podejmie także Jan Lechoń w *Karmazynowym poemacie*, jego utwory będą jednak miały zupełnie inny charakter.

Luskina i Stępowski starają się „wyjść naprzeciw” romantycznym mitom. Ich dramat nie pretenduje do roli „sztuki wysokiej”, jest pisany „dla gminu” (popularny charakter). Jednak romantyczna tradycja wskazuje na właściwe znaczenie, sens „pieśni gminnej”.

*Szopen* to utwór zanurzony w romantycznej tradycji, legionowej przeszłości Polski. Wskreszenie tej przeszłości przez przywołanie postaci Chopina (w jego muzyce „niczym w kwiatach urywały się armaty”), prezentację czasów, w których żył, staje się ważnym punktem odniesienia w refleksji nad teraźniejszością. Chopin jest „uwikłany w polskość”, zagubiony w gąszczu emigracyjnych ścieżek. Jego twórczość – zwłaszcza ostatnie utwory, ujawniają jednak poczucie wewnętrznego rozdarcia, pogłębiające się zwątpienie. Autorzy dramatu przywołują ten wątek, jednak wprowadzają także, niejako w opozycji, scenę spotkania byłych legionistów, którzy nawołują do czynu, dążą do konsolidacji rozproszonych szeregów, wierzą wreszcie w potęgę zbrojnej akcji, jednoczącej siły. Nadzieję zawartą w tym obrazie zdaje się potwierdzać ostatecznie sam Chopin, który w ukazanej w ostatnim akcie przedagonalnej improwizacji<sup>16</sup> słyszy głos Chrystusa, przepowiada wolność Polski. Scena ta ma symboliczny charakter, jest niemalże całkowicie odrealniona. Występujące w niej postaci: Ludwiki, Delfiny Potockiej, księdza Wojciecha, w którego wcielił się występujący w pierwszym akcie żołnierz – powstaniec – chłop Wojtek, pojawiają się w murach klasztoru przypadkowo, tworzą swoisty chór głosów. Na ich tle ostatnim akordem pobrzmiwają głos chorego Chopina. Patos tej sceny niszczy końcowy efekt. Przesłanie wielkiego kompozytora jest aż nadto czytelne.

Artysta jest kimś, kto nieustannie potwierdza w codziennym życiu swoją wielkość, niezłomność (mimo nut zwątpienia). Jak można przypuszczać, właśnie owa niezłomność staje się impulsem do refleksji nad rolą Chopina w tradycji legionowej. Zestawienie postaci Mickiewicza – artysty i działacza oraz Chopina –

---

<sup>16</sup> Chopin przebywał wówczas w klasztorze w Valdemosie. Był już wówczas bardzo chory.

kompozytora i bywalca salonów, pozwala widzieć historię narodu przez pryzmat zachowań jednostek wybitnych, zaangażowanych w jej bieg. To właśnie wielkie jednostki, autorytety stanowią istotę narodu, który zniknął niemalże całkowicie z mapy Europy.

Powrót do historycznego, politycznie zaangażowanego myślenia jest nie tylko konsekwencją prób przewycięzania modernistycznych, dekadencckich tendencji. To także wynik wzrastającego przeświadczenia o rychłym końcu niewoli, uobecnionej nadziei na odzyskanie niepodległości. Wydarzenia rewolucyjne z 1905 roku, „europejskie wrzenia” miały ogromny wpływ na tego rodzaju refleksje, które znalazły swoje realizacje także w literaturze i sztuce epoki.



JAROSŁAW ŁAWSKI

## Tabu, ekstaza i upadek. *Michał Anioł* Władysława Kozickiego

Są tajemnice w życiu wielkich ludzi,  
Od których tłum się winien trzymać z dala<sup>1</sup>.

### SPOJRZENIE PIERWSZE: TABU

Buonarroti, Grek z ducha, nie żył w Grecji. Otaczało go społeczeństwo hołdujące etyce chrześcijańskiej, co prawda wcale nie moralniejsze od greckiego, owszem, pობлаżające wyuzdanej nawet rozpuście, ale za to gotowe cisnąć kamieniem potępienia na porywy chociażby najczystsze, dążenia choćby najidealniejsze, jeśli tylko groziły wywróceniem całego zaścianka pojęć przeciętnego „pocziwego” człowieka<sup>2</sup>.

\* \* \*

Kultura polska miała ten problem. Miały go nawet epoki, w których wolność słowa i myślenia, ba, zdradzania gawiedzi tego i owego z zakazanych tajemnic, tabu tego świata, była niejako postulatem: romantyzm, pozytywiści, Młoda Polska. Problem tematów tabu takich, jak miłość/seksualność, śmierć/umieranie, choroba/cierpienie, stanowi przeciwieństwo uniwersalny „miernik” otwartości publicznych dyskursów: artystycznego, naukowego, pedagogicznego. Z tego punktu widzenia przypadek artysty tej klasy, co Michelangelo Buonarroti, geniusz rzeźby i malarstwa, który jeszcze zaprojektował kopułę Bazyliki św. Piotra w Rzymie,

---

<sup>1</sup> W. Kozicki, *Eros*, wiersz poprzedzający esej, wersy 1–2. W: tegoż, *W gaju Akademosy. Poezje i szkice krytyczne*. Lwów 1912, s. 296.

<sup>2</sup> Tamże, s. 364.

jest wyjątkowy. Oto artysta genialny, uznany, podziwiany: za życia, po śmierci, w kolejnych „współczesnych epokach”. I zarazem taki, którego dzieł nie da się zrozumieć bez uznania, iż był człowiekiem o orientacji homoerotycznej, tak jak nie sposób go pojąć bez uznania, że najpierw słauił chrystianizm, a potem kajał się za swe „grzechy”.

A jednak kultura zdołała wytworzyć cały kod gestów, znaków i sfer nie-domówienia, którymi obwarowała skutecznie na pięćset lat „wielką” tajemnicę Michała Anioła.

O jednym z jej odsłoneń chciałbym opowiedzieć. To przypadek szczególny i pouczający, bo pokazuje, jak zdzieranie kurtyny z jednej „tajemnicy” przekształcić się może w ustanawianie kolejnej, niezmiennej, lecz fałszywej „prawdy”. Tym razem chodzi o apodyktyczność tych, którzy dokonali naruszenia tabu. Czy nie istnieje jakaś mądrość, która chroniłaby przed absolutyzmem i jednych, to jest obrońców „starego” tabu, i drugich, to jest tych, którzy obaliwszy „stare” tabu, chcieliby ustanowić „nowe”, lepsze, oświecone tabu zwycięzców?

Zjawisko to chciałbym pokazać na osobliwym przypadku monografii-eseju Kozickiego, którą komentuje i niejako zatwierdza w jej znaczeniach cykl poetycki tegoż samego autora *Z motywów Michała Anioła*.

Romantycy oglądali Włochy i dzieła Buonarrotiego z przestachem i podziwem. Sam Mickiewicz długo dorastał do zrozumienia owego geniuszu. Podobnie było z pozytywistami. Młoda Polska jednak, gdzie cała mitologia i filozofia bycia artystą, aktu twórczego, indywidualium rozwinęła się bujnie, po prostu problemu Michała Anioła zignorować nie mogła<sup>3</sup>. Druga połowa XIX wieku to istny zalew w całej Europie dzieł o Włochu.

W 1908 roku Władysław Kozicki, doktor historii sztuki (doktoryzował się u Jana Bołoz-Antoniewicza), pisarz, późniejszy profesor Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie – wydaje monografię *Michał Anioł*. Niewątpliwie pierwsi czytelnicy tej pięknej książki (89 ilustracji) nie mogli wiedzieć, że otrzymują dzieło ocenzone: przez redakcję. W 1912 roku Kozicki publikuje we Lwowie obszerny zbiór prac zatytułowany: *W gaju Akademosy. Poezye i szkice krytyczne*. Tom zawiera cykl liryków *Z motywów Michała Anioła*, ale też w części, gdzie zebrano pisma prozą, obszerny esej pod tytułem *Eros*, opatrzony już od razu podtytułem (*Fragment z życia i twórczości Michała Anioła*) oraz przypisem o znamiennej treści:

Redakcja (...) wspomnianego wydawnictwa zmieniła zasadniczo treść tego [V. – uzup. J. Ł.] rozdziału, skracając go przeszło o połowę przez skreślenie całych ustępów i zdań, które – według jej mniemania – byłyby niestosowne w książce, przeznaczonej dla szerokich kół czytelników. Nie podzielając skrupułów redakcyi „Nauki i sztuki”,

---

<sup>3</sup> Zob. U. Kowalczyk, *Est/etyka Michała Anioła w refleksji autorów drugiej połowy XIX i początku XX wieku*. W: *Etyka i literatura. Pisarze polscy lat 1863–1918 w poszukiwaniu wzorów życia i sztuki*. Red. E. Ichnatowicz, E. Paczoska. Warszawa 2006.

ogłaszam obecnie ów rozdział w całej rozciągłości, z przywróceniem wszystkich miejsc skreślonych, ażeby mieć sposobność uzupełnienia mej książki, a czytelnikowi polskiemu umożliwić poznanie prawdziwego Michała Anioła, bez potrzeby uciekania się do nowszych publikacji angielskich, włoskich i francuskich o tym mistrzu. „Eros” traktuje tylko o kwestyi t.zw. Miłości filozoficznej w życiu Michała Anioła. Jego stosunek do Vittorii Colony przedstawiony jest w ostatnim rozdziale książki autora<sup>4</sup>.

Cztery lata po publikacji monografii *Michał Anioł* jej autor składa więc niejako publiczny donos na wydawcę. Czyni słusznie. W 1908 roku cenzurowanie książki o Buonarrotim było już anachronizmem. Więcej, lektura *Michała Anioła* upewnia, że sam Kozicki tam, gdzie nie ingerowała cenzura redakcji, dokonał swego rodzaju samoocenzurowania, nie rezygnując jednak ani na jotę z zamiaru wyłożenia polskiemu czytelnikowi nowoczesnej, naukowej wiedzy o erotycznych inklinacjach geniusza, stanowiących przecież tylko moment, element, część złożonego i przebogatego życia wyobraźni artysty.

Trzeba w tym miejscu też jednak przyznać, że to, co w eseju *Eros* i w *Michale Aniele* powiedziane jest jasno (czyli: Buonarroti to „Grek”, homoseksualista), to w poetyckim cyklu i w finale monografii zamienia się w natrętną tezę: zastąpmy więc Rzym papieski Grecją artystów. W kompozycji cyklicznej *Z motywów Michała Anioła* odbija się więc cały wewnętrzny, skryty dramat znaczeń, sensów, idei pulsujący w *Michale Aniele*. Lecz to już – dopowiedzmy najjaśniej – problemat samego Kozickiego: jego fascynacji Grecją i jego niechęci do tego, co chrześcijańskie z ducha i litery w Dziele Florentczyka.

Kozicki, trudno temu przeczyć, miał jednak prawo czuć awersję do sposobu przedstawiania artysty i jego dzieła. Sposobu opartego na szeregach tabuizujących substytucji<sup>5</sup>. Zamiast więc mówić o Michale Aniele takim, jakiego znają naukowcy, odwoływano się zazwyczaj do figur, znaków, a nawet symbolicznych kodów. W ten sposób Michał Anioł-żywy stawał się: geniuszem (był nim w istocie, lecz w odmiennym sensie), artystą wszechczasów, uosobieniem idei renesansu (również i nim był, ale w wielu znaczeniach). Innym razem skuteczny był prosty zabieg: Dzieło zupełnie przesłaniało Artystę, zredukowanego do dobrze brzmiącej włoskiej wersji imienia: Michelangelo. Najpowszechniejszym typem substytucji tabuizującej była substytucja tematyczna. Niewygodne tematy

---

<sup>4</sup> W. Kozicki, *Eros*. Dz. cyt., s. 296–297. Zob. na temat owego ocenzurowania: A. Czabanowska-Wróbel, *Miłość w posągach. Piękno efeba*. W: tejsze, *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*. Kraków 2009, s. 163–164.

<sup>5</sup> W pojęciu tym – opisującym proces i zarazem zjawisko – istotne są momenty: 1. Realne doświadczenie (obraźliwe społecznie) zostaje zastąpione przez znak, ideę, wyobrażenie etc.; 2. Zastąpione doświadczenie jest teraz akceptowalne w dyskursie danej kultury; 3. Zastąpienie (substytucja) ustanawia więc tabu, którego strażnikiem i reprezentantem stają się podstawione znak, idea, wyobrażenie etc.

kamuflowały znaki-klucze odsyłające do „bezpiecznych” dziedzin myśli i życia: platonizm, antyk, chrystianizm artysty.

Wyjątkowo nieuczciwy charakter miały substytucje biograficzne, pokazujące Michała Anioła oczami Ascanio Condiviego i Giorgio Vasariego, twórców – właściwie – hagiografii artysty<sup>6</sup>. Dość chyba nieprzekonująca wydaje się z kolei substytucja tła historycznego: eksponowano wtedy Włochy XV i XVI wieku, Wawrzyńca Wspaniałego, papieży tej epoki i Medyceuszów. Główną jednak substytucją mającą wygenerować koniec pewnego tabu i stworzyć tabu nowe okazała się prosta substytucja biograficzno-erotyczna. Oto Michał Anioł stawał się (platonizmem w dodatku!) kochankiem Vittorii Colony (1492–1547)<sup>7</sup>. Absurdalność myśli, że 63-letni rzeźbiarz kochał zmysłowo, a nawet tylko w duchu Platona 46-letnią kobietę, nie trafiała, jak się okazuje, do wielu.

Po prostu „prawda” o starcu-geniuszu kochającym kobietę uwalniała myśl, wyobraźnię i moralność od skandalu wzajemnego skonfliktowania owo moralne i przyzwoite społeczeństwo oraz artystę-geniusza, który mógłby je reprezentować jako zbiorowo akceptowalny wzór nadnaturalnych zdolności, pracowitości i surowości życiowych zasad. Tak oto Michelangelo stawałby się ideałem pedagogicznym ludzkości.

To dlatego, protestując przeciw podobnemu wypaczeniu i wynaturzeniu dzieła i biografii, Kozicki zakończył swój rozdział pt. *Eros w Michale Aniele*, a także esej zatytułowany *Eros*, atakiem – ironicznym, sarkastycznym, ale stonowanym – na samego Juliana Klaczkę, który był w Europie, podobnie jak niezliczeni spece od Michała Anioła, piewcą owej „miłości” Colony i Michelangela. Zacytujmy:

Istotnie. Miłość w życiu Michła Anioła wypadła „nawspak zwykłej historii ludzkiego serca”. Ale kształty jej były zupełnie inne, a zarazem bardziej sprzeczne z „powszechnością” i bardziej tragiczne, niż przypuszczał Klaczeko<sup>8</sup>.

To mogło „pójść” do druku i w monografii, i w eseju. Kozicki miał rację – to oczywiste. Tym bardziej, że nie odmawiał Colonne ogromnej roli w życiu artysty: „Zasadniczy przełom w duszy Michała Anioła dokonał się dopiero po śmierci

---

<sup>6</sup> A. Condivi, *Żywot Michała Anioła*. Przeł. W. Jabłonowski. Warszawa 1960; G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*. Przeł. i oprac. K. Estreicher. Warszawa 1980.

<sup>7</sup> W. Kopaliński, *Encyklopedia „drugiej płci”*. Warszawa 2001, s. 45, hasło: „Colonna Vittoria 1492–1547, poetka wł. z arystokratycznego rodu, o niezwyklej osobowości i równie niezwyklej surowości zasad, poślubiła w 1509 markiza Pescary, Ferdinanda Francesca d’Avalos, który większą część ich pożycia spędził na różnych polach bitew. (...) Jednak bardziej niż jej twórczość zasłynęły jej związki z wielkimi postaciami owych czasów, zwł. z Michałem Aniołem, z którym wymieniali się listami i filozoficznymi sonetami (...)”.

<sup>8</sup> W. Kozicki, *Eros*. Dz. cyt., s. 368.



Vittorii. Zdaje się, jakby strata tej ostatniej pocieszycielki złamała w nim siłę życiową” (m 198)<sup>9</sup>. Pocieszycielka starca to jednak nie kochanka, nawet mistyczna... Ale Kozickiemu szło w istocie o coś innego: o zaatakowanie chrześcijańskich elementów twórczości starzejącego się Mistrza.

## SPOJRZENIE WTÓRE: POTĘPIENIE SĄDU OSTATECZNEGO

Ostatnie jego lata to bankructwo wiary całego życia: wszechwładne panowanie katolickiej skrucy. Jednak pokonany instynkt zemścił się i naprawdę on tryumfował, chociaż w ukryciu i nieświadomie. Chrystus Michała Anioła to nie jest Bóg chrześcijański. Tak, jak Michał Anioł zwracał się do Chrystusa w swych poezjach, nie modlił się żaden chrześcijanin. Tak czcił tylko platoński miłośnik swego oblubieńca. Chrystus Michała Anioła to bóg pogański: Eros<sup>10</sup>.

\* \* \*

Podziw, jaki *Sąd Ostateczny* Michała Anioła wywołał u jego współczesnych, trudno sobie wyobrazić.

Giorgio Vasari opisując reakcje swego własnego umysłu, używa formuł zarezerwowanych dla objawienia. To nie tyle malarski znak metarzeczywistości, ile ona sama zjawiona przed naszymi oczyma:

To dzieło w naszej sztuce jest obrazem i przykładem zesłanym przez Boga na ziemię, by ludzie zobaczyli, jaki los będzie ich udziałem, kiedy z wyżyn niebios zstąpią duchy mające powab i boskość. Dzieło to zniewala wszystkich miłośników sztuki<sup>11</sup>.

Vasari ani przez moment nie podważa realności tego, co zostało przedstawione na malowidle: oto rzeczywistość jak najbardziej oczekiwanego Sądu. Powiada też niedwuznacznie: oto tryumf sztuki i samego Buonarrotiego. Tryumf tym trudniejszy, że rzucano mistrzowi pod nogi kłody, jak zwykle z powodu śmiałości zamysłu, gdy idzie o ukazywanie pełni nagiego człowieczeństwa. Właśnie w skali i w sposobie odsłonięcia nagiego ciała ludzkiego widzi Vasari przełomowość fresków<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> Tegoż, *Michał Anioł*, Lwów – Warszawa 1908, reprint: Warszawa 1996. Kolejne cytaty z tego wydania lokalizuję w tekście głównym, oznaczając literą „m” i podając numer strony.

<sup>10</sup> Tegoż, *Eros*. Dz. cyt., s. 310.

<sup>11</sup> G. Vasari, *Żywot Michała Anioła Buonarrotiego, florentczyka, malarza, rzeźbiarza i architekta*. W: tegoż, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*. Dz. cyt., s. 486.

<sup>12</sup> Zob. o ciele tom: *Doświadczane, opisywane, symboliczne. Ciało w dyskursach kulturowych*. Red. K. Łeńska-Bąk, M. Sztandarowa. Opole 2008.

A przecież przeciwnicy tacy jak Biagio da Cesena wytoczyli najcięższe działa, przekonując, iż „jest rzeczą niegodną, by w takim miejscu przedstawiano tyle nagości i że przystoi to bardziej do łaźni lub gospody niż do kaplicy papieskiej”<sup>13</sup>. Już tedy współczesnych poruszał kontrast między prawdą o *Sądzie Ostatecznym*, na którym człowiek stanie nade wszystko nagi, nieprześlōnięty przez szatę i przez własne wyobrażenia o sobie, a lękliwą wyobraźnią człeka współczesnego, paradnie i nieskromnie przyobleczonego, gdy tylko staje przed ziemskim reprezentantem Stwórcy (kapłana) bądź symbolicznym Boga odzwierciedleniem.

W *Sądzie Ostatecznym* artysta zwlekl z człowieka te wszystkie idole kultury, ukazując nagi zewłok ciała i zwłoki budzące zawstydzenie<sup>14</sup>. Słowem: nagość osiągnęła tu wymiar prawdy o człowieku i o Tym, który przyjdzie sądzić żywych i umarłych, nagich i przyrodzianych.

Oba aspekty jakby się równoważyły: antropologiczna tajemnica ludzkiej nagości oraz wstydu – i teologiczna, eschatologiczna tajemnica Sądu, już teraz dostępna tym, którzy żyją światłem wiary, w których żyłach płynie ta wiara wyrażona setkami pojęć/obrazów takich, jak grzech, zbawienie i miłość. „Chrystus – pisze Vasari – siedzi z twarzą gniewną i stanowczą i zwracając się do potępionych, skazuje ich ku wielkiej trwodze Madonny”<sup>15</sup>. – Trzeba pamiętać, jednakowoż, także o tej Madonnie, jej przerażeniu „pogromem”, którego dokonuje Syn. Trzeba pamiętać, bo jej drżąca postać wyraża chyba najlepiej strach i lęk tych także, którzy stali się zaciekłymi przeciwnikami *Sądu Ostatecznego*.

Kozicki był wśród nich. Z pasją najprzód pokazał współczesnym właściwy charakter dramatu Buonarroiego, jego homoerotyczny wymiar. Był w tym odważny, wiedział, że to mistrza nie pomniejsza. Inaczej... że to nadaje mu człowieczej tragiczności, splendoru, jaki znają ci wszyscy, którzy zmagają się z własną cielesnością. Że to jest twoga staroegipskich starców-mnichów z *Gerontikonu* i świętych, którym pogarda dla własnej seksualności podpowiadała czasem, jak św. Janowi od Krzyża, radykalne, zbyt radykalne ujęcia zagadnień ciała i pożądania: „Chcę tu jedynie podkreślić, zgodnie z moim założeniem, że wszelkie pożądanie (*calquier appetito*), choćby było najmniejszą niedoskonałością, kala i brudzi duszę”<sup>16</sup>. Trudno o myśl bardziej odległą od myśli historyka sztuki Kozickiego!

<sup>13</sup> G. Vasari, *Żywot Michała Anioła*. Dz. cyt., s. 484.

<sup>14</sup> O wstydzie i ciele: J. Kopania, *Ciało w przestrzeni artystycznej*. W: tegoż, *Etyczny wymiar cielesności*. Kraków 2002, s. 100–105; *Odmiany odmieńca. Mniejszościowe orientacje seksualne w perspektywie gender*. Red. T. Basiuk, D. Ferens, T. Sikora. Katowice 2002.

<sup>15</sup> G. Vasari, *Żywot Michała Anioła*. Dz. cyt., s. 485.

<sup>16</sup> Św. Jana od Krzyża cyt. za: Z. Kaźmierczak, *Czynna noc zmysłów – negacja pożądania*. W: tegoż, *Paradoks i zbawienie. Antropologia mistyczna Mistrza Eckharta i Jana od Krzyża*. Białystok 2009, s. 405.

Który wie o – banalnej wprost jako wątek rozważań o Buonarrotim – randze w życiu Michała Anioła zjawiska takiego, jak Girolamo Savonarola, wołający w mowie *O pogardzie dla świata*:

Wszystko jest pełne bezbożności, wszystko stoi lichwą i złodziejstwem, wszędzie plugawe przekleństwo, gwałt, cudzołóstwo, sodomia i inne świństwo, wszystko pełne zabójstwa i zawiści, pełne ambicji i pychy, hipokryzji i zakłamania. Wszędzie u nas dostatek podłości i nieprawości<sup>17</sup>.

„Gwałt, cudzołóstwo, sodomia i inne świństwo” – bez dwóch zdań to też, choć nie tylko, była rzeczywistość XVI wieku. Michał Anioł nie maluje jednak oderwanego od realności Nieba! A Kozicki nie pisze tyleż zabawnej, co głupiej, jakiejś durnowatej pochwały dziewictwa i wstrzemięźliwości seksualnej Michała Anioła, na którą zdobył się historyk sztuki z drugiej połowy XX stulecia, usiłujący przekonać, że artysta nie założył rodziny „z powodu wstrętu do aktu seksualnego oraz chęci poświęcenia się swemu posłannictwu, sztuce”<sup>18</sup>, a w konsekwencji

jego styl życia, w którym dużą rolę odgrywała abstynencja seksualna, zapewnił mu młodość i ogólnie dobry (pomijając sprawiające wielki ból kamienie nerkowe) stan zdrowia przez dziesiątki lat, tak jak Najświętszej Dziewicy<sup>19</sup>.

Tak!?

Kozicki pisze z miejsca, symbolicznego miejsca, w którym Dionizos i Zaratustra przygrywiają historykowi sztuki. Wszystkie te „tragedie”, „nieszczęścia”, „dramaty”, jakie autor *Michała Anioła* notuje, płyną właśnie z dionizyjskiego źródła. Zobaczcie, mówi Kozicki, człowieka cielesnego o rzadkim i wyrafinowanym typie erotycznej wrażliwości, jakim był Michał Anioł. I, dopowiada, pochylcie się nad jego nieszczęściem, niemożnością zmysłowego spełnienia, a więc – podług Kozickiego – nad jego nieumiejętnością radowania się Prawdziwym Bogiem. A tym Bogiem jest Życie, jest Istniejące, jest Ekstaza Miłosna, i Wino. Niczego więcej nie ma.

Duch Nietzschego, który unosi się nad myślą interpretacyjną autora *Euforiona* (1919), jest więc jakby źródłowo dwoisty: ma siłę deziluzji, obala te wszystkie tabuizujące substytucje, peryfrazy i eufemizmy. Ale – jakby wbrew duchowi samego Nietzschego – ma w sobie jakieś misjonarskie ziarno, smak nietolerancji,

---

<sup>17</sup> M. Savonarola, *O pogardzie dla świata*. W: tegoż, *O miłości Jezusa i inne pisma*. Przeł. A. Kuciak, wstęp P. Lisicki. Kraków 2003, s. 77.

<sup>18</sup> Są to „rewelacje” innego profesora historii sztuki (Columbia University). J. Beck, *Trzy światy Michała Anioła*. Przeł. E. Hornowska. Poznań 2002, s. 153.

<sup>19</sup> Tamże, s. 150.

apodyktyzmu. Jak gdyby upojenie winem i wędrówka mogły stać się dogmatami!... Nietzsche zresztą incydentalnie przywoływał sylwetkę Buonarrotiego<sup>20</sup>. Za to badacz Buonarrotiego, Kozicki, najpierw oddycha powietrzem *Jutrzenki* i *Zaratustry*, potem otwiera oczy, unosi głowę, spogląda i... widzi *Sąd Ostateczny!* Straszne, straszne rzeczy widzi...

Kozicki – dionizyzczyk, potraktował *Sąd* jako ostateczny upadek i konsekwencję upadku artysty, który z dionizyjskich wyżyn zstąpił do imaginarium eschatologicznego chrystianizmu. Nic przecie gorszego niż nawrócony Belzebub lub medytujący Dionizos. Kozicki wykpił *Sąd* okiem przestraszonego dionizyzczyka, przekonanego bezwzględnie, że tylko on, Kozicki, i nikt inny reprezentuje Ducha Nowoczesności. Wszystkich innych – pogardliwie wpisał do klasy „jednostek za trzymanych”, karmiących się jeszcze urągliwszą mową kościelnej nauki:

(...) przedmiot „Sądu Ostatecznego” jest dla nas obojętnym. Każdy z nas może odczuwać wraz z „Dawidem” żywiołową radość z życia i z nadmiaru młodych sił, każdy z nas zdoła pojąć rozsadzającą pierś „Mojżesza” moc uczucia i nieśmiertelną wagę prężącej się pod jego skronią myśli. Współczujemy z prometejskim porywem „Jeńca spętanego”, z tęsknotą duszy, rozstającej się z pięknem i młodością, upostaciowanej w „Jeńcu konającym”, korzmy się przed głębią prostych i swą prostotą przepotężnych, ogólno-ludzkich symbolów, rzucających się ku nam ze stropu Sykstyń; melancholia i żądza czynu Medyceuszów, ból, rozpacz, wstręt do pospolitości życia i znużenie spoczywających u stóp ich postaci budzą w nas żywy oddźwięk. Lecz kogoż dziś – prócz nie wchodzących w tym wypadku w rachubę jednostek zatrzymanych, czy cofniętych w rozwoju – wzrusza baśniowy dramat rzeczy ostatecznych? Kogóż dziś przeraża srogość mąk piekielnych? Dziś niema uszu, któreby słuchały głosu surm archanielskich, wzywających na Sąd. Dziś głady grobowe nie podnoszą się same i nie wyzwalają ciał zmartwychwstałych, bo ich cząstki wirują w nieskończonym kołowrocie przemian. Szongauerowskie potworki dyabelskie straszą już tylko dzieci podczas przedstawień kinematograficznych feerii. Zmurszała łódź Charona zatonała w wodach bezsensu wraz z swym ponurym sternikiem. Minos skonał z nudów, bo niema już kogo sądzić. Temat „Sądu Ostatecznego” niema więc dla nas więcej wartości, niż mumia, która w swem sztucznie zakonserwowanym łonie przechowuje szczątki czegoś, co dawnej żyło. A nawet mniej, bo tamto życie było niegdyś rzeczywistem, a to tylko pozornem. Absurdalność treści niszczy bezpośredniość wrażenia, które, chcąc się wzmódz, musi szukać innych punktów widzenia (m 170).

Trudno o coś bardziej obcego duchowi „nauki”, „krytyki”, „osądu” niż ten pogląd. To ideologiczna tyrada zarozumialca. Można zrozumieć teraz redakcję,

<sup>20</sup> Nietzsche pisał o Buonarrotim około pięciu razy: *Menschliches, Allzumenschliches*, Erster Band, s. 220, *Morgenrote*, s. 540; a także *Samtliche Werke*, Colli/Moutinari, Band VIII, 11[13], Band IX, 8[110], Band XI, 34[25].

która ocenzurowała filipiki zwrócone przeciw naukowcom, pokazującym „miłosną” relację Buonarrotiego i Colony. Kozicki nie potrafił – niestety – pisać poza dyskursem zideologizowanym. Jednym ruchem ręki zgruchotał tę „baśń orientálną”, to jest chrześcijaństwo, której nienawidził w imię baśni dionizyjskiej. Ale..., przecież! – równocześnie ośmieszył i zakwestionował ducha Dionizosa, który pozwalał mu z odwagą i racją mówić o ciele i seksualności, o Buonarrotim-człowieku. Duch Nietzschego jako pożywka intelektualnego totalitaryzmu? totalizmu?<sup>21</sup> Despotyzmu?... Nie. A jednak:

A zatem ocena historyczna: twórca tego fresku wierzył mniej lub więcej dosłownie w to, co malował, wierzyli ci, dla których malował. A więc dla nich istniało to naprawdę. Mamy tedy przed sobą ilustrację legendy, przebrzmiałego mitu. Lecz czyż takie historyczne stanowisko pomoże nam do przejścia się dziełem? Gdybyż przynajmniej dał się wysnuć z niego jakiś życiodajny symbol? Wszak Michał Anioł – nie ten, który był, ale ten, który jest wśród nas – wznosił się do takich wyżyn człowieczeństwa, że żądamy od niego żywej, czerwonej krwi, a nie jej muzealnych preparatów! Gdybyż ta baśń była piękną! Ale, zaiste, nie są piękni ci wybrani, rozkoszujący się filistersko zapewnionym na zawsze spokojem wiecznej szczęśliwości (m 170–171).

Demitologizator „z ducha” Nietzschego, Kozicki, brnie w stylistycznym rozjuszeniu poza granice stosowności. On chciałby tego Michała Anioła nauczyć, co i jak malować, tak, jak kiedyś klasycy i racjoniści przekonywali, że Szekspir większym byłby pisarzem, gdyby znał ich prawidła sztuki i języka! Westchnę: o najuczcieńsi?...! czemuż to już tak jest, że szlachetny duch oświecenia i dionizyjskości, nim poświęci na innych, potrafi oślepić sam siebie? Odpowiedź jest prosta: duchowi oświecenia nieobcy jest wdzięk Narcyza. Dlatego nim światło spłynie na gawieź, duch oświecenia musi spojrzeć w zwierciadło. Musi się sam oślepić.

Kozicki dokonał intelektualnego autoneglizy, bez wątpienia. Idee, którym obca jest wszelka totalność, zideologizował. „Najbardziej mi drogiego z artystów świata” (m 172) rozdział z błazeńskiego stroju starca-kochanka kobiety, uwolnił go ku prawdzie bycia sobą, bycia nagim, by zaraz odziać w zgrzebną włosienicę lekko skretyniałego staruszka, który był za słaby do roli Dionizosa i dlatego zamiast „Prajedni” modlił się do – *horribile dictu!* – chrześcijańskiego Boga:

Odkrywam tragedię człowieka, który całą tęsknotą dostojnej duszy pragnął wyzwolenia swych ludzkich potężnych sił, pragnął bujnego, radosnego, słonecznego życia i w tem dążeniu został powstrzymany ciasnotą i szarzyną środowiska, w jakim się znalazł, skrępowany więzami koniecznych kompromisów ze społeczeństwem,

---

<sup>21</sup> Zob. jednak: G. Kowal, *Friedrich Nietzsche w publicystyce i literaturze polskiej lat 1919–1939*. Warszawa 2005. Zwłaszcza: *Nadczłowiek i jego oblicza. Socjalista – Führer (Napoleon)*.

w którym żył, i z wiarą, którą wyznawał, zdruzgotany posepnym widmem grzechu i kary. I żał nas zbiera, że ten wielki umysł, który raz już zdobył, wprawdzie także złudną, ale szlachetną Platonową metafizykę odradzania się i doskonalenia w ciągłych metempsychozach aż do chwili zlania się z Prajednią, nie miał odwagi wytrwać w niej do końca, ale zaparł się jej, aby utonąć w średniowiecznych mrokach naiwnego animizmu, przepojonego na wskroś gruboskórnymi, materyalistyczno-utilitystycznymi pierwiastkami. Odczuwamy głęboką tragedię, twórcy, który, stojąc u wrót śmierci, widzi bankructwo ideałów całego życia, przekreśla pracę najdojrzalszej epoki swego istnienia i, beznadziejną zdjęty rozpaczą, rzuca przekleństwo światu, ludziom, własnej sztuce i własnym dążeniom. I podziwiamy chytre, tajemne działanie instynktu, który sprawia, że ten apostata dał gest potępienia i przekleństwa postaci, będącej najwspanialszą apoteozą zapartego ideału: boć Chrystus Michała Anioła nie jest tym, którego czci Kościół katolicki; to Chrystus jego własny i odrębny, grecki efeb, Apollo, lub raczej Dyonizos, bóg tragicznych namiętności (m 172).

Najłatwiej byłoby wzruszyć ramionami. Kozicki pisze, po prostu, o sobie. Żadne, o ile wiem, „tragedie twórcy” nie towarzyszą *Sądowi Ostatecznemu*. Owszem, malarz miał wypadek, 65-letni mistrz spadł z rusztowań. Ironizuję, bo nie wiem, jak dziesięcioma stronicami jadowitego pamfletu Kozicki może gruchotać cały wysiłek swego wielkiego eseju. Nawet *ignudi*, nadzy, przeszkadzają mu tu, bo też jako pogańska, dzika nagość dionizyjczyków wrzuconych w opary Sądu, w „krwawą symfonię” są policzkiem zadany Bogu Wina i Uciech. A ten – w wersji Kozickiego – nie zna panów i innych bóstw. Albo ja, albo... Historyk sztuki znalazł przecież we freskach kogoś godnego ocalenia... A mianowicie sylwetkę Chrystusa:

W nim skupiło się po raz ostatni w sztuce Buonarrotiego całe jego instynktowne, żywiołowe ukochanie Hellady i jej dostojnego życia. Pożegnalnym akordem wybuchł w nim dionizyjcki element wielkich namiętności i apollinowy pierwiastek słonecznego piękna. (...) Jedną żądzą tchnie ten nadludzko spokojny Febus-Apollo, jedno pragnienie bije z jego wyśnionego oblicza, w którym – czy nie bez słuszności? – szukamy rysów ukochanej twarzy Cavalieriego: zniszczyć i zwalić jednym wzniesieniem dłoni ten cały chory świat nocy, pełen udręczeń, bólów, trwóg i opętańczych majaków, aby nad jego gruzami zajaśnieć mogło zbawczą łuną młode, w oceanie siły wykąpane, wiekuiście uśmiechnięte – słońce (m 176).

Czasem trudno uwierzyć, by tę apologię słońca pisał człek dorosły. Rozpętywanie geniuszu kończy proklamacja Religii Słońca. Sam Buonarroti zostaje potraktowany selektywnie i użytkowo. Nawet sekty nie czytają pism świętych tak, by wybierać tylko miłe im tezy i „objawienia”. Jeśli wierzą, bodaj w najcudaczniesze abrakadabry, to z powagą i w całości. Pochwała wolności, jaką miał być *Michał Anioł*, okazuje się orędziem (*contradictio in adiecto*) dionizyjckiego dogmatyzmu!

W „świecie” takiego „słońca” wcale łatwiej uwierzyć w bzdury innego rodzaju... a w to choćby, że Michał Anioł bał się kobiet, syfilisu, kary za sodomie, choć „Chętnie przyznawał się do platonicznych związków z mężczyznami”<sup>22</sup>. W sumie... prawdziwym aniołem był ów Michał! – „Faktu, że Michał Anioł podziwiał piękne wizerunki młodzieńców i sam je tworzył, nie można wykorzystywać jako dowodu na ukryty bądź jawny homoseksualizm”<sup>23</sup>. Nie można albo i można, nie wolno albo i trzeba! Nie o tym jest mój tekst.

O tym zaś, że nader łatwo jeden żywioł wyzwalania przekształcić w drugi żywioł zniewalania.

Mówienie prawdy samo w sobie też musi mieć swą kulturę mówienia prawdy, a nawet, by użyć archaizmu, horyzont roztropności.

Prawda nie jest batem.

Wypędzanie kupujących fałszem ze świątyni sztuki nie może pozbawiać ich możliwości ucieczki, a więc życia. Tymczasem uczony Kozicki zajął miejsce Chrystusa-Febusa-Apolla-Dionizosa, by posłać skinieniem małego palca do piekieł wszystkich tych, dla których Michał Anioł malował *Sąd*: chrześcijan i samego artystę. *A rebours* Kozicki wykonał gest pogardy nie wobec „wierzących inaczej” w imię wolności „kochających inaczej” lub „myślących inaczej”, ale, i to smutne, wobec sztuki przez wielkie „S”. Sztuki jako ducha wolności, zakładającego błądzenie, upadki i podnoszenie się z nich. Taką wolność znajdziemy w biografii i w dziełach Buonarrotiego. Ale, okazuje się, nie u historyka sztuki, który zakończył swe dzieło akapitem utrzymanym w przemądrzałej tonacji nietzscheańskiego kaznodziei, który z pewnym smutkiem stwierdza o mistrzu „Człowiek przyćmiewa w nim artystę” (m 213), a z artysty czyni „prometeiczny drogowskaz” okrzyku: „Na wyżyny!” (*Rzym, Florencja, Lwów* 1906/907).

Może jednak najpierw – to zdrowsze – postąpić po ziemi? I czy na pewno – co za dziecinne upojenie epoką! – „podążamy bez trwogi naprzód”, wypracowując sobie nieznaną „przyszłość nieznuzenia, krok po kroku”? Pozostawało wtedy siedem lat do Roku 1914, do wojny...

Nie za daleko chciałbym na koniec odejść od prostej prawdy, że pragnąc miejsca dla prawdy własnej, należy uznać, że tych prawd tak w ogóle jest wiele. I że choć mamy jeden świat, to istnieje wiele miejsc, które zasiedlają cudze prawdy. Jedno jest tylko „miejsce prawdy”, lecz każdy ma swoje.

Czy Władysław Kozicki podpisałby się pod wyznaniem Michelangela: „Panie, ja błędzę, widzę swe zbłądzenie”<sup>24</sup>. *Signore, io fallo e veggio il mio fallire?*

<sup>22</sup> J. Beck, *Trzy światy Michała Anioła*. Dz. cyt., s. 156.

<sup>23</sup> Tamże, s. 158.

<sup>24</sup> Michał Anioł Buonarroti, *Poezje. Wybór*. Przeł. L. Staff. Oprac. M. Brahmer. Warszawa 1956, s. 40.

Vasari o *Sądzie Ostatecznym*:

Pracował nad malowidłem 8 lat i odsłonił je dopiero w roku 1541 na Boże Narodzenie, o ile pamiętam, ku podziwowi całego Rzymu lub raczej całego świata. I ja tego roku z Wenecji przybyłem do Rzymu i byłem zachwycony<sup>25</sup>.

## SPOJRZENIE TRZECIE: Z MOTYWÓW MICHAŁA ANIOŁA

Idziemy samotni, bo na samotność skazani są wszyscy, którzy życia ogrom na-przód toczą, pozostawiając na uboczu wszystkich motylkowanych pięknoduszków i bawidamków, zajętych hedonistycznym przepędzaniem i sławieniem swego efemerycznego żywota (Władysław Kozicki, *Bankructwo Natchnienia*)<sup>26</sup>.

\* \* \*

*Michała Anioła* zapewne i Kozicki uznawał za szczytowe spośród swych osiągnięć zarówno na polu historii sztuki, jak i eseistyki. Książka ma właśnie eseistyczny styl, doskonale się ją czyta, choć wcale nie jesteśmy zmuszeni, by podzielać wszystkie, ponoć bezwzględnie mądre sądy nowoczesnego autora. Kozicki najwyraźniej miał odwagę formalnego eksperymentatorstwa, stąd wziął się tom *W gaju Akademosa*, będący sui generis „modernistyczną książką romantyczną”, a więc tego typu wypowiedzią, która w akcie poznawczego aktywizowania słowa jednoczy poezję i prozę, wypowiedź krytycznoliteracką z meta-krytycznoliteracką, miniesej z recenzją. To, niewątpliwie, jedna z młodopolskich prób eseju, formalna propozycja, a nie tylko tekst-worek, do którego wrzucono lirykę i prozę<sup>27</sup>.

Kozicki nie był wielkim poetą, był za to wielkim wrogiem Natchnienia. Mówił o nim „bankrut”, choć między Bogiem a prawdą i u tego bankruta mógłby jeszcze pożyczać.

Na pięćdziesięciu stronach pomieszczona liryka układa się Kozickiemu najwyraźniej w liryczne cykle: *Z motywów Michała Anioła*, *Miłość oczu*, *Intermedya*, *Wiersze renesansowe*. Spoiwem cykliczności są u poety: motywika, idee i kategorie estetyczne.

Cykl, który mnie tu zajmuje, *Z motywów Michała Anioła*, już w tytule zawiera supozycję pewnej przypadkowości. Sześć wierszy „z motywów”, chociaż mogłoby ich być więcej...? Mimo wszystko, nie jest to cykl zrobiony na siłę,

<sup>25</sup> G. Vasari, *Żywot Michała Anioła*. Dz. cyt., s. 487.

<sup>26</sup> W. Kozicki, *Bankructwo Natchnienia*. W: tegoż, *W gaju Akademosa*. Dz. cyt., s. 430.

<sup>27</sup> Zob. A. Zawadzki, *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim pierwszej połowy XX wieku*. Kraków 2001; tegoż, „Do źródeł duszy polskiej” *Tadeusza Micińskiego a poetyka młodopolskiego eseju*. W: *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*. Red. A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak, M. Stala. Kraków 2004.



ani przypadkowy. Kozicki po prostu poetycko skomentował zagadnienia podjęte rozległe i z niejakim intelektualnym rozpasaniem w *Michale Aniele*. Czy liryczna i cykliczna forma zmieniła coś w jego koncepcjach? Nic a nic! Więcej: jeszcze uwyraźniła predylekcje autora. Kolejno: *Przedmowa do książki o Buonarrotim, Dawid, Mojżesz, Pod stropem Sykstyny, Pensieroso, Motyw Sądu Ostatecznego* – tworzą serię właściwie powtórzeń tych samych idei, które przekazywała monografia.

Nad poezją Kozickiego unosi się duch racjonalistycznej umowności i konwencjonalności. Nie ma tu miejsca na wybliski wyobraźni, ale i na fajerwerki formalnego nowatorstwa. W małym cyklu aż dwakroć w metatekście tytułu zjawia się sygnalizator sztuczności, słowo motyw. Oto, mówi autor, ekfrazy poetyckie na zadany temat: najpierw całość cyklu to wybór spośród wielkiego imaginariów motywów Buonarrotiego; potem wiersz, który po prostu realizuje „motyw Sądu Ostatecznego”<sup>28</sup>. Cykliczność buduje się tu przede wszystkim jako jedność pewnego motywu: wielkiej postaci/wydarzenia, a więc po kolei mamy tekst o samym rzeźbiarzu, Dawidzie, Mojżeszu, „księciu medycejskim” i *Sądzie ostatecznym*. Kolejny zwornik cyklu to motywika, tu zaś głównie motywy nagości i siły. Na poziomie idei cykl cementuje renesansowa wizja człowieka jako istoty hardej, samostwarzającej, wolnej przede wszystkim od liczmanów religii. W wymiarze estetycznym za cementującą cykliczność jakość uznać trzeba pewien rzadki typ ironii młodopolskiej. Rzadki, bo zupełnie przypisany intelektualnemu stosunkowi do świata. To ironia zresztą negatywna w swej celowości, ukierunkowana na obalenie fałszywych idoli w imię samostanowiącego o swym losie człowieczeństwa.

A Michelangelo? Bez ogródek powiem, iż nie jest on bohaterem tego cyklu. Stał się tu materiałem, na którym intelekt nieprzyjaciela Natchnień ćwiczy wylewy ironicznego jadu i zachwyty wielkością. Precyzyjniej: ćwiczy ekstazy narcystyczne. Ujawnia się tutaj to samo pełne samozadowolenie „ja”, które z taką nieznośną sprzeciwu powagą dekretowało, co jest prawdą o Michale Aniele, a co nie jest, co jest ważne w tym Dziele, a co się Buonarrotiemu nie powiodło.

W *Przedmowie do książki o Buonarrotim* atakuje czytelnika iście zaratustriański rozmach, gigantyzm ewokacji językowej, znamionującej się upodobaniem do młodopolszczyzny: „Bowiem cierpienia przypominałem krwawe, / Których jęk światu jest – jak zwycięstw dzwon. // Męką ofiarną moc się ta krzepiła, / Wyrzeczcie chlebem karmił się ten duch, / Z mgieł zaświatowych spływała nań siła”<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Zob. tomy: *Polski cykl liryczny*. Pod red. K. Jakowskiej i D. Kuleszy, Białystok 2008; A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice 2004.

<sup>29</sup> Wszystkie cytaty z cyklu *Z motywów Michała Anioła* za: W. Kozicki, *W gaju Akademosy*. Dz. cyt., s. 3–12.

U Kozickiego wprawdzie słyhać ciągle to oratorium mąk, jęków etc., ale przygrywa ono poecie, który pręży muskuły, nagie muskuły siły, jak właściwie trzeba by napisać, bo Michelangelo z głazu wykuwa i tu „kształt nagi, młodzieńczy”. Artysta staje się tu podmiotem/celem osobliwego hołdu jako, jak pisze, „święty kłamca Boga”:

Że cię stworzyła miłość i tęsknota,  
 Bytowej pełni wiecznie żądny głód,  
 Że ból cię wywiódł przed nicości wrota,  
 Że odżył w tobie Prometejów ród.

Michał Anioł – Prometej, Prometeusz, tę konstrukcję znamy z monografii. Widać w liryce mocniej, jak Kozicki urabia, rzeźbi intelektualną sylwetkę: to gigant, ale jednak gigant człowieczeństwa, zagładający aż w mrok, w nicość. W *Dawidzie* tym samym ewokacjom dynamizmu („Nagi, smukły i gibki, porywczy jak płomień”; „Niema muzyka mięśni...”), ujętym w sonetową formę, towarzyszy wyzwolenie ironii Kozickiego, która wwierca się głównie w metafizyczne złudzenia człowieka, głosząc przy tym mgławicowy projekt człowiekobóstwa: „Zginie wróg: Bóg w junaku cud objawić skory; / Ginąc będzie po wieki: zwycięzcy mistrz mowę / Ducha poświęcił, wklęta w dłuta arcytwory”<sup>30</sup>. Pomijając sztuczność finalnej frazy, niełatwo doczytać się do ironicznej intencji podmiotu mówiącego. Bo to człowiek, nie Bóg, zwycięża w *Dawidzie* Goliata, bo to rzeźbiarz, nie Bóg, daje temu zwycięstwu nieśmiertelność kulturowego trwania.

Już bez sztafazu poetyczności tenże wątek rozwija *Mojżesz*: „Jeżeli śniłeś wielki mit o Mocy...” Tak, słowo mit jest tu znamienne. Wiersz razi erudycyjną programowością: „wolność”, „olbrzym, człowiek / Co zdolny kruszyć przykazań tablice”, „przemiana myśli w stal czynu” (*sic!*), „nowej prawdy błyskawice”. Ile tego! Jaki nadwitalizm... Rzeźba *Mojżesza* Michała Anioła jest tu tych wszystkich snów o potędze człowieka niemal boskim uosobieniem, materializacją, uobecnieniem i unaocznieniem. Pozostaje kwestia rachityczności i mgławicowości samej idei. Jakiej? Że człowiek centrum wszechświata, że trzeba zmieniać świat?

*Pod stropem Sykstyiny* uruchamia niespójny ciąg motywów, które w jedność łączy forma sonetu i emocjonalny wydźwięk ekstazy zachwyty: „...I na kolana padłem w tej kaplicy”. Kozicki przywołuje, co ciekawe, na zmianę pogańską motywikę o wyraźnie homoerotycznym znaczeniu i chrześcijańską symbolikę fresków Michała Anioła. Tę pierwszą reprezentują: motyw Ganimedesa, przepięknego młodzieńca, którego przemieniony w orła Zeus porywa na Olimp

<sup>30</sup> Gdy idzie o młodopolskie projekcje człowiekobóstwa zobacz: W. Gutowski, *Wizja Człowieka-Boga*. W: tegoż, *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*. Kraków 2001, s. 81–86.

(„Zachwytu orzeł chwycił go w swe szpony”) oraz motyw nagich postaci (*ignudi*) z fresków („Radosnym blaskiem helleńskiego słońca / Nagich efebów ciał błyskają czary...”). Ale to biblijne Stworzenie zostanie tu zreinterpretowane przez helleński witalizm. Ptak-orzeł-Zeus porывa podmiot-Ganimedesa ku „niewidzialnym słońcom, co są... z wiary”. Ale jest to wiara w człowieka: „Gdzie Bóg z chaosu sam siebie wyłania / I życie wsącza w cudny kształt człowieka”. Znamienne: ideał człowieczeństwa i wszelka idea lub myśl mają u Kozickiego zawsze zmysłowy kontur ciała o wysokim walorze estetycznym. Jest to, uzupełnijmy, tylko ciało męskie. Romantyczną miłość do bezcielesnej kobiety-idei zastąpiła miłość do idei o kształtach męskiego ciała<sup>31</sup>.

Wiersz zatytułowany *Pensieroso* [„zamyślony”] można by nazwać antyklerykalnym felietonem wierszowanym. Oto Medyceusz nocą podsumowuje swe życie, którego celem miało być dionizyjskie wyzwolenie ludzkości: „Pragnąłem zabić chore widmo grzechu, / Które wypełzło z cel zawistnych mnichów / I świat rozjaśnić młodem słońcem śmiechu, / Dać mu się napić z radości kielichów”. Wiersz – pozornie! – służy odnotowaniu klęski tych rojeń: „Ale nie nadszedł jeszcze dzień wesela”. Nie nadszedł w perspektywie zbiorowej. Sub specie losów indywiduum to „jutro” Dionizosa już się rodzi, ba, zrodziło. Kiedy, gdzie? Właściwa odpowiedź: z chwilą upadku religii i wiary, w momencie, gdy człowiek odrzucił majaki zaświatów: „Płynąć w zaświaty? Dla strudzonej duszy, / Z mgieł wygrzebywać pocieszenia hasło!! / Czyliż mi oczy złudny blask zaproszy / Słońca, co dawno już, dawno zagasło?” No nie, nie proszmy oczu Medyceuszom! Jednostajny, monotematyczny Kozicki...

Nie zmienia tego finalny *Motyw Sądu Ostatecznego*. Wiersz-kuriozum, bo ilustrowający interpretację *Sądu* Michała Anioła dokonaną w monografii. Tam dostało się Buonarrotiemu, tu ciągi zbiera upodlona ludzkość: „Nie za to klęę was, / Że jesteście źli (...) / Ale że drżycie przed widmami kar / I że na ustach waszych zamarł śmiech” etc., etc. Nie ma tu niczego z poetyckiej aury *Dies irae* Kasprowicza<sup>32</sup>. Sponiewieraną ideę „sądu Bożego” i skarykaturowany *Sąd Ostateczny* Michała Anioła *Deus ex machina* zmienił Kozicki w ideę sądu Kozickiego nad ludzkością w blasku idei „Piękna i Mocy”. Nic dziwnego, że wiersz zamyka cykl. O czym można by pisać, przekląwszy wszystko, i świat, i siebie... „A gdym was przeklął, czyż mię zdejmie trwoga / Przed klątwą w mgłach gdzieś ukrytego Boga?”

<sup>31</sup> Zob. także: M. Chołody, *Jak (się) kochali romantycy? Wybrane przejawy ciała w miłości romantycznej*; M. Lubański, *Pomiędzy czułością a zmysłowością. O seksualności mężczyzny w ujęciu freudowskim. (Na przykładzie poematu „W Szwajcarii” Juliusza Słowackiego)*. Obie w: *Miłość romantyczna...* Dz. cyt., s. 135–172.

<sup>32</sup> Zob. pogłębione odczytanie: G. Igliński, *Świadomość grzechu, cierpienia i śmierci w „Hymnach” Jana Kasprowicza*. Olsztyn 1996, s. 93–118.

Cykl poetycki Kozickiego pokazuje raz jeszcze, jakim dla myśli i wyobraźni niebezpieczeństwem staje się zaciętrzewienie.

Szczytna idea nie daje jeszcze szlachetnej postawy, eo ipso każdy głosiciel idei zabrać powinien na misję empatyczne zdolności wczuwania się w intencje innych, probierz samokrytycyzmu i po prostu takie wewnętrzne usposobienie, które pozwoli zaakceptować myśl, że inni też mają swoje „miejsca prawdy”. U Kozickiego brak modestii. Skromność pogubił on jako myśliciel i pisarz gdzieś na tych „podniebnych” drogach ku idei. Ale czego? Idea ta okalecza jego monografię jednostronnym finałem, będącym niemalże efuzją pychy intelektualnej, która nie ma litości dla chrześcijan prostaczków. Czemuż – biada Kozicki – i taki „duch” jak Buonarroti popadł w szaleństwo kościelnej wiary? Szkoda czasu na wywody, w czym lepsze są postawa agnostyka albo luksus bycia piewą „Prajedni”, „Nicości”, „Trudu”, „Mocy i Piękna”. To też wiary. Niekościelne, czasem stadno-salonowe, ale wiary.

Spiszową ideę Kozickiego przesłaniają mgły. Bóg raczy wiedzieć w imię czego „programuje” on oko i umysł na czytanie przejawów li tylko wyzwolonej po nietzscheańsku ludzkości, co, oczywiście! – pnie się „wzwyż!” (?). Widać jednak, jak postawa ta truje jego poetycką dykcję, której... prawie brak. A to dlatego, że hojną ręką odrzucił pisarz i romantyczną, i młodopolską wyobraźnię, a więc panowanie „króla Geniusza z dynastii Romantyków”<sup>33</sup>. Co w zamian? Praca nad słowem. Lecz bez „króla Geniusza” marny los słów składanych w sonety i hymny, by tchnąć w nie nieokreśloną ideę. Prymat intelektualizmu nie służy, o dziwo, ani tej liryce, ani eseistyce. Tchną pustką.

Można by zobaczyć w Kozickim po prostu inkarnację modernistycznego renesansyzmu, tak udanie spożytkowanego u Staffa, gdzie: „Renesansowy indywidualizm (...) to stylizowana, bo inaczej być nie może, odpowiedź na osłabienie i stopniowy rozpad »ja«”<sup>34</sup>. Tylko że Kozickiemu nic się nie rozpada – wprost przeciwnie: składa. Jego wizję człowieka budują: utopia dionizyjskiej Hellady, estetyzm wyrażający się kulcie Piękna, witalizm, apologia wolności „od” (Boga i religii) i „do” (Prajednia, nieskończoność), kult tężyzny i siły, wreszcie witalistyczna metamorfoza idei postępu pojętej jako wiekuiste dążenie „wzwyż” człowieka i ludzkości. To dużo. Dość dużo. I zarazem jakże mało. Nie ma tu też koherencji. Ów raj idei ma za to rysy eskapistyczne.

Pisarz wyraził ambicje abolicjonistyczne wobec człowieka pojętego nader marnie. Kozicki czci Michała Anioła, bo nie kocha człowieka. Wielbi wielkość, ale nie widzi powszechności innych miar.

<sup>33</sup> W. Kozicki, *Bankructwo Natchnienia*. Dz. cyt., s. 413.

<sup>34</sup> A. Czabanowska-Wróbel, *Renesansyzm Leopolda Staffa*. W: tejże, *Złotnik i śpiewak...* Dz. cyt., s. 144. Zob. w tym kontekście: M. Śliwiński, *Renesanzyzm. (Wokół „Kultury Odrodzenia we Włoszech” Jakuba Burckhardta)*. W: *Ateny. Rzym. Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*. Red. J. Ławski, K. Korotkich. Białystok 2008.

Jest pisarzem prowokującym i odważnym. Sztuczna poza mądrali i pyszałka okazuje się negacją moralistycznych i kościelnych nawołań do samoograniczenia i samopowściągnięcia jako programu antropologicznego: „Každy, kto na zaszczyt – grzmi kaznodzieja – nie zasługuje, jeśli ten zaszczyt sobie przyswaja, ponizón będzie u Boga, kiedy sąd ostateczny nastąpi, a często i w tem życiu”<sup>35</sup>. Sądu nie ma – oto przesłanie Kozickiego. To nie znaczy: Sądu nie ma, wszystko wolno. Nie. To u Kozickiego znaczy: pójdźcie, gdzie wam wskaże Zaratustra. I ja. Lecz oni, lud ciemny, iść nie chcą. To byłby też jeden z banalniejszych paradoksów renesansu i wszelkich po nim renesansyzmów: że mianowicie uwolnieni, czyli ludzie, aż tak szaleńczo jak im światło renesansu pokazuje, wolni być nie chcą.

Kozicki budzi moje najwyższe uznanie swą odwagą. Gdy, na przykład, rozcina ramy heteroerotycznych klisz, w które usiłowano wepchnąć Buonarrotiego. Budzi mój lęk, gdy tak uwolnionego Michała Anioła osadza w nowej kliszy-celi, w fantazmacie ofiary, znękanego i tragicznego staruszka, bo chciał wierzyć w Boga, a nie w Helladę, w miłość wolną, piękno i moc. Apodyktyczność gestu krytyka, który miesza z błotem Michała Anioła i jego *Sąd Ostateczny* zdradza jego słabości i lęk. Ale – jeśli nie ma nic, nie ma Boga, to czego się, krytyku, bać? Czego? Niczego.

---

<sup>35</sup> Ks. A. Chmielowski, *Nauka Teofilakta Biskupa o upokarzeniu się*. W: tegoż, *Nauki na niedziele i święta całego roku miane w kolegiacie łowickiej*. Warszawa 1893, s. 322.



RYSZARD CHODŹKO  
(konsultacja muzyczna Mirosław Rudziński)

## Pełnia *Pięciu Oceanów* Agnieszki Osieckiej

Żyjemy wśród oceanów emocji. Atmosfera wokół nas przesycona jest tymi żywiołami, płynącymi ku nam falami – które my wysyłamy do siebie. Fale te oddziałują na nas w miarę tego, jak jesteśmy subtelnie zorganizowani do ich przyjęcia – lub też stawiamy im opór. Niektórzy spośród nas są o wiele wrażliwsi od innych na wpływy zewnętrzne, a ich fizyczny organizm bywa zazwyczaj daleko szlachetniejszy i subtelniej zbudowany.

Taką wrażliwość – taką czułość i uważność miała w sobie Agnieszka Osiecka, która chłoneła fale wrażliwości przebywając najczęściej w Krzyżach, na kładce nad Jeziorem Nidzkim:

Opowiadać umie prawie każdy. Trzeba jednak mieć takie małe, niewidoczne radio, przez które się utrzymuje kontakt z tym, który czyta. Jest taka fala, którą nazwać można Falą Współczucia (w sensie współodczuwania a nie litości!) i trzeba się dostać na tę falę<sup>1</sup>.

Autorka *Rozmów w tańcu* była rzeczywistym mistrzem głębi muzycznej. Stworzyła możliwość wysublimowania nowego muzycznego stylu. Także stylu życia – na szerokich wodach każdego z *Pięciu Oceanów*<sup>2</sup>.

Taką czułość (muzyczną) wielu ludzi poczytuje za ujmę dla siebie. Tymczasem tak nie jest, bo dzięki wrażliwości i uważności każdy rzeczywisty Artysta

---

<sup>1</sup> Zob. A. Bikont, *Piosenki nad piosenkami*. „Wysokie Obcasy” z 10.04.1999.

<sup>2</sup> A. Osiecka, *Pięć Oceanów* (płyta CD). Warszawa 1997.

otwiera się na wyższe wewnętrzne impulsy duszy – a zarazem jest otwarty na nas wszystkich. Na napływ wyższych emocji z zewnątrz.

Jak ważna jest potęga emocji, emocjonalny wzrost napięcia – wie chociażby każdy jazzowy muzyk. Bez emocjonalnego uniesienia nie stworzymy i nie wykonamy głębokiej improwizacji...

Osiecka uwolniła w swoich małych narracjach muzycznych (w poezji i w piosenkach) fale, cykliczne rytmy, które zwykłym ludziom, wydają się niedostępne. Autorka *Czarnej wiewiórki*<sup>3</sup> żyła w najwyższym stężeniu emocji, w esencji istnienia.

Osiecka żyła dynamiczną Pełnią. Jeśli nawet w Jej sercu zagościł lęk – muzyka, piosenka, twórcza improwizacja uwalniały poetkę od emocjonalnego bagażu. Jej życie stało się „całą jaskrawością” – pełnią blasków i cieni. Jako kreatorka życia odnalazła własny taniec dla swoich stóp. A jej wnętrze wyśpiewało pieśni „tysiąca i jednej nocy”.

*Pięć Oceanów* to opowieść o samotnej wędrowce po ścieżce prawdy. Kto przemierza drogę samotności – sam odkrywa prawdę. Prawdziwy artysta ducha jest zawsze gotów na samotną wędrowkę. To lot samotnego do tego, co samotne.

Nikolaus Harnoncourt zauważa:

Potrzebujemy obecnie muzyki „pięknej”. Ale taka wyłącznie piękna muzyka nigdy też nie istniała. Jeśli „piękno” jest składnikiem wszelkiej muzyki, to uznając je za jedyne kryterium musimy odrzucić lub po prostu zignorować wszystkie pozostałe. Toteż to zredukowanie muzyki do piękna, jej swego rodzaju zniwelowanie stało się możliwe dopiero od chwili, w której nie umieliśmy już, czy też nie chcieliśmy pojmować jej jako całości. Z chwilą gdy i muzykę dawną – tę, którą nazywamy prawdziwą muzyką – potraktowaliśmy jako jedynie miłą ozdobę naszej codzienności, przestaliśmy ją rozumieć jako całość, inaczej bowiem nie moglibyśmy jej zredukować do rzędu zjawisk o znaczeniu wyłącznie estetycznym. (...) Czyż zawstydzająco pozbawieni wyobraźni nie wyeliminowaliśmy już z naszego języka tego, co „niewysłowione”? Co myślałby Einstein, co by odkrył, gdyby nie grał na skrzypcach?<sup>4</sup>

Kiedy identyfikujemy się z trwałym, stałym „ja”, to – według Einsteina – ulegamy złudzeniu świadomości, które jest formą samouwięzienia. Prawdziwą wartość człowieka określa głównie sens w jakim zdołał się wyzwolić od samego siebie. Einstein przypomniał nam o tym, że zaniedbując perspektywę pełni i łączności, widzimy tylko jedną stronę istnienia. Podkreślał on konieczność patrzenia poprzez pełnię:

Ludzka istota jest częścią pełni, nazywanej przez nas „wszechświatem”, częścią ograniczoną w czasie i przestrzeni. Doświadcza siebie, swoich myśli i uczuć jako czegoś oddzielonego od reszty – to coś w rodzaju złudzenia optycznego jej świadomości. To złudzenie jest dla nas pewnego rodzaju więzieniem, ograniczającym

<sup>3</sup> Tejże, *Czarna wiewiórka*. Łódź 2003.

<sup>4</sup> N. Harnoncourt, *Muzyka mową dźwięków*. Przeł. M. Czajka. Warszawa 1995, s. 8–9.



nas do osobistych pragnień i do uczuć wobec kilku najbliższych nam osób. Musimy postawić przed sobą zadanie, by uwolnić się z tego więzienia, poszerzając krąg współczucia, by objąć wszelkie istoty żywe i pełnię natury w jej pięknie. Nikt nie jest w stanie osiągnąć tego całkowicie, ale samo dążenie do takiego osiągnięcia to część wyzwolenia i fundament wszelkiego bezpieczeństwa<sup>5</sup>.

Nasze przemożne skupienie na własnym życiu sprawia, że nie dostrzegamy innego, fundamentalnego poziomu rzeczywistości. Właśnie w *Pięciu Oceanach* Osieckiej jesteśmy zaledwie drobnymi zawirowaniami płynącego nurtu. Ludźmi – falkami ledwo marszczącymi ocean pełni. Jako zawirowania i fale nasze losy są do pewnego stopnia niepowtarzalne, ale stanowią też część wielkiej pełni – przejawiającej się w sposób, który ostatecznie przekracza granice naszego pojmowania.

We wstępie do albumu płyt *Pięć Oceanów* Agnieszka Osiecka wyznaje:

Długo myślałam jak zatytułować zbiorek moich dawnych i mniej dawnych piosenek, aż w końcu zdecydowałam się na tytuł i zarazem porządek: *Pięć Oceanów*. Czyli pięć nastrojów, pięć klimatów. Nie przerażajcie się Państwo, że grozi nam pewna monotonia, wszak w jednym nastroju mieści się kilka innych nastrojów. Nastroje chodzą w maskach, tak samo jak ludzie. Weźmy taki na przykład *Ocean Niepokojny*: o monotonii mowy nie ma! Bywa przecież niepokój płyciutki, kokieterystyczny, a bywa i głęboki, bolesny nie do zniesienia. Czy wszystko to można wyrazić w piosence? Z pewnością można. Czego nie wyartykułuje słowo, to wykrzyczy i wyśpiewa muzyka<sup>6</sup>.

Oliver Sacks zauważa w *Muzykofilii*:

My ludzie jesteśmy gatunkiem nie w mniejszym stopniu muzycznym niż mówiącym. Owa muzyczność przybiera różne formy. Większość z nas (z bardzo nielicznymi wyjątkami) potrafi odbierać muzykę, rozpoznawać tony, ich dźwięk, stonunek wysokości, kontury melodyczne, harmonię i (w bardziej może elementarnym stopniu) rytm. Zestrajamy wszystkie te elementy i „konstruujemy” w naszym mózgu muzykę, wykorzystując do tego różne obszary umysłu. A do tej strukturalnej oceny muzyki – w dużej mierze nieświadomej – często dołącza się bardzo intensywna i emocjonalna reakcja. Niewyraźalna intymność wszelkiej muzyki – pisał Schopenhauer – w pełni zrozumiała, a jednak tak niewytłumaczalna, polega na tym, że oddaje ona wszelkie poruszenia naszej najgłębszej istoty, lecz w sposób całkiem nierzeczywisty i pozbawiony udreki (...) Muzyka wyraża zawsze jedynie kwintesencję życia i jego procesów, a nie życie i procesy same<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Zob. J. Kabat-Zinn, *Życie – piękna katastrofa*. Przeł. D. Ćwiklak. Warszawa 2009, s. 225–226.

<sup>6</sup> A. Osiecka, *Wstęp*. W: tejże, *Pięć Oceanów*. Dz. cyt.

<sup>7</sup> O. Sacks, *Muzykofilia. Opowieści o muzyce i mózgu*. Przeł. J. Łoziński. Warszawa 2009, s. 12.

Sacks dodaje: „Jednak słuchanie muzyki to nie tylko zdarzenie dźwiękowe i emocjonalne, ale także motoryczne”. Nasze zdolności są wysubtylizowane ze zdolności pełniejszych – pisze Nietzsche – ale i dziś jeszcze słucha się muzyki mięśniami<sup>8</sup>. Dostosowujemy się do muzyki, nawet jeśli bezwiednie, nasze miny i gesty odzwierciedlają jej narrację, a także myśli i uczucia, jakie wywołuje<sup>9</sup>.

Pierwsze piosenki pisała Osiecka dla studenckiego Teatru Satyryków. Tam przekonała się o niezwykłej potędze piosenki: „A w ogóle osobliwa jest ta moja przygoda z piosenką. To miał być flirt obliczony na studenckie wakacje, a wyszło małżeństwo na całe życie”<sup>10</sup>.

Osiecka najgłębiej wczuwała się w sytuacje emocjonalne kobiet:

Lepiej znam kobiety. Doskonale je rozumiem. Jeśli na przykład spotkana na ulicy dziewczyna powiedziała mi kiedyś: „Mam w sercu bałagan, jak w cygańskim tobołku”, to ja dokładnie wiem, co tam się w tym sercu dzieje. A jeśli mężczyzna mi mówi: „Idę teraz na wódkę” – już nie jestem taka pewna, co kryje się za tym prostym stwierdzeniem. Mężczyznę widzę jakby zza szyby, kobietę natomiast rozumiem w lot<sup>11</sup>.

W poetyckich i muzycznych narracjach Osieckiej kobiety szukają równowagi łącząc się z Pełnią, z Kosmiczną Naturą.

Na wszystkie moje pogody,  
Na niepogody duszy mej  
– trzeba mi wielkiej wody,  
tej dobrej i tej złej<sup>12</sup>.

Kobieta powraca do Pełni – do Bogini Matki. Do swojej oceaniczności:

Trzeba mi ...  
Oceanów mrukliwych  
i strumieni życzliwych  
czarnych głębin niepewnych  
i opowieści rzewnych<sup>13</sup>.

Oceany odzwierciedlają totalną dzikość – wolność kobiety. Patriarchat pozbawił kobiety Praźródła – żywej energii Bogini Matki. Nieustraszona świadomość nie ma wrogów. Gdy tylko opuszcza nas lęk, gdy tylko przestajemy bać

<sup>8</sup> Zob. F. Nietzsche, *Wola mocy*. Przeł. S. Frycz, K. Drzewiecki. Warszawa 1984, s. 414.

<sup>9</sup> Zob. tamże.

<sup>10</sup> Zob. Z. Turowska, *Agnieszki. Pejzaże z Agnieszką Osiecką*. Warszawa 2003, s. 94.

<sup>11</sup> Tamże, s. 148.

<sup>12</sup> A. Osiecka, *Sentymenty*. Toruń 2001, s. 99.

<sup>13</sup> Tamże, s. 100.

się śmierci, cały świat staje się przyjazny. Żyjemy wszystkim, co jest! Światem i własnym ciałem. Ciało to najbardziej złożony instrument w naturze. To flet Kosmosu. Przez ciało zbliża się do nas sama Natura. W naszych ciałach szumi woda Oceanów. W ciele płoną gwiazdy i słońca. W twoim ciele – przypomina piosenka – jest powietrze. Twoje ciało jest zbudowane z Ziemi. Twoje ciało reprezentuje Całość, pełnię egzystencji.

Nasza ludzka egzystencja wpisuje się w cykle Natury. W rytmie słońca i księżyca tańczy ludzkie życie:

Życie, kochanie trwa tyle, co taniec,  
Fandango, bolero, bibob,  
Manna, hosanna, różaniec i taniec,  
I jazda, i basta, i stop.  
Bal to najdłuższy, na jaki nas proszę,  
Nie grają na bis, chociaż żal,  
Zanim więc serca upadłość ogłoszę –  
Na bal, marsz na bal! (...)  
Sucha kostucha, ta Miss Wykidajło  
Wyłączy nam prąd w środku dnia,  
Pchajmy więc taczki obłędu jak Byron,  
Bo raz mamy bal (...)<sup>14</sup>.

Empatia niweluje egzystencjalny lęk. Osiecka współodczuwa z żywiołami i oceanami, z Naturą i Źródłem Boskości. W piosence *Ucisz serce* Boskość czuwa nad szczęściem człowieka i raczy go „złotym kołaczem”:

Kto przesłonił te księżycy nad dachami  
mądrą głowę miał.  
Chciał, by żony całowały się z mężami  
nie wpadały, mój kochany, w szal.  
Księżycowy wstaje wcześniej niż stójkowy  
I przemierza świat.  
Dobrym ludziom serca błyszczą jak podkowy,  
a złym ludziom czarno kwitnie sad.  
Uplotę ci złoty kołacz  
z moich złocistych promieni,  
Już ty się człowieku nie kołacz,  
niech ci się na dobre odmieni.  
A z mego żaru srebrnego utoczę ci miodu ciut,  
Niech ci się w sercu zapieni gęsty miód.  
Ucisz serce, ucisz serce w białym świetle rozpalonych świec<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Tamże, s. 71.

<sup>15</sup> A. Osiecka, *Pięć Oceanów...* Dz. cyt.

Przez dwa tysiące lat mało, zbyt mało mówiło się o szczęściu człowieka. Podkreślano natomiast ogromne zalety cierpienia. Wychwalano je podobnie jak wychwalano wszelkie wartości negatywne. Cierpienie ma znaczenie jedynie jako sygnał alarmowy. Cierpienie niekiedy uszlachetnia i rozwija naszą świadomość; ale może też uczynić człowieka złym i twardym. Może go upodlić. Życie to nie sen.

W *Sentymencie* Osieckiej ból ciała, czy duszy, przypomina nam o tym. Gdyby nie ból, nie wymiar melancholii, stalibyśmy się bezmyślni. Widać to dziś doskonale w „kretyńskim”, ogłupiającym świecie reklam telewizyjnych, w których wszyscy są młodzi, piękni, mili, zdrowi, tryskają energią i dobrym humorem.

Zadanie bólu to przywoływanie nas do rzeczywistości. Jednakże, wbrew temu, czego nas uczono, Osiecka wyznaje, że cierpienie nie jest zjawiskiem naturalnym. Mamy prawo do harmonii z doskonałością, z pełnią Dobrostanu. Jednym słowem – mamy prawo do Szczęścia.

Szczęście jest solą ziemi, jest solą oceanów. Poszukiwanie szczęścia jest poszukiwaniem nas samych. Naszej świetlistej strony – naszego „złotego kołacza” z boskich, „świetlistych promieni”. Nawet jeśli szczęście jest początkowo samolubne, rozkwita z czasem dobrocią. Szczęście to coś wewnętrznego. Ten, którego szczęście pochodzi z zewnątrz, buduje zamki na lodzie.

W piosence *Żyj mój świecie* Agnieszka Osiecka pragnie nasz codzienny świat troski i bólu zanurzyć w oceanicznej Pełni:

Ocean ma brzeg czerwony od zórz,  
– maj czy grudzień.  
Ocean ma sól,  
a cóż mają cóż, biedni ludzie?  
My mamy tylko świat,  
chcę ocalić go od łez i od trosk  
Od łez chrońmy ten świat,  
tak tu pięknie.  
Niech serce w nim gra,  
niech nie pęknie (...)  
Mam tylko cały świat,  
chcę ocalić go od łez i od trosk!  
Od łez chrońmy ten świat,  
jak kto umie...  
Żyj, mój świecie, żyj w topól szumie<sup>16</sup>.

Łacińskie „carmen”, słowo, w którym nie trudno się doszukać analogii z „karmą” – działaniem. Jest to właśnie słowo – czyn. Przetłumaczone jako pieśni

<sup>16</sup> M. Rodowicz, *Złote Przeboje* (płyta CD). Warszawa 1998.

„carmina” mają wiele wspólnego z prawdziwą poezją, tą, która zawiera głębokie przesłanie. Słowo–myśl–czyn to zbawcza święta fala. To jednocześnie obecność niewidzialnego i działanie w niewidzialnym.

Raj może powrócić. Powraca za każdym razem, gdy pozostajemy w harmonii ze światem fizycznym i duchowym. W harmonii z innymi ludźmi, w harmonii z samymi sobą. Jak sądził Spinoza – największe z dóbr to poznanie jedności umysłu z całą naturą. W naturze życia wszystko jest błogosławieństwem, harmonią, miłością i mądrością.

Życie jest tajemnicą i przygodą. Życie to nie problem do rozwiązania, to tajemnica, którą Agnieszka Osiecka – Poetka muzyki nieskończoności – przeżywała w uniesieniu, w ekstazie. Problem zaś to wytwór umysłu. A tajemnica to coś, co naprawdę istnieje. Księżyc wieczorem wschodzi na nieboskłon – i nie jest to problem, ale tajemnica. Żyjesz z nią. Tańczysz z nią. Śpiewasz z nią. Albo możesz wraz z nią zachować milczenie. Tajemnica otacza Ciebie!

Księżyc – w narracjach muzycznych Osieckiej bywa utożsamiony z Bogiem. Jest wszechwidzący i wszechwiedzący. A Bóg – w tekstach poetki – jakże podobny do człowieka...

Radosna boża ręka  
wygładzi wasze grzechy  
i utka wam baldachim  
z najcudowniejszych róż.  
Sprowadzi czułą czułość  
w wasze młode łóże  
i ześle pola jagodowych mórz (...)  
Świetliste boże oko  
spoczywa na obłoku,  
ozłaca każdy kamyk  
płowiejących plaż.  
Dogląda małych snów  
naszych świętych dzieci  
zapala księżyc i ucisza płacz<sup>17</sup>.

W tej ekstatycznej pieśni weselnej dochodzi do głosu potęża radości i szczęścia. Osiecka pojmowała egzystencję totalnie, obejmowała ją w ramiona ekstazy i melancholii.

Żyjemy w czasach, w których męska siła płodzenia, jak i kobieca gotowość do przyjęcia pragną w każdym człowieku – w mężczyźnie i w kobiecie – przestrzeni dla siebie. Patriarchalne myślenie zredukowało kobiecą moc, która zawsze miała na względzie pełnię życia, Całość. Myślenie i logika rozkładają całość na części –

---

<sup>17</sup> A. Osiecka, *Mazeltow!* Zob.: P. Derlatka, A. Lambryczak, M. Traczyk, *Agnieszka Osiecka o kobietach, mężczyznach i świecie*. Poznań 2003, s. 58.

i działają niszcząco – o ile nie są uzupełnieniem kobieco-intuicyjnego spojrzenia na Pełnię.

Agnieszka Osiecka w swoich małych narracjach muzycznych (w wierszach i w piosenkach) odradza duchowość panoramicznego spojrzenia. Wszechświat w tekstach Osieckiej jest jedną fenomenalną siecią – swego rodzaju sferą – obejmująca WSZYSTKO, CO JEST. I nawet jeśli wydaje się nam, że panuje w tej Sieci nieład czy nierównowaga – jego ukrytą zasadą jest harmonia. Kiedy porządek wszechrzeczy ulega zaburzeniu w jednym punkcie, zostaje to zrekompensowane w innym.

Jesteśmy zanurzeni w kosmicznym oceanie, przez który przepływają – w rytmicznych cyklach – liczne prądy. To one dają o sobie znać naszej psychice na różne sposoby:

Muszę coś zrobić z listami,  
muszę coś zrobić z myślami  
bo tak mi jakoś ciemno  
choć tak mocno czekamy  
czy my się kiedyś spotkamy  
ja z tobą, a ty ze mną? (...) <sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> A. Osiecka, *Sentymenty*. Dz. cyt., s. 107.

## Indeks osobowy

### A

Abraham 215  
Abramowiczówna Hanna 16  
Abramowiczówna Zofia 16, 21  
Abramowska Janina 88–89  
Achremowiczowa Wanda 286  
Adamiec-Czubaj Beata 42  
Adamski Jerzy 139  
Adorno Theodor W. 143  
Aleksander II, car 85  
Aleksandrowicz Alina 247  
Alstadius 66  
Amiel Irit 297–301, 303–306  
Anakreont 235–240, 242–243, 245–248  
Anderman Janusz 41  
Andres Zbigniew 206  
Andrzejewski Jerzy 69–70  
Angelico Fra, właśc. Guido di Pietro 293  
Antinous 287  
Argerich Martha 311  
Arystoteles 36, 38  
Augustyn, św. 60  
Ausoni Alberto 265  
d'Avalos Ferdinando Francesco, markiz Pescary 332  
Awejde Oskar 85, 90

### B

Bach Johann Sebastian 310–312, 315  
Bachelard Gaston 253  
Bachtin Michał 38  
Badura-Skoda Paul 313  
Balbus Stanisław 40, 257  
Balcerzan Edward 208, 276  
Bałucki Michał 125  
Barthes Roland 130

Bartoszyński Kazimierz 59, 93, 97  
Basiuk Tomasz 334  
Bates John M. 73–74  
Baudrillard Jean 95  
Bazańska, cenzorka 79  
Beck James 335, 339  
Bednarski Michaś 135  
Bejze Bogdan, bp 289  
Benedykt XVI, papież 294, 296  
Benjamin Walter 132–133  
Bereś Stanisław 71–72  
Bereza Henryk 97  
Bergson Henry 132  
Bernini Giovanni Lorenzo 220  
Bettelheim Bruno 304  
Beyer Karol 127  
Biagio da Cesena 334  
Bieńczyk Marek 35  
Bikont Anna 347  
Billip Witold 58, 63, 68  
Błaut Sławomir 208  
Błoński Jan 121, 139, 201  
Bobkowska Stanisława 200  
Bobkowski Andrzej 197–210  
Bobrowska Barbara 109, 124–125  
Bobrowski Stefan 83, 90–91  
Bodziański Józef 193  
Bohdziewicz Antoni 27  
Bojko Jakub 97  
Bolecka Anna 164  
Bolecki Włodzimierz 40, 84, 93  
Bołoz-Antoniewicz Jan 330  
Bonowicz Wojciech 101  
Borowski Tadeusz 70, 94, 298, 300  
Borowy Waclaw 245  
Bosko Jan, św. 289

Brahmer Mieczysław 339  
Brandstaetter Roman 291  
Brandt Józef 58  
Breza Tadeusz 74  
Brodowski Tadeusz 119  
Brodzka Alina 197  
Bruyn Dieter de 269  
Brzóska Jan 66  
Budkowska Janina 286  
Budrowska Kamila 69–70, 72  
Bujnicka Anna 22  
Bujnicki Tadeusz 16–17, 21, 57–62, 89  
Bujnicki Teodor 16, 21–27  
Bunsch Karol 208  
Buonarroti Michelangelo 329–345  
Burchardt Jakub 344  
Burek Wincenty 96  
Burkot Stanisław 69  
Burska Lidia 197  
Buryła Sławomir 306  
Burzyńska Anna 186  
Byrski Tadeusz 27

## C

Caroll Lewis 39  
Cat-Mackiewicz Stanisław 27  
Cavaliere Tomaso del 338  
Chachulski Tomasz 235  
Chagall Marek 215  
Chłędowski Kazimierz 125–131, 135, 137  
Chmielowski Piotr 59  
Chmielowski Antoni, ks. 345  
Chodźko Ryszard 347  
Chołody Mariusz 343  
Chomiński Józef Michał 310, 312, 314–315  
Chopin Fryderyk 146, 309–316, 318–326  
Chrzanowski Ignacy 122  
Chwin Stefan 164  
Cieński Marcin 235  
Cieślak Tomasz 282  
Ciołkowski Konstantin E. 55  
Colli Giorgio 336  
Colonna Vittoria 331–333, 337  
Comolli Jean-Louis 132  
Condivi Ascanio 332  
Conrad Joseph 202  
Cortot Alfred 311  
Croce Benedetto 141

Cwojdziniński Antoni 259  
Cybulski Zbigniew 157  
Cygan Wiktor Krzysztof 296  
Cytowska Maria 235  
Czabanowska-Wróbel Anna 331, 340, 344  
Czachowska Jadwiga 82, 84  
Czajka Magdalena 348  
Czajkowski Michał 88  
Czajkowski Stanisław 251  
Czaplejewicz Eugeniusz 267, 279  
Czapliński Przemysław 95, 164, 178, 202  
Czartoryska Urszula 126  
Czartoryska Izabela 240, 247  
Czartoryski Adam Kazimierz 240, 247  
Czermińska Małgorzata 71, 95, 164  
Czerniakow Adam 95  
Czernik Stanisław 97  
Czerwiński Marcin 173  
Czeżowski Tadeusz 18  
Czyżak Agnieszka 202

## Ć

Ćwiklak Dariusz 349  
Ćwikliński Krzysztof 197, 202, 208

## D

Danecka Tatiana 126–127  
Danek Danuta 304  
Daquerre Louis Jacques 133  
Dawid, król 218, 220  
Dąbrowska Krystyna 26, 28  
Dąbrowska Zofia 18  
Dąbrowska z Prüfferów Janina 18  
Defoe Daniel 202  
Dejmek Kazimierz 101, 104  
Demska-Trębacz Mieczysława 249, 292, 309, 312  
Derlatka Piotr 353  
Detka Janusz 69  
Di Nola Alfonso Maria 260, 263  
Dichter Wilhelm 298  
Dickens Charles 39  
Diderot Denis 35, 38, 40  
Dobaczewska-Niedziałkowska Wanda 17  
Dobrowolska Danuta 84, 87  
Dobrzański Łukasz 134  
Dobrzyńska Teresa 207  
Domańska Ewa 60



Dostojewski Fiodor 201  
Drewnowski Tadeusz 77, 89  
Drzewiecki Konrad 350  
Duda Marcin 102–103  
Dunikowski Xawery 319  
Dziadek Adam 341  
Dzieduszycki Maurycy 128  
Dziekoński Bogdan 119  
Dziewulski Waclaw 17  
Dziewulski Władysław 18

**E**

Eckermann Johann Peter 201  
Ehrenkreutz Emilia 16, 24  
Einstein Albert 348  
Ekier Jan 313  
Eliade Mircea 173  
Elsner Józef 310  
Elzenberg Eugeniusz 296  
Elzenberg Henryk 18  
Elżbieta, św. 218  
Emerson Peter Henry 132  
Esterházy Petér 57  
Estreicher Karol 332  
Ezechiel, prorok 212–213

**F**

Faleński Felicjan Medard 109–115, 117–124  
Färber Hans 235  
Feldman Wilhelm 278  
Feliński Zygmunt, abp 85, 91  
Ferens Dominika 334  
Fiedler Konrad 133  
Fieguth Rolf 94, 235–236, 246, 278  
Filleborn Seweryn 119  
Fink Ida 298  
Fita Stanisław 125  
Fiut Aleksander 197  
Flaker Aleksander 191, 198  
Flaubert Gustaw 14, 136  
Fontana Julian 309  
Forstner Dorothea 102  
Fox-Dąbrowski Wojciech 16, 18, 21–31  
Franciszek z Asyżu, św. 16, 286  
Freud Sigmund 304, 306  
Frimmel Teodor 133–134  
Frycz Stefan 350  
Fryderyk Wilhelm 63–64

**G**

Gabryś Monika 58  
Gałczyński Konstanty Ildefons 27, 140  
Garlicki Andrzej 96  
Gąsiorowski Waclaw 57  
George Stefan 250  
Geremek Bronisław 141  
Giedroyc Jerzy 198–199, 207  
Głowiński Michał 139, 180, 298  
Gniewosz Edward 128  
Godyń Mieczysław 265  
Goethe Johann Wolfgang 201  
Gogh Vincent van 203  
Gogol Mikołaj 39, 194–195  
Gołubiew Antoni 16, 21–24, 26–27, 30  
Gołtuński Mirosław 98  
Gombrowicz Witold 121–122, 140, 203, 205–208  
Górski Konrad 13  
Grabowski Adam, hr. 90  
Grabowski Zbigniew 197  
Grabski Władysław 57  
Grajewski Wincenty 38, 209  
Grass Günter 165  
Grocholski Kazimierz 128  
Gromadzka Beata 48  
Grossek-Korycka Maria 259–263, 265, 319  
Grydzewski Mieczysław 197  
Grynberg Henryk 298  
Grzędzielska Maria 114–115, 121  
Gubrynowicz Bronisław 58  
Gutowski Wojciech 72, 278, 288–289, 318, 342  
Guzek Andrzej 235

**H**

Harnoncourt Nikolaus 348  
Hass Ludwik 259  
Hausmann Raul 133  
Havliček-Borowsky Karol 191, 193, 195–196  
Heat Stephen 132  
Hejmej Andrzej 257  
Herbert Zbigniew 96, 146  
Herdegen Leszek 139, 148  
Herling-Grudziński Gustaw 141  
Heuckelom Kris Van 269  
Hilsbecher Walter 208

Hipolit, św. 261  
Hoffmann Ernst Theodor Amadeus 114, 122  
Hofstätter Hans Helmut 251–253  
Homer 241  
Horacy Horatius Flaccus Quintus 235–237, 239–248  
Hornowska Ewa 335  
Hryniewicz Danuta 289, 296  
Huelle Paweł 163–166, 171–175  
Hulewicz Witold 27  
Hummel Eugène 310  
Hutnikiewicz Artur 13  
Huxley Aldous 48

**I**

Ibler Reinhard 267  
Igliński Grzegorz 343  
Ihnatowicz Ewa 330  
Ireneusz, św. 263  
Irzykowski Karol 13  
Iwasiów Inga 41  
Iwazkiewicz Jarosław 197–198, 200, 204  
Izdebska Agnieszka 84, 89

**J**

(j. r.), zob. Marianowicz Antoni  
Jabłonowski Władysław 332  
Jabłoński Dariusz 180  
Jacek, św. 117  
Jachimecki Zdzisław 312  
Jackowska Elżbieta 51  
Jadacki Jacek Juliusz 18  
Jakowska Krystyna 13–20, 21, 24, 28, 30, 38, 41, 57–60, 86, 88–89, 93–94, 111–112, 177–178, 183, 198, 200, 209, 211, 249, 252, 267, 278, 286, 288, 292–293, 341  
Jakubowska Jadwiga 139  
James Jamie 265  
Jan III Sobieski, król 63, 66, 321  
Jan Chrzyciel, św. 217  
Jan od Krzyża, św. 334  
Jan Paweł II, papież 290–291  
Janion Maria 305  
Janowska Katarzyna 17  
Janta-Pończyński Aleksander 205  
Jarosiński Zbigniew 69–70, 73, 81  
Jaroszyński Tadeusz 134

Jarowiecki Kazimierz 65  
Jasienica Paweł 78, 90  
Jaspers Karl 65  
Jaworski Stanisław 209  
Jay Martin 131–132  
Jedlicki Jerzy 85, 92  
Jeske-Choiński Teodor 57  
Jezus Chrystus 67, 124, 155, 166, 175, 212–216, 262, 291–295, 301–302, 305, 321, 323, 326, 333–334, 338–339  
Jeż Tomasz Teodor 57  
Jonas Hans 261, 264  
Jopek Antoni 58–59, 66  
Jurewicz Aleksander 164  
Juvan Marko 269

**K**

Kabat-Zinn Jon 349  
Kajtoch Wojciech 84  
Kalasanty Kruk 135  
Kalkbrenner Friedrich 310  
Kalkenstein Krystian Ludwik 65, 67  
Kamieński Gustaw 125, 134–137  
Kamiński, cenzor 75  
Kania Ireneusz 260  
Kaniecki Przemysław 17, 141  
Kaniewska Bogumiła 35, 38, 88, 93–94, 179  
Kaniewski Jerzy 48  
Kaniowa Zofia 74, 78–79  
Kaniowska Bogumiła 60, 62  
Karpowicz Ignacy 41  
Karwacka Helena 45  
Kasprowicz Jan 343  
Katarzyna II, caryca 195  
Kawalec Julian 97  
Kaźmierczak Zbigniew 334  
Kennedy John F. 157  
Keyserling Hermann Alexander 197  
Kielak Dorota 16, 125, 286  
Kieniewicz Stefan 85  
Kiezuń Anna 20, 89  
Kirchner Hanna 77  
Kirkor Adam Honory 85  
Kirkorowa Helena 85, 90  
Kisielewska Alicja 16  
Kita Beata 261  
Klaczko Julian 332  
Klimowicz Marek 261

- Kniaźnin Franciszek Dionizy 235–247, 278  
Knot Antoni 126  
Kochanowski Jan 235–248, 278  
Koczalski Raul 310  
Kolbuszowski Jacek 285  
Komornicka Maria 324  
Konarski Szymon 59  
Konończuk Elżbieta 57, 61, 177, 208  
Konstandinos Kawafis 214  
Konwicki Tadeusz 17, 70–73  
Kopaliński Władysław 332  
Kopania Jerzy 334  
Kopernik Mikołaj 13  
Korabiewicz Waclaw 31  
Korczak Jan 299–300  
Korotkich Krzysztof 344  
Kossak Juliusz 126  
Kossak Zofia, zob. Kossak-Szczucka Zofia  
Kossak-Szczucka Zofia 57, 62, 70  
Kostkiewiczowa Teresa 235–237, 245–246  
Kościuk Zbigniew 262  
Kowal Grzegorz 337  
Kowalczyk Andrzej Stanisław 210  
Kowalczuk Urszula 330  
Kowalska-Leder Justyna 297  
Kozicki Władysław 329–340, 342–345  
Kozłowska E., cenzorka 76  
Krajewska Katarzyna 144  
Kralkowska-Gątkowska Krystyna 318  
Krall Hanna 298, 305  
Kraszewski Józef Ignacy 40, 57, 59, 85, 91,  
109–112, 116, 122, 124  
Krechowiecki Adam 58–68  
Krechowiecki Jan 59  
Kris Danilo 225  
Krlęza Mirosław 194  
Kronenberg Leopold 85  
Krukowska Halina 67  
Kryszak Jerzy 202  
Krzecunowicz Kornel 128  
Krzemieniowa Krystyna 143  
Krzemień-Ojak Sław 16  
Krzywicki Teodozjusz 119  
Kubala Ludwik 59  
Kuciak Agnieszka 335  
Kuczok Wojciech 41  
Kukułski Leszek 212  
Kulczyka-Saloni Janina 58  
Kulesza Dariusz 16, 41, 57, 70, 89, 93, 198,  
211, 278, 288, 341  
Kuncewicz Jozafat, św. 220  
Kundera Milan 35–36, 38  
Kwiatkowski Jerzy 260
- L**
- Labuda Aleksander 209  
LaCapra Dominic 306  
Lam Andrzej 139  
Lambryczak Anna 353  
Landy Teresa Zofia 16, 286  
Langer Lawrence L. 305  
Langiewicz Marian 127  
Laszczka Konstanty 319  
Lauretis Teresa de 132  
Lawton Mary 313  
Lebioda Dariusz Tomasz 282  
Lechoń Jan 326  
Lechowicz Lech 127  
Lejeune Philippe 209  
Lem Stanisław 70, 72–73  
Lengren Zbigniew 140  
Lenin Włodzimierz 80  
Lesage Alain Rene 38  
Leśmian Bolesław 267–273, 275–279, 282–  
–283, 286, 331  
Lichański Stefan 139  
Lichtwark Alfred 133–134  
Ligęza Wojciech 206–207  
Lipski Jan Józef 139, 148  
Lis Renata 95  
Lisicki Paweł 335  
Liszt Franciszek 309, 312, 316  
Lubański Marek 343  
Lubas-Bartoszyńska Regina 209  
Lubelski Tadeusz 17  
Lüders Aleksander 85  
Ludorowski Lesław 59  
Lyotard Jean-François 95
- Ł**
- Ławski Jarosław 67, 329, 344  
Łebkowska Anna 135  
Łeńska-Bąk Katarzyna 333  
Łopalewski Tadeusz 28  
Łoziński Jerzy 349  
Łoziński Władysław 113

Lukasz Ewangelista, św. 124  
Luskina Ewa 317–321, 323–326  
Lysak Tomasz 306  
Lyszczczyński Kazimierz 65–67

**M**

Mach Wilhelm 97  
Maciejewski Janusz 89  
Mackiewicz Józef 208  
Magdoń Andrzej 209  
Makuszyński Kornel 140  
Malik Jakub 125  
Mann Tomasz 95, 201  
Mantegni Andre 215  
Marcjan Maria 139–140, 148  
Marek Ewangelista, św. 213  
Maria, matka Jezusa Chrystusa 218  
Maria Magdalena 262  
Marianowicz Antoni 139, 145  
Markiewicz Henryk 58  
Markowska Maria 286  
Markowski Michał Paweł 95, 182  
Martini Alessandro 94  
Masłoń Krzysztof 98  
Maśliński Józef 27  
Matejko Jan 126  
Matuszek Gabriela 318, 325  
Mayenowa Maria Renata 93, 235  
Mazepa Jan 193  
Maziarski Jacek 208  
Mazur Adam 137  
Mencwel Andrzej 102  
Meyer-Fraatz Andrea 267, 269–270  
Miciński Tadeusz 124, 259, 325, 340  
Mickiewicz Adam 17, 86, 102, 104, 191–  
–194, 196, 236, 278, 290, 321, 325–326,  
330  
Mickiewicz Władysław 91  
Mikos Jarosław 305  
Millais John Everett 251, 253  
Miłośz Czesław 16–18, 21, 27, 229  
Minin Kuźma 193  
Mistrz Eckhart 334  
Mocarska-Tycowa Zofia 249  
Moczkodan Rafał 202  
Modrzejewska Helena 126  
Mojżesz 212, 336, 341–342  
Molohy-Nagy Laszlo 133

Morawińska Agnieszka 302  
Morawska J., cenzorka 75–76  
Morka Ewa 265  
Morton Józef 97  
Moscheles Ignaz 310  
Mossakowska Wanda 126  
Mrozek Dorota 48  
Mrożek Sławomir 100  
Mróz Daniel 148  
Mussolini Benito 80  
Mynarek Hubertus 262  
Myśliwski Wiesław 41–43, 93, 96–106

**N**

Nałkowska Zofia 15, 69, 71–74, 76–82, 298  
Napoleon Bonaparte I, cesarz 193, 337  
Naruszewicz Adam 110  
Nasalska Anna 198  
Nasiłowska Anna 41, 95  
Nastulanka Krystyna 139  
Natanson Wojciech 139  
Niebuhr Reinhold 60  
Niedzielski Czesław 208–209  
Niedźwiedz Jakub 257  
Niemcewicz Julian Ursyn 247  
Niemojewski Andrzej 262  
Nietzsche Fryderyk 54, 319, 324, 335–337,  
350  
Niewiadomski Norbert 262  
Norwid Cyprian 146, 278  
Nowacki Dariusz 69, 181, 183  
Nowaczyński Piotr 287  
Nowicki Andrzej 66  
Nowicki Stanisław, zob. Bereś Stanisław  
Nycz Ryszard 95, 132, 150, 182

**O**

Odija Daniel 98  
Odziemkowski Janusz 16, 286  
Okoń Waldemar 249, 252  
Olech Barbara 38, 60, 88, 93, 177, 259–260,  
267  
Olesiewicz Marek 28  
Olszewska Maria Jolanta 57  
Ołdakowska-Kuflowa Mirosława 211, 291  
Opacki Ireneusz 40  
Ornan Jebusyta 220  
Orwell George 48

Orzeszkowa Eliza 18, 85, 259  
 Osiecka Agnieszka 347–354  
 Otwinowska Barbara 235  
 Owczarek Bogdan 36  
 Owczarz Ewa 72, 112, 114–115, 124, 318  
 Ozga-Michalski Józef 96

**P**

Pachciarek Paweł 102  
 Paclawski Jan 42  
 Paczoska Ewa 330  
 Paderewski Ignacy Jan 157, 313  
 Pantofel Wincenty 109–110, 117  
 Parnicki Teodor 96  
 Pasierb Janusz Stanisław, ks. 211–216, 218, 220  
 Passent Daniel 137  
 Pasternak Kleofas Fakundy 110  
 Pasterski Janusz 206  
 Paweł Apostoł, św. 215  
 Pawłowski Janusz 203  
 Pelc Janusz 69, 77, 235  
 Perkowski Piotr 71  
 Petrarca Francesco 235, 268  
 Peyel Camille 310  
 Pękala Teresa 131  
 Pietrasik Zdzisław 163  
 Piętaś Stanisław 97  
 Pilot Marian 97  
 Piłsudski Józef 75, 79, 203  
 Pindar 240  
 Piotr I Wielki, car 192–193, 195  
 Piotr Apostoł, św. 124  
 Piotrowska Maria 315  
 Platon 332, 338  
 Pleyel Camille 310  
 Pociąg Bohdan 312  
 Podkowiński Władysław 319  
 Podraza-Kwiatkowska Maria 250, 257, 260, 294, 317–318, 325  
 Poe Edgar Allan 114, 124  
 Pogodiny Michał 195  
 Popiel Magdalena 125  
 Potiebnia Andrzej 84  
 Potocki Alfred 128  
 Pożarski Dymitr 193  
 Prejs Marek 69, 77  
 Prokopiuk Jerzy 304

Próchniak Paweł 340  
 Prüffer Jan 18  
 Prüfferówna Janina 27  
 Prus Bolesław 58, 118, 122, 124  
 Prussak Maria 244  
 Przegaliński Aleksander 21  
 Przesmycki Zenon 278–279, 317  
 Przybora Jeremi 140  
 Przyborowski Walery 57  
 Przybylski Ryszard 273  
 Przybyszewski Stanisław 317, 319, 323–325  
 Puszkina Aleksander 192–193  
 Putrament Jerzy 28

**Q**

Quispel Gilles 261

**R**

Radziwiłł Bogusław 63, 66  
 Radziwiłł Krzysztof Mikołaj „Sierotka” 212  
 Ratuszna Hanna 317  
 Redliński Edward 97, 153–157, 159–161  
 Renan Ernst 262  
 Richardson Samuel 35  
 Rimbaud Arthur 146  
 Rivera Jose Eustasio 205  
 Rodak Paweł 306  
 Rodczenko Aleksander 133  
 Rodowicz Maryla 352  
 Rodziewiczówna Maria 259  
 Rohmer Ernst 236  
 Rolicz-Lieder Waclaw 249–251, 253–255, 257  
 Ronsard Pierre de 268  
 Rosen Jan Henryk 215  
 Rosner Katarzyna 186  
 Rousseau Jan Jakub 53  
 Różewicz Tadeusz 298  
 Rudolph Kurt 261  
 Rudziński Mirosław 347  
 Rudziński Roman 65  
 Ruszczyk Edward 17  
 Rybicka Elżbieta 182, 185  
 Rydel Lucjan 325  
 Rymkiewicz Jarosław Marek 86  
 Rzewuski Walery 126

**S**

- Sacks Oliver 349–350  
Sadkowski Waclaw 139  
Sadyk Pasza, zob. Czajkowski Michał  
Safona 241  
Sand George 309–310, 313, 321  
Sandauer Artur 78, 94  
Saul, król 218  
Savitri, zob. Zahorska Anna  
Savonarola Girolamo 335  
Schelling Friedrich 269  
Schipper Henryk 196  
Schmid Herta 267  
Schongauer Martin 336  
Schopenhauer Artur 349  
Schulz Bruno 15, 165, 267, 273  
Schumann Robert 309, 320–321, 324  
Schuré Édouard 262  
Shakespeare William 253, 268  
Shallcross Bożena 202  
Sidoruk Elżbieta 275  
Siedlecki Józef 125  
Sielużycki Czesław 320  
Sienkiewicz Henryk 57–59, 62, 112  
Sieradzki Jacek 104  
Sikora Sławomir 130–131  
Sikora Stanisław 319  
Sikora Tomasz 334  
Sikorski Władysław 203  
Sioma Radosław 139, 141, 149, 249, 292  
Siwicka Dorota 86  
Sizeranne Robert de la 133–134  
Skarbek Fryderyk 40  
Skiweciński Mirosław 65  
Skwarczyńska Stefania 111, 116  
Sławiński Janusz 37, 93  
Słonimski Antoni 137  
Słowacki Juliusz 317, 343  
Smoley Richard 262  
Smulski Jerzy 71  
Sobieraj Tomasz 39, 41  
Sokołowska Katarzyna 38, 41, 57, 60, 88–89, 93, 177, 198, 267, 297  
Sowiński Grzegorz 261  
Speina Jerzy 129, 209  
Spinoza Baruch 353  
Sporzyński Ksawery 133  
Sprusiński Michał 84–85  
Stabrowski Kazimierz 259  
Staff Leopold 288, 331, 339, 343–344  
Stala Marian 318, 340  
Staniewska Anna 65  
Starowieyska-Morstinowa Zofia 68  
Stasiński Piotr 137  
Stasiuk Andrzej 98, 177–183, 185–186, 223–209  
Stefanowska Zofia 244  
Stefczyk, cenzor 78  
Stelmaszczyk Barbara 282  
Stempka Anna 98, 211  
Stempowski Jerzy 210  
Sterne Anatol 191  
Sterne Laurence 35, 38, 40  
Stępnik Krzysztof 58–59  
Stępowski Leon 317–321, 323–326  
Stiegler Bernd 132–133, 136  
Stoff Andrzej 45, 48  
Stomma Stanisław 16, 21  
Straszewicz Czesław 206–207  
Strindberg August 134  
Sudan Philippe 94  
Sulikowski Andrzej 98  
Swift Johnatan 38  
Syrokomla Władysław 85  
Szacki Jerzy 54  
Szajnert Danuta 84–89  
Szajnocha Karol 59  
Szajnok Teodor 127  
Szałagan Alicja 82, 84  
Szaniawski Jerzy 94, 96, 139–142, 144–151  
Szaniawski Klemens Junosza 125  
Szczepkowska Ewa 72  
Szekspir William, zob. Shakespeare William  
Szmajs Zofia 96  
Szostkiewicz Adam 60  
Szólkowska Halszka 66  
Sztandara Magdalena 333  
Szturc Włodzimierz 39  
Szyrmer Eleonora 110  
Szyrmer Ludwik 109–112, 114–117, 121–122, 124  
Szujski Józef 59  
Szweykowski Zygmunt 122  
Szydłowska Natalia 16

Szyłak Marzena 163  
 Szymanowski Waclaw 319  
 Szymon Mag 261, 263  
 Szymon Piotr, zob. Piotr Apostoł, św.

## Ś

Śliwiński Marian 344  
 Śliwiński Piotr 202, 298, 306  
 Śniadecka Ludwika 88  
 Świątycka Renata 80  
 Świontek Sławomir 149

## T

Taine Hippolyte 136  
 Tarnawski Wit 208  
 Tatariewicz Anna 173  
 Teofilakt Wyznawca, bp 345  
 Teresa z Àwilla, św. 220  
 Terlecki Tymon 139, 141, 150  
 Terlecki Władysław 83–84, 86–90  
 Tetmajer Kazimierz Przerwa 288  
 Toeplitz Krzysztof Teodor 139–140, 145, 147  
 Tokarski Jan 198  
 Tomaszewski Mieczysław 312  
 Tomkowski Jan 197  
 Topolski Jerzy 64  
 Traczyk Michał 353  
 Traugutt Romuald 85, 91  
 Trębicka Maria 115, 121  
 Tricesius Andreas, zob. Trzeciecki Andrzej  
 Trypplin Teodor 66  
 Trzeciecki Andrzej 240  
 Trzeźniowski Dariusz 262  
 Trziszka Zygmunt 97  
 Trznadel Jacek 130, 267, 269–270, 277–278, 282, 286  
 Trzynadlowski Jan 13, 60, 209  
 Tuan Yi-Fu 302  
 Turowicz Jerzy 199–207  
 Turowska Zofia 350  
 Turzyński Ryszard 102  
 Tyszczyk Andrzej 67

## U

Ugniewska Joanna 141  
 Uhland Ludwig 315  
 Ungier Józef 114–115, 120, 122

## V

Vasari Giorgio 332–334, 340  
 Verne Jules 55, 202  
 Verones Paolo 215  
 Verweyen Theodor W. 236

## W

Wal Anna 206  
 Wallis Mieczysław 131  
 Wantuch Wiesława 93, 276, 281  
 Wańka Andrzej 259, 264  
 Wańkiewicz Melchior 208  
 Wasowski Jerzy 140  
 Waszkowski Aleksander 83, 90–91  
 Wawrzyniec Wspaniały, właśc. Lorenzo di Piero de' Medici 332  
 Weiss Wojciech 319  
 Wells Herbert George 54  
 Werner Andrzej 300  
 White Hyden 60  
 Wiatr Aneta 198  
 Wiegandt Ewa 14  
 Wielopolski Aleksander, margrabia 85–86, 90–91  
 Wierzbicka-Trwoga Krystyna 235  
 Wierzyński Kazimierz 249–250, 254–257  
 Wiktoria, królowa 130  
 Wilczewska Krystyna 235  
 Wilczyński Marek 60  
 Wilkoński August 119  
 Wilson George 130  
 Wiśniewska Irena 296  
 Wiśniewska Lidia 98  
 Wiśniowiecki Michał Korybut 63  
 Witkacy, zob. Witkiewicz Stanisław Ignacy  
 Witkiewicz Stanisław 125, 133, 136  
 Witkiewicz Stanisław Ignacy 121–122  
 Witkowska Alina 86  
 Wittlin Józef 13–14, 18  
 Wojdowski Bogdan 298, 303  
 Wolny Kazimierz 208  
 Wolski Włodzimierz 119  
 Wołk Marcin 153, 209  
 Womela Stanisław 59  
 Wordsworth William 192  
 Worowska Teresa 57  
 Wójcik Zygmunt 97  
 Würfel Waclaw 310

Wydrycka Anna 285  
Wyka Kazimierz 140  
Wyka Marta 89  
Wysłouch Seweryna 83, 257, 276  
Wyspiański Franciszek 125, 127  
Wyspiański Stanisław 104–105, 317, 325–  
–326

**Z**

Zabłocki Franciszek 247  
Zagórski Jerzy 27  
Zahorska Anna 285–294, 296  
Zahorska Elżbieta 289, 296  
Zahorski Józef Zygmunt 289  
Zakrzewska Wanda 102  
Zakrzewski Bogdan 209  
Zamoyski Andrzej, hr. 85  
Zarębianka Zofia 223, 287  
Zawada Andrzej 100  
Zawadzki Andrzej 340  
Zawodziński Karol Wiktor 286

Zaworska Helena 139, 147–148  
Zbudniewek Janusz 16, 286  
Ziątek Zygmunt 95, 97, 105  
Ziejka Franciszek 318  
Zielińska Marta 86  
Zieliński Jerzy 197, 199  
Zimand Roman 95  
Ziomek Jerzy 93  
Zmorski Roman 119  
Znamierowska-Prüfferowa Maria 18  
Zola Emil 136  
Zygmunt August, król 16

**Ż**

Żabicki Zbigniew 58  
Żeromski Stefan 58, 95  
Żmigrodzki Zbigniew 285  
Żółkiewski Stefan 78  
Żuławski Jerzy 45–56  
Żychiewicz Tadeusz 220