BIBLIOTEKARZ PODLASKI

NR 4/2021 (LIII)

Od Baczyńskiego do Różewicza. Przemiany literatury w Polsce: tradycja, recepcja, perspektywy

/ From Baczyński to Różewicz. Transformations of literature in Poland: tradition, reception, perspectives

KSIĄŻNICA PODLASKA
im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku

BIBLIOTEKARZ PODLASKI

RADA REDAKCYJNA / EDITORIAL BOARD

Łukasz Zabielski – Książnica Podlaska im. Ł. Górnickiego w Białymstoku, Polska – Redaktor naczelny / Editor-In-Chief
Dariusz Piechota – Uniwersytet w Białymstoku, Polska
Kamil K. Pilichiewicz – Książnica Podlaska im. Ł. Górnickiego w Białymstoku, Polska – Sekretarz
Patryk Suchodolski – Książnica Podlaska im. Ł. Górnickiego w Białymstoku, Polska
Halina Turkiewicz – Uniwersytet Witolda Wielkiego w Kownie, Litwa

REDAKTORZY TEMATYCZNI / SPECIAL ISSUE EDITORS

Bibliotekoznawstwo – dr hab. **Anna Nosek**, prof. UwB, Uniwersytet w Białymstoku, Polska
Nauki o literaturze – dr **Michał Siedlecki**, Książnica Podlaska im. Ł. Górnickiego w Białymstoku, Polska
Historia – dr **Iwona Kulesza-Woroniecka**, Uniwersytet w Białymstoku, Polska

REDAKCJA JĘZYKOWA / LANGUAGE EDITORS

Język polski – dr **Anetta Strawińska**, Uniwersytet w Białymstoku, Polska
Język angielski – mgr **Stefan Kubiak**, Uniwersytet w Białymstoku, Polska
Język rosyjski – dr **Krzysztof Rutkowski**, Uniwersytet w Białymstoku, Polska
Język ukraiński – mgr **Irena Szewczenko**, Uniwersytet w Białymstoku, Polska

RADA NAUKOWA / ADVISORY BOARD

prof. **Jarosław Ławski** – Katedra Badań Filologicznych „Wschód – Zachód" Uniwersytet w Białymstoku – Przewodniczący / President
prof. **Andrzej Baranow** – Akademia Edukacji w Wilnie Uniwersytetu Witolda Wielkiego w Kownie (Wilno, Litwa); Uniwersytet w Białymstoku (Białystok, Polska)
prof. **Mariya Bracka** – Narodowy Uniwersytet im. T. Szewczenki, Kijów, Ukraina
dr hab. **Piotr Chomik**, prof. UwB – Biblioteka Uniwersytecka im. Jerzego Giedroycia w Białymstoku, Polska
prof. dr hab. **Margreta Grigorova** – Uniwersytet Wielkotyrnowski im. Świętych Cyryla i Metodego, Bułgaria
dr hab. **Corinne Fournier Kiss** – Uniwersytet w Bernie, Szwajcaria
prof. **Małgorzata Komza** – Instytut Informacji Naukowej i Bibliotekoznawstwa, Uniwersytet Wrocławski, Polska
dr hab. **Urszula Kowalczuk** – Uniwersytet Warszawski, Polska
prof. **Natalia Maliutina** – Odeski Narodowy Uniwersytet im. I. Miecznikowa, Ukraina
prof. **Svetlana Musiyenko** – Grodzieński Państwowy Uniwersytet im. J. Kupały, Białoruś
dr **Sigitas Narbutas** – Biblioteka im. Wróblewskich Litewskiej Akademii Nauk, Wilno, Litwa
prof. **Rostyslav Radyshevskyi** – Narodowy Uniwersytet im. T. Szewczenki, Kijów, Ukraina
prof. em. **Jadwiga Sadowska** – Uniwersytet w Białymstoku, Polska
prof. **Włodzimierz Szturc** – Uniwersytet Jagielloński, Kraków, Polska

Wersją referencyjną „Bibliotekarza Podlaskiego" jest wersja papierowa.

Lista recenzentów artykułów naukowych publikowanych na łamach „Bibliotekarza Podlaskiego" jest podawana na stronie internetowej czasopisma: http://bibliotekarzpodlaski.pl

Copyright by Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku

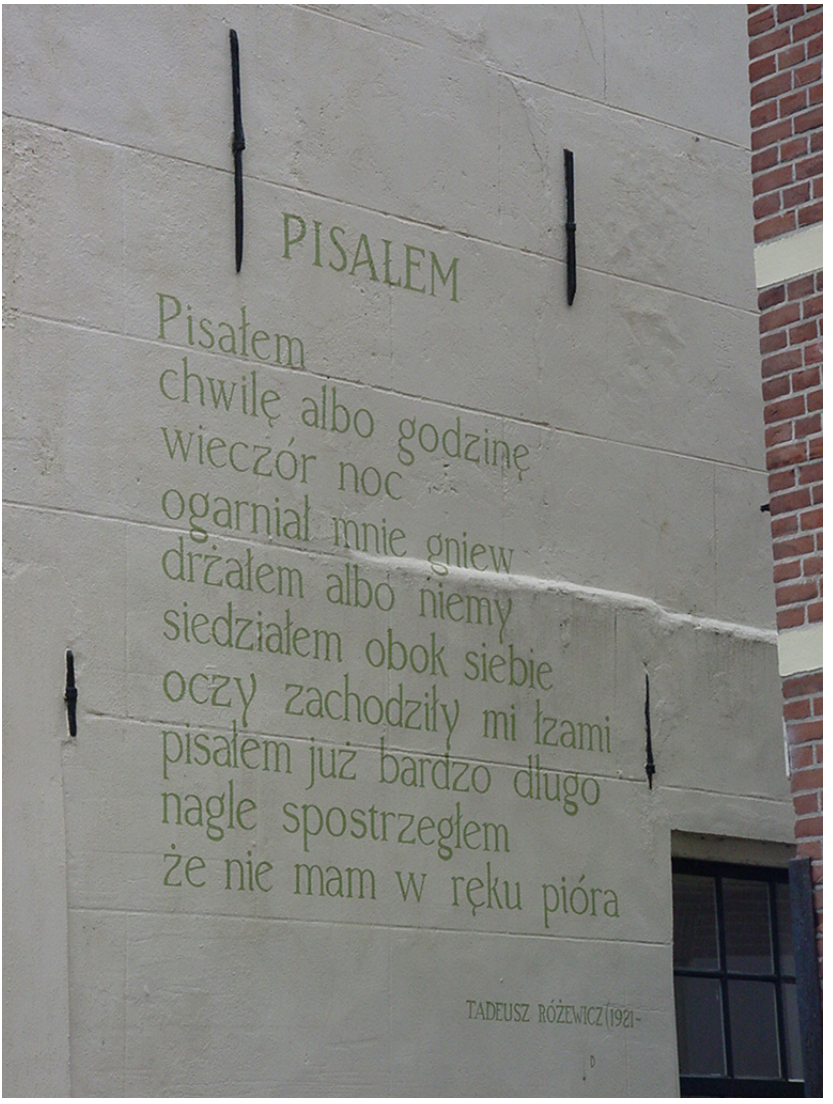
Kwartalnik, nakład 300 egz.

ISSN 1640-7806

Adres redakcji:
KSIĄŻNICA PODLASKA im. Łukasza Górnickiego
ul. Marii Skłodowskiej-Curie 14A
15-097 Białystok
bibliotekarz.redakcja@ksiaznicapodlaska.pl
http://bibliotekarzpodlaski.pl

Skład: Przemysław Wierzbowski

Druk: Wydawnictwo PRYMAT Mariusz Śliwowski, ul. Hetmańska 42, 15-727 Białystok,
tel. 602 766 304, e-mail: prymat@biasoft.net, www.prymat.biasoft.net



Wiersz Tadeusza Różewicza *Pisałem*
umieszczony na ścianie budynku w Leiden (Holandia)

źródło: commons.wikimedia.org/
CC BY-SA 4.0 (autor zdjęcia: Bic)

REDAKTORZY NAUKOWI:

Dariusz Kulesza
(Uniwersytet w Białymstoku)
Tomasz Tomasik
(Akademia Pomorska w Słupsku)

Wszystkie publikowane w niniejszym numerze artykuły objęte są licencją
Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe
(CC BY-SA 4.0)
ang.: Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0)
Treść licencji: https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2021 (LIII)
ISSN 1640-7806 (print) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

I. Od Baczyńskiego do Różewicza. Interpretacje i analizy

1. Emilia Zaczkowska-Szypowska, *Baczyński przemilczany? Czego nie zawierają „Utwory zebrane”* …9
2. Marzena Woźniak-Łabieniec, *Poezja „w ruchu”. O dwóch „Elegiach” Tadeusza Różewicza* …31
3. Anna Janek, *Między zamknięciem i otwarciem… Interpretacja wiersza Tadeusza Różewicza „Syn marnotrawny (z Hieronima Boscha)”* …47
4. Violetta Wejs-Milewska, *Prolegomena do „wielkiej samotności”. Z listów Kazimierza Wierzyńskiego i Romana Palestra* …65
5. Lech Giemza, *Różewicz vs. Różewicz, czyli o noweli „Piwo” Tadeusza Różewicza i jej ekranizacji w reżyserii Stanisława Różewicza* …85
6. Magdalena Budnik, *Antoni Słonimski w aktach cenzury PRL. Wybór dokumentów Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk z lat 1961–1980* …95
7. Artur Nowaczewski, *Wiersz jako rzecz. Rzecz o poezji Wacława Tkaczuka* …119

II. Varia literaturoznawcze

1. Adam Sawicki, *Wobec tajemnicy i skandalu zła – teodycea Karola Ludwika Konińskiego* …137
2. Kacper Grajewski, *Podróże Jarosława Iwaszkiewicza w kontekście etnokulturowym (dyskurs polsko-rosyjski). Na materiale „Dzienników” pisarza* …149
3. Joanna Dziedzic, *Последний кинем взгляд на бывший наш эден!.. O motywach arkadyjskich w liryce Apollona Majkowa* …173

4. Iwona E. Rusek, *„Jedz, laleczko…", czyli o zaświatowym charakterze niektórych potraw* …193
5. Aleksandra Więcek, *„Najbardziej skondensowana w formie poezja" – zarys międzywojennego fotomontażu polskiego* …207
6. Edyta Sacharewicz, *Kołysanka jako terapia w relacji matki z córką. O powieści „Widziane z drugiej strony" Ken Bugul* …225

III. Recenzje naukowe

1. Marta Kowerko-Urbańczyk, *Czesław Miłosz wobec przemocy i wojny* …239
2. Dominika Cholewska, *An ultimate guide to MTPE* …253
3. Agnieszka Czajkowska, *„Gdzież jest, poeto, ocalenie…?"* …259
4. Klaudia Jeznach, *Pierwotna siła humanistyki. Polsko-ukraiński wielogłos* …267

IV. Sprawozdania

1. Jarosław Ławski, *Jubileuszowa Konferencja Naukowa z cyklu „Żydzi wschodniej Polski". Edycja dziesiąta: Jerozolima, 23 września 2021 r. Sprawozdanie* …275
2. Katarzyna Sawicka-Mierzyńska, *Ogólnopolska Konferencja Naukowa „Literackie Podlasie kobiet – autorki, bohaterki, czytelniczki", Białystok, 13 IX 2021 r. Sprawozdanie* …287
3. Magdalena Dudzińska, *Międzynarodowe Sympozjum „Lelewel interdyscyplinarny. Recepcja pism i prac Joachima Lelewela 160 lat po Jego śmierci", Białystok – Poznań – Paryż 27–28 maja 2021 r. Sprawozdanie* …293
4. Mariya Bracka, Jarosław Ławski, *Międzynarodowa Konferencja Naukowa „Modernizm polski i ukraiński", Białystok – Kijów, 15 października 2021 r. Sprawozdanie* …301

I. From Baczyński to Różewicz. Interpretations and analyses

1. Emilia Zaczkowska-Szypowska, *Baczyński passed over in silence? What "Utwory zebrane" do not contain* …9
2. Marzena Woźniak-Łabieniec, *Poetry "in motion". On two "Elegie" by Tadeusz Różewicz* …31
3. Anna Janek, *Between closing and opening... Interpretation of the poem by Tadeusz Różewicz "Syn marnotrawny (z obrazu Hieronima Boscha)"* …47
4. Violetta Wejs-Milewska, *Prolegomena to "the great loneliness". From the letters of Kazimierz Wierzyński and Roman Palester* …65
5. Lech Giemza, *Różewicz vs. Różewicz, or on Tadeusz Różewicz's novella "Piwo" and its film adaptation directed by Stanisław Różewicz* …85
6. Magdalena Budnik, *Antoni Słonimski in the censorship files of the People's Republic of Poland. A selection of documents from the Main Office for the Control of Presentations and Public Performances dated 1961–1980* …95
7. Artur Nowaczewski, *Poem as a thing. About the poetry of Wacław Tkaczuk* …119

II. Varia literaria

1. Adam Sawicki, *In the face of mystery and the scandal of evil – the theodicy by Karol Ludwik Koniński* …137
2. Kacper Grajewski, *Jarosław Iwaszkiewicz's travels in the ethno-cultural context (Polish-Russian discourse). On the material of the writer's "Dzienniki"* …149
3. Joanna Dziedzic, *"Последний кинем взгляд на бывший наш эден!.." On Arcadian motifs in the lyric poetry of Apollon Maykov* …173
4. Iwona E. Rusek, *"Eat, dolly…", about the role of certain foods in afterlife* …193

5. Aleksandra Więcek, *"The most condensed poetry in form" – an outline of interwar Polish photomontage* …207
6. Edyta Sacharewicz, *Lullaby as therapy in the mother-daughter relationship. About the novel "De l'autre côté du regard" by Ken Bugul* …225

III. Scientific reviews

1. Marta Kowerko-Urbańczyk, *Czesław Miłosz towards violence and war* …239
2. Dominika Cholewska, *An ultimate guide to MTPE* …253
3. Agnieszka Czajkowska, *"Oh, poet, where is the salvation…?"* …259
4. Klaudia Jeznach, *The primary power of the humanities. Polish-Ukrainian polyphony* …267

IV. Reports

1. Jarosław Ławski, *Jubilee Scientific Conference "Jews of Eastern Poland". Tenth Edition: Jerusalem, September 23, 2021. A Report* …275
2. Katarzyna Sawicka-Mierzyńska, *National Scientific Conference „Women's Literary Podlasie – authors, protagonists, readers", Białystok, 13 IX 2021. A report* …287
3. Magdalena Dudzińska, *International Symposium Interdisciplinary Lelewel. The reception of Joachim Lelewel's writings and works 160 years after his death, Białystok – Poznań – Paris 27–28 May 2021. Report* …293
4. Mariya Bracka, Jarosław Ławski, *International Scientific Conference „Polish and Ukrainian Modernism", Białystok – Kiev, October 15, 2021. A report* …301

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2021 (LIII)
https://doi.org/10.36770/bp.642
ISSN 1640–7806 (print) ISSN 2544–8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

Emilia Zaczkowska-Szypowska*
Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Polska /
/ Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw, Poland
ORCID: 0000–0002–4148–7113

Baczyński przemilczany? Czego nie zawierają *Utwory zebrane*

Baczyński Baczyński passed over in silence? What *Utwory zebrane [Collected Works]* do not contain

Abstract: This article focuses on the issue of Krzysztof Kamil Baczyński's *Utwory zebrane [Collected Works]*, an edition prepared by Kazimierz Wyka and Aniela Kmita-Piorunowa in 1961. Through the perspective of this publishing undertaking, the researcher looks at the specificity of Baczyński's work in general, and in particular those texts that should be included in a new critical edition of the poet's works. Among the manuscripts that demand urgent editing and publication are *Do poetów emigracyjnych [To the Poets in Exile], Wybór [The Choice],* and *Przysłowia są mądrością narodów [Proverbs are the Wisdom of Nations].* They show Baczyński as a writer who made direct references to political events.

Keywords: Baczyński, manuscripts, critical editing, editorial, 20th-century poetry.

* Emilia Zaczkowska-Szypowska – mgr, doktorantka literaturoznawstwa w Szkole Doktorskiej Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, autorka m.in. artykułu *Tomy rękopiśmienne Krzysztofa Kamila Baczyńskiego wobec kultury rękopisu* (2019).

Początki edytorskiej rewizji twórczości Baczyńskiego

Utwory zebrane Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, przygotowane ponad sześćdziesiąt lat temu przez Kazimierza Wykę i Anielę Kmitę-Piorunową[1], są dotychczas jedyną pełną edycją dzieł autora *Spojrzenia*. W ostatnich latach wolny dostęp do rękopisów zachęca do lektury wierszy zapisanych ręką poety, a rok 2021 został ustanowiony przez Sejm Rokiem Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Skłoniło to reżyserkę słuchowisk Aleksandrę Głogowską do stworzenia spektaklu radiowego *Pora gniewu* bazującego na nowo opracowanym dramacie bez tytułu. Na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu trwają prace nad edycją wojennych opowiadań Baczyńskiego. Wartością wymienionych działań jest zaprezentowanie Baczyńskiego w szerszej perspektywie, nie tylko jako poety, ale również jako prozaika, dramaturga itd. W niniejszym artykule chciałabym przyjrzeć się najszerzej omówionej gałęzi twórczości Baczyńskiego – poezji – z perspektywy tego, co znalazło się w jedynej edycji dzieł Baczyńskiego, a co pominięto, jak się zdaje, umyślnie.

W setną rocznicę urodzin poety wielkie i wielowymiarowe zasługi dla dzieła Baczyńskiego w następujący sposób określił Stefan Zabierowski:

> W stosunku do Baczyńskiego Wyka odegrał trzy ważne role: odkrywcy, promotora i interpretatora. Kreowany przez Wykę wizerunek poety [...] w dużej mierze obowiązuje do dziś dnia. Koronną zasługą Kazimierza Wyki pozostaje [...] odkrycie Baczyńskiego i wprowadzenie go do historii literatury polskiej[2].

Aby zgłębić twórczość Baczyńskiego, a jednocześnie nie tracić świeżego na nią spojrzenia, dobrze jest sięgać po nowe narzędzia interpretacyjne przy jednoczesnym korzystaniu z materiałów archiwalnych. Ważne jest również uwzględnienie tradycyjnej drogi, którą czytelnicy i krytycy dotąd docierali do poezji Baczyńskiego. Mam tu oczywiście na myśli naukowe dziedzictwo

[1] K. K. Baczyński, *Utwory zebrane*, oprac. A. Kmita-Piorunowa, K. Wyka, Kraków 1961, s. 554–556. Dalej odwołuję się do dwutomowego wydania czwartego (ostatniego) z 1994 roku: UZ, cyfrą rzymską oznaczam numer tomu, arabską – numer strony.

[2] S. Zabierowski, *Odkrywca i promotor. Kazimierz Wyka – badacz Baczyńskiego*, „Śląsk. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny" 2021, nr 2, s. 9.

Kazimierza Wyki. W niniejszym artykule poruszę kilka kwestii związanych z wydanymi przez krakowskiego edytora *Utworami zebranymi* Baczyńskiego, artykułując szereg pytań w kontekście tej właśnie publikacji.

Na edytorskie decyzje Wyki zaczęto po raz pierwszy patrzeć z dystansem dopiero w ostatnich kilkunastu latach. Próbę ustalenia tego, w jaki sposób została uwzględniona wola Baczyńskiego jako autora, a jak wiele elementów w *Utworach zebranych* ma charakter arbitralnych decyzji edytorów, podjął między innymi Maciej Tramer:

> Oprócz legendotwórczych zdolności, *Utwory zebrane* Baczyńskiego (zresztą nie tylko z 1961 roku, bo każde następne wydanie również) mają jedną jeszcze szczególną edytorską właściwość. Niewiele bowiem znaleźć można edycji, które gromadzą wszystko, cokolwiek przez poetę zostało napisane lub podpisane; edycji, które obejmują zarówno rzeczy zakwalifikowane przez autora do druku czy też pozostawione przez niego jako możliwe do publikacji, jak również objęte zakazem druku; a także edycji prezentujących rzeczy tak nieistotne, że nie tylko nie zostały przez autora zdyskwalifikowane zakazem, ale najprawdopodobniej w ogóle nie zostały przez niego pomyślane jako możliwe do upublicznienia[3].

Tak pomyślana „edycja totalna" miała „ocalić od zapomnienia", zaprezentować czytelnikom wszystko to, co zachowało się w archiwum tragicznie zmarłego poety, a także sprawić wrażenie, że ocalało rzeczywiście dużo. W takim wydaniu pełna edycja pism pozwala utożsamić w świadomości czytelniczej twórczość z jej autorem, co, jak sugeruje cytowany badacz, było prawdziwym zamierzeniem wydawców[4]. Umieszczenie w edycji „wszystkiego" powinno przełożyć się na wrażenie obcowania nie tylko z twórczością Baczyńskiego, lecz właściwie z jego poetyckim konterfektem. Otwarte pozostaje pytanie, cóż w tym konkretnym przypadku oznaczać ma określenie „wszystko"? Jak szeroki miałby być zakres edycji, aby okazał się „odbiciem" obrazu poety? Do wydania poezji Baczyńskiego przez Wykę i Kmitę-Piorunową wchodzą wszak

[3] M. Tramer, *Edycja, której nie było – albo: jak jest zrobiony Krzysztof Baczyński*, [w:] *Balaghan. Mikroświaty i nanohistorie*, red. M. Jochemczyk, M. Kokoszka, B. Mytych-Forajter, Katowice 2015, s. 87.

[4] Zob. M. Tramer, *Bez brudnopisu. Układanie Baczyńskiego*, „Forum Poetyki" 2020, nr 21, s. 132.

nie tylko teksty źródłowe, lecz również obszerny wstęp historycznoliteracki, obfity materiał ilustracyjny oraz różnego rodzaju dokumenty[5].

Niniejsze konstatacje domagają się uzupełnienia o decyzje edytorów odnośnie do tego, co zostało w edycji pominięte, czyli nie tylko nie uwzględnione w publikacji, lecz również w *Komentarzu edytorskim* przy wykazie autografów. Wypada zaznaczyć, że wykaz ów nie tylko wylicza utwory drukowane, lecz właściwie wszystkie teksty poety. Mamy tu więc informacje o zeszytach ze szkolnymi wypracowaniami dwunastoletniego chłopca, notatki Stefanii Baczyńskiej o wierszach syna[6], a także pełne brzmienie umowy wydawniczej[7]. Edycja mówi ponadto o dwóch brudnopisowych wersjach utworu wydanego przez poetę za życia, których z tego właśnie powodu nie można zaliczyć do utworów brulionowych – a dotyczy to kluczowego dla całokształtu twórczości Baczyńskiego poematu *Wybór*[8]. Przykłady można mnożyć. Istotne, że w tomie znalazło się miejsce na każdy rękopis, który wyszedł spod ręki Baczyńskiego, a nawet na wybrane świadectwa lektury jego utworów (*vide:* notatki Baczyńskiej).

[5] Krótką charakterystykę edycji z wynikającymi z niej problemami przedstawiłam w artykule *Wybrane problemy edytorskie twórczości poetyckiej Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, [w:] *Problemy wypowiedziane. XVI Warsztaty Młodych Edytorów*, Lublin 2019, s. 115–123.

[6] Jak podają edytorzy, zapiski te znalazły się w edycji „[z]e względu na bliskie i serdeczne związki uczuciowe i kontakty intelektualne łączące Stefanię Baczyńską i jej syna" (UZ II 595).

[7] Mowa o umowie z 1943 roku między Janem Bugajem (Baczyńskim) a Marianem Zawadzkim (Zbigniewem Mitznerem). Tekst niezrealizowanej nigdy umowy znalazł się w części *Od wydawców* (591–593), a dodatkowo na końcu drugiego tomu umieszczono fotokopię obu stron dokumentu.

[8] Po *Wyborze* (UZ II 70–74) w edycji znajdują się dwa brudnopisowe – bardzo pokreślone i trudne do odczytania – fragmenty poematu: [*Noc zielona była. Po dniu skwarnym*] (UZ II 75–77) oraz [*...W takiej ciszy słyszała, jak na godzin stopnie*] (UZ II 78–85). Co ciekawe, *Wybór* został zaczerpnięty przez edytorów z zeszytu poety [*Kodeksu 43/44*] (w którym w dodatku nie został zapisany ręką Baczyńskiego), mimo że poemat doczekał się publikacji w wydanym przez „Drogę" *Arkuszu poetyckim*. Wydanie autorskie nie pozwala na wątpliwości, że dwie wersje brudnopisowe zostały przez poetę zarzucone. Zostało to dostrzeżone przez edytorów, lecz nie przeszkodziło w opublikowaniu wersji brudnopisowych w tekście głównym. Decyzje dotyczące, *nomen omen*, *Wyboru* jasno przedstawiają zamysł Wyki i Kmity-Piorunowej, by starać się opublikować wszystko, co jest przejawem pracy twórczej Baczyńskiego. Z kolei marginalizowanie publikacji konspiracyjnych, widoczne w pominięciu *Arkusza poetyckiego* podczas wyboru podstawy, przyczyniło się do podkreślenia jednolicie notatnikowego, „szufladowego" charakteru spuścizny, co upodobniło do siebie rękopisy, publikacje konspiracyjne i inne materiały Baczyńskiego, wykazujące ogromną różnorodność i domagające się szczegółowych badań – lecz to już temat na osobny artykuł.

Każde kolejne z czterech wydań *Utworów zebranych* uzupełniano lub uszczuplano o jakieś teksty. Brak reedycji od przeszło dwudziestu pięciu lat nie powinien być traktowany jako sygnał, że zespół utworów Baczyńskiego zyskał edytorską stabilność i nie wymaga weryfikacji. Przeciwnie. Nawet w ostatniej edycji z 1994 roku nie usunięto w całości ingerencji cenzury w utworze *Do Pana Józefa w dniu imienin 1942 roku* (UZ II 554–556). Jest to jedyne z dzieł poetyckich, które pozostało ocenzurowane w wydaniu z 1994 roku, co ustaliłam, zestawiając wszystkie teksty wierszy i poematów z *Utworów zebranych* z podawaną w *Komentarzu edytorskim* z podstawą wydania. Śladem ingerencji cenzury jest usunięcie dwuwiersza „[by dziecko urosło] takie, by szkopy drżały na sam jego widok, / żebyś duszy komunie nie sprzedał i żydom" (UZ II 555). Z pierwszego wydania utwór z powodu powyższego dwuwersu został usunięty w całości (również jako jedyny w edycji), co potwierdza dokument GUKPPiW ze stycznia 1961 roku[9].

O tym, że materiały Baczyńskiego mogą znajdować się w archiwach pisarzy, z którymi się on kontaktował, świadczy odnaleziony niedawno wśród rękopisów Jerzego Kamila Weintrauba w Muzeum Literatury nieznany utwór prozatorski Baczyńskiego, opublikowany w 2017 roku w osobnym tomie[10]. Wyrazistym dopełnieniem powyższego obrazu dzieł tego poety, nigdy niedołączonych do zbiorowego wydania twórczości, są rękopisy znajdujące się w Bibliotece Narodowej, które zwróciły moją uwagę podczas ostatniej kwerendy. Co warte podkreślenia, były one od początku znane edytorom, a mimo to zostały przez nich pominięte.

Sygnalizowane przez Macieja Tramera problemy edytorskie wymagają pogłębionych analiz. Pytania się oczywiście mnożą, wymienię kilka: czy zasadne jest umieszczanie w edycji „wszystkiego"? Gdzie jest granica dla edytora? Jakiego wydania dzieł Baczyńskiego potrzebujemy dzisiaj? Jak wiele

[9] „Z punktu widzenia cenzorskiego budzi zastrzeżenie wiersz *Do Pana Józefa w dniu Imienin 1942 r.* […] Mimo dystansu i ironii w stosunku do własnych sformułowań wiersz posiada akcenty antysemickie i antykomunistyczne, które uzasadniają zupełnie usunięcie go ze zbioru w całości. Poza tym pozycja nie budzi zastrzeżeń cenzorskich". Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Warszawie, *Ingerencje cenzorskie GUKPPiW w publikacjach nieperiodycznych w 1961 roku. Sprawozdania z kontroli prewencyjnych*, materiały Archiwum Akt Nowych, sygn. 397, k. 9.

[10] Zob. K. K. Baczyński, *Cudowne przygody pana Pinzla rudego (powieść fantastyczna)*, Warszawa 2017.

z Baczyńskiego w opracowaniu Wyki i Kmity-Piorunowej powinniśmy zachować? Są to problemy czekające na osobne potraktowanie. W tym miejscu chcę ograniczyć się do pytania o przyczynę tego, że edytorzy autora *Białej magii* przemilczeli kilka znanych sobie materiałów, które przybliżę w kolejnej części artykułu. Gdzie wśród twórczości Baczyńskiego należałoby umiejscowić owe rękopisy? Z jakiego powodu nie znalazły się w edycji? A także: czy przechowywane w archiwum materiały są wiarygodnym źródłem? Czy możemy z całą pewnością stwierdzić w ich przypadku autorstwo Baczyńskiego?

Nieznany fragment spuścizny

W zbiorze siedmiu kart zatytułowanym [*Inedita*] mieści się pięć tekstów: *Do poetów emigracyjnych*, *Wybór*, *Przysłowia są mądrością narodów*, [*Dopóki jestem człowiekiem*] (tzw. „Cztery aforyzmy o Bogu i człowieku”[11]) oraz [*Szli na wojnę trzej żołnierze*][12]. Zbiór rękopisów należy do spuścizny Baczyńskiego opracowanej na potrzeby pierwszego wydania *Utworów zebranych* z 1961 roku. Jak wspomniałam, był on dobrze znany edytorom Baczyńskiego, czego najlepszym dowodem jest to, że Biblioteka Narodowa zakupiła zbiór w 1964 roku od Wyki[13]. To właśnie w opracowanym przez Barbarę Kocównę *Katalogu rękopisów Biblioteki Narodowej* znajduje się pierwsza informacja o istnieniu tych manuskryptów[14].

Materiały te są różnorodne: na początkowej karcie znajdują się trzy utwory w autografach Baczyńskiego (*Do poetów emigracyjnych*, *Wybór*, *Przysłowia są mądrością narodów*), do których na osobnych kartach dołączone zostały maszynopisowe kopie sporządzone przez Kmitę-Piorunową[15]. Odpisy świadczą o tym, że badaczka nie tylko zapoznała się z utworami, lecz także wstępnie je opracowała. Być może jest to jedyny ślad wskazujący na to, że trzy niepublikowane utwory były na początkowym etapie prac brane przez edytorów pod uwa-

[11] Tytuł zastosowany przez Barbarę Kocównę w *Biblioteka Narodowa. Katalog rękopisów*, t. IX, oprac. B. Kocówna, Warszawa 1979, s. 189.

[12] K. K. Baczyński, [*Wiersze występujące w kodeksach*]:[*Varia*], rkpsy Biblioteki Narodowej, sygn. 7985 III, k. 66–72. Dalej: BN 7985, k. 66–72.

[13] *Biblioteka Narodowa. Katalog rękopisów*, dz. cyt., s. 189.

[14] Tamże.

[15] Maszynopisowe kopie znajdują się na k. 70–72 w zbiorze BN 7985.

gę, po czym zostały odrzucone. Na kolejnej karcie znajduje się zbiór aforyzmów [*Dopóki jestem człowiekiem*]. Wśród rękopisów umieszczono powojenny odpis sporządzony ręką Baczyńskiej, zawierający piosenkę żołnierską [*Szli na wojnę trzej żołnierze*]. Utwory i fragmenty cechuje duża rozpiętość gatunkowo-tematyczna – od satyry i fraszki przez piosenkę żołnierską po mistyczne aforyzmy.

W dalszej części artykułu zastanowię się, dlaczego wymienione rękopisy Baczyńskiego nie były ujawniane przez wydawców *Utworów zebranych*. Sprawdzę, czy miało to związek z niepewnością dotyczącą wiarygodności przekazów, czy innymi wątpliwościami, które skłoniły Wykę i Kmitę-Piorunową do tak daleko posuniętej ostrożności. Ponieważ niedołączenie wzmianki o rękopisach Baczyńskiego w *Utworach zebranych* i nieumieszczenie ich w tomie wydaje się zabiegiem celowym, konieczne jest uwzględnienie roli cenzury w decyzjach edytorskich.

Wątpliwe autorstwo

Wyka i Kmita-Piorunowa nie podają żadnych informacji dotyczących odrzuconych utworów, nie wiadomo zatem, dlaczego wiersze nie znalazły się w edycji. Trudno przypuszczać, że zaniechanie publikacji pięciu tekstów było spowodowane ostrożnością dotyczącą autorstwa. W *Utworach zebranych* znajdują się przecież wiersze, które zachowały się w jednym przekazie maszynopisowym bez śladu ręki autora – wyłącznymi przesłankami do uznania autorstwa były właściwości stylu zbliżonego do innych wierszy autora *Pokolenia*, oraz fakt, że zostały odnalezione wśród jego utworów. Rolę Baczyńskiej w ustalaniu autorstwa utworów zachowanych w materiałach rozproszonych należy wykluczyć, ponieważ pierwsze wydanie *Utworów zebranych* było opracowywane kilka lat po jej śmierci. Wpływ Baczyńskiej na decyzje edytorskie dotyczące utworów jej syna należy ograniczyć do *Śpiewu z pożogi* z 1947 roku i utworów znajdujących się w tym tomie.

Do wierszy, które zachowały się wyłącznie w nieautoryzowanych maszynopisach, a mimo to od lat funkcjonują w *Utworach zebranych* jako liryki Baczyńskiego należą: *Kołysanka* [*Pogasły płowe ogniska, włosy pastuszków płowe*] (UZ I 449), *Czekaj: wiosna* (UZ I 491–492), *Mistyka* (UZ I 515–517), *Powrót* [*Na polu obrodziły dni*] (UZ I 528), *Swoboda* (UZ I 533) oraz [*Pójdziemy wszyscy, wszyscy razem*] (UZ II 568). Każdy z tych utworów znajduje się na pojedynczej kartce z maszynopisem bez żadnych śladów ręki

Baczyńskiego. W opisach tych przekazów w *Komentarzu edytorskim* nie umieszczono ani informacji o niepewnym autorstwie utworów, ani o niewiarygodnych źródłach. Żaden przekaz nie został odnotowany jako nieautorski, wszystkie uznano za maszynopisy Baczyńskiego.

Warto przywołać prawdopodobny kontekst genezy pierwszego z wymienionych utworów, *Kołysanki*, który powstał w okresie bliskiej współpracy poetyckiej Baczyńskiego z Weintraubem. Sprawa błędnej atrybucji autorskiej wierszy i poematu Weintrauba, która została odkryta przez Ryszarda Matuszewskiego dzięki autografom autora *Orfeusza w lesie*, pokazuje, że przypisanie utworom Weintrauba autorstwa Baczyńskiego ma już swój precedens[16]. Nie można wykluczyć, że Weintraub jest również autorem *Kołysanki*. *Utwory zebrane* jako jedyna edycja Baczyńskiego nie dają pewności względem innych tekstów zaczerpniętych z równie niepewnych źródeł.

W bardziej skomplikowanej, lecz nie mniej wątpliwej sytuacji edytorskiej, znajduje się piosenka *Maszeruje pluton* (UZ II 567) – utwór został dwukrotnie opublikowany w powojennych czasopismach z lat czterdziestych pod nazwiskiem Baczyńskiego. Kto go opublikował? Czy na pewno podał nazwisko właściwego autora? Takich pytań nie zadawali edytorzy *Utworów zebranych*, gdy zaczerpniętą z czasopisma „Żołnierz Polski"[17] piosenkę zamieścili wśród piosenek żołnierskich Baczyńskiego.

Fakt, że autorstwo Baczyńskiego nie zostało w przypadku wszystkich wymienionych utworów jednoznacznie podważone, nie oznacza, że zostało w jakikolwiek sposób dowiedzione. Można przypuszczać, że *Czekaj: wiosna*, *Powrót*, *Swoboda* są utworami powstałymi w okresie przedwojennym, gdyż zawierają liczne cechy prób poetyckich Baczyńskiego okresu juwenilnego. Jednak już analiza poetyki *Maszeruje pluton* wykazuje liczne rozbieżności względem pozostałych utworów Baczyńskiego tworzonych w tym samym gatunku. A co najważniejsze, żaden z tych utworów nie zachował się w wiarygodnym przekazie.

Podsumowując, swobodne podejście edytorów do sprawy autorstwa w przypadku powyższych wierszy daje podstawę, by sądzić, że przyczyna

[16] Zob. R. Matuszewski, *„Magis amica veritas", czyli o pewnej edytorskiej pomyłce*, „Kultura" 1981, nr 2.

[17] K. K. Baczyński, *Maszeruje pluton*, „Żołnierz Polski. Tygodnik Ilustrowany" 1947, nr 42, s. 14.

pominięcia w edycji omawianych ineditów jest inna. Z drugiej strony, jasne jest, że rozpoznanie charakteru pisma w materiałach znajdujących się w [*Ineditach*] nie wystarcza, by bezsprzecznie uznać wszystkie utwory za napisane przez Baczyńskiego. Co więcej, każdy fragment powinien być rozpatrywany osobno, gdyż może być kopią dzieła innego autora. O tym, że Baczyński zajmował się rozpowszechnianiem odpisów nieswoich wierszy, świadczy przypadek przekazania przez poetę Michałowi Jaworskiemu utworu Stanisława Ryszarda Dobrowolskiego[18].

W kolejnej części artykułu przyjrzę się rękopisom odnalezionym w Bibliotece Narodowej. Spróbuję określić ich autorstwo, czas powstania, ocenić wiarygodność źródła, dociec, dlaczego nie zostały dotychczas opublikowane, oraz przytoczyć tekst każdego z nich w całości.

Baczyński satyryczny

Rozpoczynająca podzbiór [*Ineditów*] karta 66 zawiera trzy utwory zapisane ręką Baczyńskiego: *Do poetów emigracyjnych* na stronie *recto*, *Wybór* i *Przysłowia są mądrością narodów* – na *verso*. Poza powyższymi tekstami karta jest pozbawiona innych elementów, łącznie z podpisem. Jest to autograf Baczyńskiego zapisany najprawdopodobniej w jednym czasie, o czym świadczy jednolity na całej karcie czarny tusz, charakter pisma o podobnym poziomie staranności we wszystkich utworach oraz ten sam sposób notowania tytułów za pomocą majuskuł. Wiersze charakteryzują się pismem czytelnym, z niewieloma poprawkami. Pożółkła karta nosi ślad zgięcia na pół.

Uwagę zwracają nietypowe dla Baczyńskiego staranne korekty, będące wynikiem dbałości o poprawne stosowanie wielkich liter w utworze *Do poetów emigracyjnych*, oraz umieszczenie trzech czystopisów utworów na jednej kartce, a nie, zgodnie ze zwyczajem poety, każdego na osobnej. Powyższe cechy pozwalają wysnuć przypuszczenie, że rękopis powstał z myślą o osobie, która utwory te miała wydrukować lub w inny sposób rozpowszechnić. Brak podpisu byłby w takim wypadku formą konspiracji w planowanej anonimowej publikacji. Wciąż nie jest jednakże dowodem na to, że spisane przez Baczyńskiego utwory zostały przez niego stworzone – czy raczej są odpisami,

[18] Zob. M. Jaworski, *Na kompletach*, [w:] *Żołnierz, poeta, czasu kurz… Wspomnienia o Krzysztofie Kamilu Baczyńskim*, red. Z. Wasilewski, Kraków 1979, s. 332–333.

które poeta tylko powielił na użytek własny lub na cele podziemnej działalności kulturalnej. Zgodnie z bibliografiami publikacji konspiracyjnych żaden z tych utworów nie był ostatecznie rozpowszechniany w tajnych wydawnictwach w czasie okupacji[19]. Utwory w rękopisie zachowały się w następującym brzmieniu:

Do poetów emigracyjnych[20]
Napisaliście, kochani,
wierszy stos.
Przysyłaliście nam w listach,
trudno – los.
O tęsknocie, o Ziemiańskiej
i o łzach.
O idiocie w krwawym pocie
i o bzach.
Tutaj z wolna niedobitków
malał krąg –
wzięli jednak dla pociechy
wiersz do rąk.
No i dobrze, i na zdrowie,
jakiż cud!
Jakby *Dziady* z emigracji –
– wzruszył lud,
bo za boki się ujęli
w chłopa chłop

[19] Znajdująca się w *Komentarzu edytorskim* do *Utworów zebranych* bibliografia konspiracyjna nie zawiera informacji o omawianych utworach. Podobnie bibliografia: J. Czachowska, M. K. Maciejewska, T. Tyszkiewicz, *Literatura polska i teatr w latach II wojny światowej. Bibliografia*, t. I, Wrocław 1983. Z kolei *Bibliografia zwartych i ulotnych druków konspiracyjnych wydanych na ziemiach polskich pod okupacją niemiecką w latach 1939–1945* Władysława Chojnackiego rejestruje utwór o tytule bardzo zbliżonym do *Do poetów emigracyjnych* – autorstwa Witolda Zechentera *Do poetów na emigracji* opublikowany w krakowskiej *Antologii poetyckiej* z 1944 roku. To inny wiersz polemizujący z *Kwiatami polskimi* Juliana Tuwima. Jego treść nie pokrywa się jednak z utworem zapisanym przez Baczyńskiego (W. Chojnacki, *Bibliografia zwartych i ulotnych druków konspiracyjnych wydanych na ziemiach polskich pod okupacją niemiecką w latach 1939–1945*, Warszawa 2005, poz. 16, s. 34).

[20] BN 7985, k. 66r.

i śmieli się, śmieli, śmieli
cały rok.
Gdy mu ryli twarde lata
butem w brzuch,
nie przypomni snów z Ziemiańskiej
taki zuch.
Nie zapłacze nad nostalgią
taki byk.
Tak, prorokiem w własnym kraju
nie był nikt.

Wybór[21]
Wykreślali powoli mądrzy Bolszewicy,
kto się jako Bolszewik liczy, kto nie liczy,
więc ten i ów do ula, ten i ów na Sybir,
Kochanowski – do śmieci, Prus też się nie wybił.
Tych, co zmarli, uciekli, tych już nie wyliczę –
zostali: Wasilewska razem z Mickiewiczem.
„Teraz – rzekli – możecie w lutnię swą zadzwonić".
Ona się nie broniła. On się **nie mógł**[22] bronić.

Przysłowia są mądrością narodów[23]

1.

„Czas to pieniądz" – rzekł premier do swych pułkowników
i zmienił czas na pieniądz, a nas na umrzyków.

2.

Czym skorupka przed wojną nasiąkła,
tym w czas wojny trąci.
Kto się opił faszyzmu jak gąbka.

[21] BN 7985, k. 66v.

[22] Podkr. aut.

[23] BN 7985, k. 66v.

Znając inne utwory satyryczne Baczyńskiego, można zauważyć, że powyższe teksty noszą pewne cechy jego poetyki. Obecny również w znanych wcześniej wierszach rodzaj uszczypliwego żartu szczególnie widoczny jest w *Do poetów emigracyjnych*. Największe wątpliwości wzbudza trzeci fragment, *Przysłowia są mądrością narodów*, który jest jedyną tego typu formą wśród tekstów spisanych ręką Baczyńskiego. Sprawia wrażenie przerwanego, niedopowiedzianego, lecz nie urywa się przed zakończeniem – w rękopisie jest ono zaakcentowane wyraźną kropką na końcu oraz dodatkowo poziomą kreską. *Przysłowia* to jedyny utwór spośród rękopisów Baczyńskiego odwołujący się do aforyzmu satyrycznego.

Wszystkie utwory z karty 66 mają prześmiewczy charakter, wszystkie też dotyczą aktualnych wydarzeń politycznych. Dwa pierwsze są polemiką z literatami, których los w czasie okupacji potoczył się inaczej niż Baczyńskiego: poetów emigracyjnych, korespondencyjnie kontaktujących się z krajem, oraz poetów „reżimowych", poddających się ideologicznym wymaganiom Związku Radzieckiego, ukazanych na tle pisarzy poprzednich epok, już nieżyjących i niemogących bronić swych dzieł przed wykorzystaniem do celów politycznych. Trzeci utwór to dwa satyryczne aforyzmy składające się z „przysłów", których treść jest ściśle związana z panującymi w Europie totalitaryzmami. *Do poetów emigracyjnych* wpisuje się w zbiór krytycznych, a często mocno kąśliwych tekstów będących świadectwem wojennej recepcji fragmentów *Kwiatów polskich* Juliana Tuwima, których fragmenty opublikował w czasie okupacji Czesław Miłosz w antologii *Pieśń niepodległa* w 1942 roku[24].

Wybór odnaleziony

Wybór jest jedynym utworem z [*Ineditów*], który został dotychczas opublikowany. W 1989 roku Wiesław Budzyński umieścił go w „Tygodniku Powszechnym", a później w 1991 roku w biografii *Miłość i śmierć Krzysztofa Kamila*[25]. „Ze względu na komunistyczną cenzurę wiersz nie mógłby ukazać

[24] [J. Tuwim], *Kwiaty polskie, Modlitwa*, [w:] *Pieśń niepodległa. Poezja polska czasu wojny*, oprac. ks. J. Robak [J. Andrzejewski, Cz. Miłosz, J. Zagórski], Warszawa [1942], s. 111–124.

[25] „Tygodnik Powszechny" 1989, nr 15, s. 5; W. Budzyński, *Miłość i śmierć Krzysztofa Kamila*, Warszawa 1991, s. 262–263.

się drukiem; ani w trzech kolejnych wydaniach *Utworów zebranych*, ani też w różnych wyborach poezji Baczyńskiego, i takiej próby, zdaje się nie podejmowano”[26]. Według Budzyńskiego przyczyna tak późnego pierwodruku utworu jest oczywista, a są nią antykomunistyczne treści, które przed 1989 rokiem zostałyby ocenzurowane.

Budzyński wspomniał, że na rękopis *Wyboru* natknął się „pośród ineditów w zbiorach Biblioteki Narodowej”[27]. Dlaczego zatem nie zainteresowały go inne utwory, znajdujące się w archiwum tuż obok? Nie umieścił ich w swojej książce, nie podał nawet tytułów. Czas powstania tej fraszki na Bolszewików Budzyński oszacował na początek drugiej wojny światowej, co miałoby być dowodem na dystans Baczyńskiego do ideologii komunistycznej już od początku okupacji oraz na świadomość młodego poety, jakie zagrożenia niesie za sobą wstąpienie literatów w szeregi totalitarnego systemu.

> Wiersz nie jest datowany, ale można przyjąć, że pochodzi z pierwszego okresu wojny i zawiera najpewniej echa tragicznych wypadków na wschodnich ziemiach Rzeczypospolitej po 17 września 1939 oraz dalszych jego konsekwencji – totalitarnej polityki prowadzonej przez Wandę Wasilewską i złowrogiej roli, jaką tam pełniła[28].

Założenie, że utwór powstał w pierwszych latach wojny, stoi jednak w sprzeczności z ustaleniami Wyki, który początek realnej obecności w utworach Baczyńskiego doświadczenia otaczającej go wojennej rzeczywistości wiąże z jesienią 1941 roku. Co więcej, badacz nie znajduje wśród wczesnych utworów odwołujących się do rzeczywistości wojennej żadnych wierszy tak frywolnie dystansujących się od grozy okupacji. Nazywając wkroczenie wojennej rzeczywistości do utworów Baczyńskiego porażeniem, dostrzega w nim przerażenie realnością wojny, pierwszą próbę zmierzenia sią poety z tym, co w niej najtrudniejsze i najbardziej okrutne. Należy także przypomnieć, że *Wybór* został umieszczony na karcie z satyrą odwołującą się do poematu

[26] W. Budzyński, *Miłość i śmierć…*, s. 262–263.

[27] Tamże, s. 262.

[28] Tamże, s. 263.

Tuwima, który nie mógł być znany przed 1942 rokiem. Pozostałe utwory satyryczne Baczyńskiego, nie licząc przedwojennych, są jednoznacznie związane z latami późnowojennymi. Prawdopodobne przeznaczenie utworów do upowszechnienia również sugeruje lata późniejsze, gdy Baczyński miał liczne kontakty literackie.

Opisany przez Budzyńskiego temat fraszki odnosi się – choć niebezpośrednio – do napaści Bolszewików na Polskę we wrześniu 1939 roku oraz do przejścia części środowiska literackiego, z Wandą Wasilewską na czele, na stronę okupanta. Dobra znajomość przez Baczyńskiego wspomnianej w utworze bolszewickiej „recepcji" Kochanowskiego, Prusa, a zwłaszcza Mickiewicza, jest świadectwem tego, że młody poeta znał stosunek Związku Radzieckiego do polskiej tradycji literackiej. Jednych – jak Mickiewicza – system potrafił przystosować do swojej ideologii, innych wybitnych odrzucił, nie dbając o ich zasługi dla polskiej literatury. Czy jest to wiedza, jaką Baczyński mógł mieć już na początku wojny? Budzyński w swojej datacji kieruje się wyłącznie przesłankami wewnątrztekstowymi, dotyczącymi tematyki utworu. Nie ma jednak żadnych innych dowodów na to, by tekst powstał w pierwszym okresie wojny.

Podsumowując, data powstania utworu podana przez Budzyńskiego jest zbyt wczesna. Czas utworzenia *Wyboru* należałoby oszacować na drugą połowę okresu okupacji. Wszystkie utwory z karty 66 powstały prawdopodobnie w zbliżonym czasie, na pewno po 1942 roku, gdy w Polsce ukazały się fragmenty *Kwiatów polskich*.

Cel Budzyńskiego, który był biografem, a nie literaturoznawcą i edytorem, tłumaczy ograniczone zainteresowanie nieznanymi utworami. Budzyński przez wiele lat z ogromnym pietyzmem szukał informacji dotyczących każdego okresu i aspektu życia Baczyńskiego. Przeprowadził wiele rozmów z osobami, które znały poetę choćby w bardzo krótkim czasie, opisał w czasopismach odnalezione przez siebie materiały: własnoręcznie wykonane przez Baczyńskiego tomy poetyckie, *Wiosnę 1942*[29] oraz *Modlitwę*[30]. Przy takim zaangażowaniu w przybliżanie czytelnikom biografii i rękopisów Baczyńskiego

[29] Zob. W. Budzyński, *Rękopis znaleziony na schodach*, „Literatura" 1979, nr 39, s. 8; A. Kmita-Piorunowa, *Dwie „Wiosny 1942"*, tamże.

[30] Zob. A. Kmita-Piorunowa, *„Składał autor"*, „Literatura" 1980, nr 6, s. 8–9.

nienagłośnienie, a nawet zignorowanie pozostałych utworów z Biblioteki Narodowej jest dosyć zastanawiające. Być może Budzyński pozostawił sprawę wydawcom, zakładając, że utwory te pojawią się w kolejnym (choć nieplanowanym jeszcze) wznowieniu *Utworów zebranych*, lecz do włączenia omawianych utworów do edycji nigdy nie doszło.

Dlaczego te materiały nie znalazły się we wcześniejszych wydaniach *Utworów zebranych*? Odpowiedzi na to pytanie udzielił Budzyński, wskazując na wiersz o Bolszewikach. Trop jest słuszny, jednak wspomniany dokument GUKPPiW nie zawiera żadnych uwag wobec tych utworów, co oznacza, że utwory zostały poddane cenzurze wewnętrznej na etapie prac wydawniczych.

Aforyzmy o Bogu i człowieku

Na karcie 67 omawianego zbioru znajdują się fragmenty określone przez Barbarę Kocównę jako „Cztery aforyzmy o Bogu i człowieku”[31]. Rękopis tekstu znajduje się na zniszczonej szarej kartce niewielkich rozmiarów, której dolna połowa, przypuszczalnie zawierająca dalszą część tekstu, jest urwana. Aforyzmy rozpoczynają się asteryskiem u góry strony, mogącym oznaczać, że są fragmentem notatki, której pierwsza część znajduje się na poprzedniej karcie, niezachowanej do dzisiejszych czasów. Tekst jest wpisany ołówkiem, pismem czytelnym, umiarkowanie starannym. Każdy aforyzm, zapisany w układzie wersowym, również jest oddzielony asteryskiem.

Zapis rozpoczyna się od skreślonej litery „J”, która miała być początkiem jakiegoś innego, zaniechanego fragmentu. Wszystkie aforyzmy zostały zanotowane przez Baczyńskiego podczas lektury, jak wynika z treści zdań, najpewniej mistyka. Źródła cytatu ani jego autora niestety nie udało się odnaleźć. Charakter poprawek bardziej niż o zmianach autorskich również świadczy o usuwaniu błędów w tekście przepisywanym. Najwyraźniejszym tego przykładem jest poprawka ostatniego aforyzmu, który w pierwotnym kształcie brzmiał „Gdybym wierzył całkowicie / umarłbym z miłości do Boga”. Dodatkowym argumentem jest użyty przez poetę materiał pisarski. Nie ma świadectw, by Baczyński tworzył z ołówkiem w ręku.

Nie jest dziś znany żaden utwór Baczyńskiego, który miałby charakter aforyzmu. Wyjątkiem są żartobliwe „przysłowia”, mimo wszystko nieporów-

[31] *Biblioteka Narodowa. Katalog rękopisów*…, s. 189.

nywalne do „Aforyzmów o Bogu i człowieku". Bardzo wiele wskazuje na to, że tekst ten nie jest dziełem Baczyńskiego, lecz wypisem z lektury. Notatka znalazła się wśród [*Ineditów*], być może stanowiąc granicę doboru materiałów do publikacji, której wydawcy *Utworów zebranych* nie przekraczali. Wydaje się, że ten krótki i fragmentaryczny wyimek znalazł się poza obszarem zainteresowań edytorów ze względu na ich niewielki rozmiar i małe znaczenie (z perspektywy *Utworów zebranych*). Oto pełen tekst notatki:

*

Dopóki jestem człowiekiem, Pan mój
cierpi we mnie.

*

Bóg mój jest przeze mnie i ja
jestem przez Boga mego.

*

Dopóki jestem człowiekiem, Bóg mój
ma we mnie nadzieję, a ja w nim
wiarę. Kiedy stanę się czystym duchem,
stanie się miłość między Panem moim
a mną.

*

Gdybym wierzył całkowicie, umarłoby
z miłości do Boga moje ciało[32].

Wśród spuścizny poety niewiele jest zapisków innych niż prace literackie, a jeszcze mniej tekstów o charakterze autokomentarzy (takie notatki najczęściej przybierają formę krótkich „przypisków" do wierszy) lub relacji i wyimków z czytanych książek. Aforyzmy należy zatem traktować jako unikalne wśród materiałów, które zachowały się po Krzysztofie Baczyńskim, świadectwo lektur i zainteresowań poety. Być może szersza znajomość fragmentu pozwoli na odnalezienie autora zapisanych przez Baczyńskiego słów.

[32] BN 7985, k. 67.

Odpis Stefanii Baczyńskiej

Tekst piosenki [*Szli na wojnę trzej żołnierze*] zapisany jest na obu stronach karty 68 rękopisu 7985 III. Poprzedza go notatka Baczyńskiej „Wiersz znaleziony w b. pokreślonym rękopisie. Przypuszczam, że jeden z tych, który pisał na obstalunek Stanisława Ryszarda Dobrowolskiego jako pieśni żołnierskie". Poniżej utworu znajdują się imiona i nazwisko Baczyńskiego oraz informacja: „Znalezione i przepisane przez matkę dn. 19 VI 49 rok".

Gdzie teraz znajduje się ów „pokreślony rękopis" – nie wiadomo. Wersja Baczyńskiej to jedyny zachowany przekaz. Nieczytelność pierwowzoru jest najpewniej przyczyną przepisania utworu przez matkę i w takiej formie wręczenia go edytorom *Utworów zebranych*. Kopiowanie wierszy syna do celów wydawniczych było zwykłą praktyką Baczyńskiej, która bardzo niechętnie dzieliła się z Wyką autografami, niezależnie od stopnia ich czytelności. O tej utrudnionej współpracy z matką Baczyńskiego (która skądinąd dokonywała wielkich starań, by opublikować wybór wierszy syna) wspominał po latach Wyka w prelekcji *Droga do Baczyńskiego*[33].

Baczyńska była rzetelną kopistką, wypisane przez nią pod tekstem nazwisko syna pozwala z dużą dozą pewności stwierdzić o jego autorstwie utworu [*Szli na wojnę trzej żołnierze*]. Upewnia o tym notatka u góry strony, wskazująca na pokreślony brudnopis Baczyńskiego jako źródło kopii wykonanej przez Baczyńską. Dopisek zawiera dodatkowo informację o prawdopodobnych okolicznościach powstania piosenki, przybliża czas jej napisania oraz środowisko, w którym mógł być rozpowszechniany.

Nieznana dotychczas piosenka żołnierska Baczyńskiego prezentuje się następująco:

[Szli na wojnę trzej żołnierze][34]

Szli na wojnę trzej żołnierze,
śpiewali.
Jeden silny był jak czołgi
ze stali.

[33] Zob. K. Wyka, *List do Jana Bugaja. Droga do Baczyńskiego*, Warszawa 1986, s. 36–37.

[34] BN 7985, k. 68.

Drugi wielki jak armata,
czarny drab,
iskry szły, jak brał karabin
do swych łap.
Trzeci mały był i chudy,
bidula,
kiedy bagnet brał do boku,
to kulał.
A jak przyszło ginąć w polu
w oddali,
tak zaśpiewał ten jak czołgi
ze stali:
„Kto to będzie, moja szablo,
tobą tłukł,
kiedy na mnie ziemią spadnie
czarny grób?".
A ten drugi jak armata
śpiewał tak:
„Kto cię będzie, karabinie,
brał do łap?
Kto twą kolbą wyrżnie wroga
prosto w krzyż,
kiedy ja pod grobem będę
glinę gryzł?".
A ten trzeci, ten najmniejszy,
bidula,
śpiewał, gdy do ciszy ziemi
się wtulał:
„Gdy mnie kula roztratuje w proch i gruz,
kto cię będzie, Polsko, kochał,
w sercu niósł?".

Utwór wpisuje się w powstającą w latach 1943–1944 twórczość żołnierską Baczyńskiego, do której zaliczyć należy: zachowane w pokreślonych rękopisach Baczyńskiego piosenki [*Raz – dwa – trzy – cztery*] (UZ II 566)

i [*O Barbaro, o Barbaro*] (UZ II 564–565) oraz zapisany na ostatniej zapełnionej stronie [*Kodeksu 43/44*] utwór o mylącym tytule *Pocałunek* (UZ II l19), a także wspominane wcześniej jako utwory o niepewnym autorstwie piosenki *Maszeruje pluton* (UZ II 567) i [*Pójdziemy wszyscy, wszyscy razem*] (UZ II 568).

Kopia sporządzona ręką Baczyńskiej nie znalazła się wśród zbioru jej odpisów[35], lecz w [*Ineditach*], tym samym powstały po wojnie odpis został dołączony do rękopisów Baczyńskiego. Odpisowi nie towarzyszy wspomniany przez kopistkę pokreślony brudnopis utworu – czy był tak bardzo pokreślony i nieczytelny, że został wyrzucony? Uległ zniszczeniu po przechowywaniu w złych warunkach? Łatwo wyobrazić sobie ów brulion – tekst piosenki żołnierskiej bez tytułu zapisany w pokreślonym rękopisie na osobnej kartce – ponieważ zachowały się dwa podobne materiały Baczyńskiego, z piosenkami [*Raz – dwa – trzy – cztery*] oraz [*O Barbaro, o Barbaro*]. Również bardzo pokreślone, ukazujące pracę nad utworami. Nieumieszczone w kodeksach, niepublikowane przez autora, nieopatrzone tytułem – jednym słowem przeznaczone do śpiewania, czyli rozpowszechniania utworu typowego dla tradycji ustnej, w okresie okupacji związanej z twórczością żołnierską. Brak wspomnianego przez matkę poety brudnopisu oznacza, że nie ocalał autorski przekaz [*Szli na wojnę trzej żołnierze*]. Jednak odpis Baczyńskiej jest przekazem rzetelnym, sumienność pracy kopistki możemy poznać, porównując inne liczne powojenne kopie Baczyńskiej z autografami poety. Matka Baczyńskiego była bardzo zaangażowana w prace nad archiwum poety, a wcześniej przez wiele lat należała do pierwszych czytelników jego wierszy. Świadectwo Baczyńskiej wskazujące na istnienie brulionu utworu jest zatem informacją o wiele bardziej wiarygodną niż nieautorskie przekazy innych piosenek uznawanych za dzieła Baczyńskiego, wspomnianych wcześniej *Maszeruje pluton* i [*Pójdziemy wszyscy, wszyscy razem*]. Nie widzę powodu, dla którego utwór nie miałby zostać opublikowany i umieszczony wśród pozostałych dzieł Baczyńskiego.

[35] K. K. Baczyński, [*Odpisy wierszy Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*], rkpsy Biblioteki Narodowej, sygn. 7987 III.

Zakończenie

Zaprezentowane utwory i fragmenty są różnorodne zarówno pod względem ich treści, jak i charakteru zachowanego materiału. *Do poetów emigracyjnych*, *Wybór*, *Przysłowia są mądrością narodów* to rękopisy poety, które – choć nie ma całkowitej pewności ich autorstwa ze względu na nietypowy charakter rękopisu – ukazują Baczyńskiego jako poetę bezpośrednio odnoszącego się do wydarzeń politycznych, czyli takiego twórcę, jaki nie mógłby zaistnieć w polskiej nauce przed 1989 rokiem. Wykonany przez Stefanię Baczyńską powojenny odpis [*Szli na wojnę trzej żołnierze*] uzupełnia listę piosenek żołnierskich Baczyńskiego. Zapisany ręką poety fragment zaczynający się od słów „Dopóki jestem człowiekiem" trudno uznać za utwór jego autorstwa, jednak jako wypis z lektury prezentuje praktyki czytelnicze poety.

Pytania o przyczynę nieumieszczenia tych wierszy w *Utworach zebranych* prowadzą do szerszej refleksji nad edycją dzieł, z której korzystamy od kilkudziesięciu lat, i pokazują, jakimi kryteriami kierowano się przy doborze utworów oraz w jaki sposób ustalano ich autorstwo. Ponieważ nie są to metody akceptowane we współczesnym edytorstwie, za konieczne uznałam niniejsze uzupełnienie, które, na co mam nadzieję, ukaże konieczność ponownego pochylenia się nad spuścizną poety i ponowienia prac edytorskich nad jego dziełem.

Bibliografia

Baczyński K. K., *[Odpisy wierszy Krzysztofa Kamila Baczyńskiego]*, rkpsy Biblioteki Narodowej, sygn. 7987 III.

Baczyński K. K., *[Wiersze występujące w kodeksach]:[Varia]*, rkpsy Biblioteki Narodowej, sygn. 7985 III, k. 66–72. Dalej: BN 7985, k. 66–72.

Baczyński K. K., *Cudowne przygody pana Pinzla rudego (powieść fantastyczna),* Warszawa 2017.

Baczyński K. K., *Maszeruje pluton*, „Żołnierz Polski. Tygodnik Ilustrowany" 1947, nr 42.

Baczyński K. K., *Utwory zebrane*, oprac. A. Kmita-Piorunowa, K. Wyka, Kraków 1961.

Budzyński W., *Miłość i śmierć Krzysztofa Kamila*, Warszawa 1991.

Chojnacki W., *Bibliografia zwartych i ulotnych druków konspiracyjnych wydanych na ziemiach polskich pod okupacją niemiecką w latach 1939–1945*, Warszawa 2005.

Jaworski M., *Na kompletach*, [w:] *Żołnierz, poeta, czasu kurz... Wspomnienia o Krzysztofie Kamilu Baczyńskim*, red. Z. Wasilewski, Kraków 1979.

Kmita-Piorunowa A., *Składał autor*, „Literatura" 1980, nr 6.

Matuszewski R., *„Magis amica veritas", czyli o pewnej edytorskiej pomyłce*, „Kultura" 1981, nr 2.

Tramer M., *Bez brudnopisu. Układanie Baczyńskiego*, „Forum Poetyki" 2020, nr 21.

Tramer M., *Edycja, której nie było – albo: jak jest zrobiony Krzysztof Baczyński*, [w:] *Balaghan. Mikroświaty i nanohistorie*, red. M. Jochemczyk, M. Kokoszka, B. Mytych-Forajter, Katowice 2015.

Tuwim J., *Kwiaty polskie, Modlitwa*, [w:] *Pieśń niepodległa. Poezja polska czasu wojny*, oprac. ks. J. Robak [J. Andrzejewski, Cz. Miłosz, J. Zagórski], Warszawa [1942].

Wyka K., *List do Jana Bugaja. Droga do Baczyńskiego*, Warszawa 1986.

Zabierowski S., *Odkrywca i promotor. Kazimierz Wyka – badacz Baczyńskiego*, „Śląsk. Miesięcznik Społeczno-Kulturalny" 2021, nr 2.

Zaczkowska-Szypowska E., *Wybrane problemy edytorskie twórczości poetyckiej Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, [w:] *Problemy wypowiedziane. XVI Warsztaty Młodych Edytorów*, Lublin 2019.

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2021 (LIII)
https://doi.org/10.36770/bp.643
ISSN 1640–7806 (print) ISSN 2544–8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Marzena Woźniak-Łabieniec*
Uniwersytet Łódzki, Polska / University of Łódź, Poland
ORCID: 0000–0003–3280–1411

Poezja „w ruchu”. O dwóch *Elegiach* Tadeusza Różewicza

Poetry “in motion”. On two *Elegie* by Tadeusz Różewicz

Abstract: The author of this article discusses the textual changes in the subsequent publications of Tadeusz Różewicz’s two *Elegie [Elegies]* in the context of the artistic phenomenon of poetry “in motion”, also indicating the consequences of these changes. She agrees with the poet that the poem is a frequent phenomenon, while poetry is an extremely rare construct. Poetry, in contrast to the poem, does not, according to Różewicz, have a beginning and an end. In our times, therefore, it is not the finished form of a given poem that counts for a potential recipient, but the very process that forms a given text. Therefore, only poetry “in motion”, heading towards the unknown, still makes sense.

Keywords: Tadeusz Różewicz, Czesław Miłosz, *Elegie*, poetry “in motion”, 20th-century literature.

* Marzena Woźniak-Łabieniec – dr hab., prof. UŁ, historyk literatury polskiej, pracownik naukowy w Zakładzie Literatury Polskiej XX i XXI wieku UŁ. Autorka m.in. monografii: *Obecny nieobecny. Krajowa recepcja Czesława Miłosza w krytyce literackiej lat 50. w świetle dokumentów cenzury* (Łódź 2012).

W dorobku poetyckim Tadeusza Różewicza możemy odnaleźć kilka utworów, w których tytule zawarł autor określenie gatunkowe: elegia. W 1945 roku krakowskie „Odrodzenie"[1] publikuje *Elegię*, która weszła po dwóch latach do tomu *Niepokój*. W zbiorze tym nie przedrukował Różewicz kolejnej elegii, opublikowanej w czasopiśmie „Pokolenie" w roku 1946. To *Elegia na powrót umarłych poetów*[2]. W tomie *Pięć poematów*, wydanym w „Czytelniku" w 1950 roku, znalazła się *Elegia prowincjonalna* (z roku 1948), natomiast w niemal dwadzieścia lat późniejszym tomie *Regio* (1969) – bardzo przejmująca *Elegia na śmierć czternastoletniego chłopca*. *Elegia* to również tytuł wiersza napisanego po śmierci Czesława Miłosza i jemu dedykowanego[3].

Elegia jako gatunek literacki a elegijność Różewicza

Wywodząca się z poezji greckiej elegia, pisana pierwotnie dystychem złożonym z heksametru i pentametru, w XX wieku w większości przypadków – jak pisze Małgorzata Semczuk – „charakteryzuje się całkowitą dowolnością wersyfikacyjną". Elegijność ujawnia się zatem przede wszystkim w warstwie semantycznej:

> XX-wieczna elegia jest lirycznym utworem refleksyjnym, utrzymanym w tonacji nostalgicznej, traktującym o problemach kondycji ludzkiej, pozbawionym jakichkolwiek wyznaczników formalnych[4].

Realizacje elegijności Różewicza mieszczą się w powyższych kryteriach gatunkowych. We wszystkich pięciu elegiach dominuje liryka bezpośrednia. Ukazują one dramatyzm ludzkiego bytu, trudne doświadczenia, które – choć dotykają konkretnej jednostki – są charakterystyczne dla ludzkiej egzystencji.

[1] T. Różewicz, *Elegia*, „Odrodzenie" 1945, nr 4, s. 2.

[2] Pierwodruk: „Pokolenie" 1946, nr 1.

[3] O wzajemnej relacji obu poetów zob. *Anioł w majtkach Polixeny. O Miłoszu i Różewiczu rozmawiają Przemysław Dakowicz i Jan Stolarczyk*, [w:] P. Dakowicz, *Poeta (bez)religijny. O twórczości Tadeusza Różewicza*, Łódź 2015, s. 157–184.

[4] M. Semczuk, *Elegia*, [hasło w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska i in., Wrocław 1992, s. 270.

Elegia pierwsza – [„Moja samotność jest…"]

W dokumentach krakowskiego Archiwum „Odrodzenia", w teczce *Utwory wysłane Przybosiowi do oceny* znajdują się: rękopis i maszynopis wiersza *Elegia*[5]. Jak pisze Jacek Natanson, wysyłaną do redakcji prozę i poezję czytali i kwalifikowali Zbigniew Bieńkowski i Julian Przyboś, ostateczną decyzję podejmował Karol Kuryluk, do spraw spornych angażował Kazimierza Wykę, wówczas redaktora naczelnego „Twórczości", urzędującego w pokoju obok (redakcje znajdowały się w jednym mieszkaniu na Basztowej 15)[6]. Przyboś w *Post Scriptum* listu (z lipca 1945 roku) do młodego poety pisze: „Wiersze nadesłane – bardzo ładne i subtelne"[7].

Poza drobnymi zmianami interpunkcyjnymi (jedną kropką obecną w zapisanym niebieskim piórem rękopisie (po słowie „WRZESIEŃ") i przecinkiem (w drugim wersie po słowie: „karta") nie różnią się między sobą. Wygląda na to, że maszynopis powstał z dość wiernego, choć nieco niechlujnego przepisania rękopisu, co stało się prawdopodobnie już w redakcji „Odrodzenia" (redakcja zatrudniała maszynistki). Wątpliwe, by Różewicz wysyłał i rękopis, i maszynopis tego samego wiersza, więc zapewne ktoś inny przepisał utwór. Tym bardziej, że – jak poeta wspominał – nigdy nie pisał wierszy na maszynie[8]. W rękopisie zamazane zostało w nieczytelny sposób słowo na końcu wersu: „o jedno imię milczą"[9], przepisany maszynopis nie zawiera już śladu tej poprawki, natomiast

[5] Archiwum Państwowe w Krakowie, Redakcja Tygodnika „Odrodzenie", nr zespołu 1169, sygn. RO 66.

[6] J. Natanson, *Tygodnik „Odrodzenie" 1944–1950*, Warszawa 1987, s. 64–65.

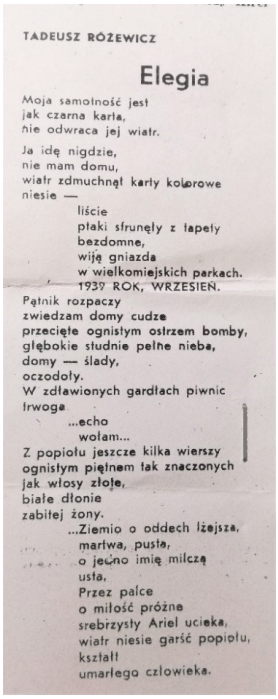
[7] T. Różewicz, *Margines, ale*…, Wrocław 2010, s. 139.

[8] W jednym z wywiadów Różewicz stwierdza: „[…] dawniej pisałem piórem, obsadką drewnianą, ze stalówką maczaną w atramencie. Długi czas tak pisałem. Do lat 50. Potem na pióro wieczne przeszedłem, potem na długopis, a na maszynę do pisania – nigdy. Nigdy nie napisałem wiersza na maszynie i uważam, że na maszynie wiersza napisać nie można. Właśnie rączka drewniana, pióro – było przedłużeniem ręki, czyli mojego organizmu i zawsze wpływało to u mnie na kształt wiersza, który był dla mnie żywym organizmem. Prawie biologicznym, sensualnym. Jeśli nie ma krwioobiegu we wszystkich częściach wiersza, to są wtedy martwe części, tam gdzie energia, a właściwie ta krew wyobraźni i uczuć nie dociera, to te partie wiersza są do skreślenia, do wyrzucenia. Wszystkie moje listy są pisane ręcznie, więc jeśli ktoś dostaje mój list pisany na maszynie, to jest oznaką, że to nie mój list" (*Kronika literacka, naukowa i wydawnicza*, [w:] *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. J. Stolarczyk, Wrocław 2011, s. 178).

[9] Redakcja „Odrodzenia", Archiwum Państwowe w Krakowie, zesp. 1169, sygn. 66, k. 641–642.

wykreślono pierwszy wers ostatniej strofoidy, zapewne ze względu na koniec strony – przepisano go ponownie na początku kolejnej karty, by zaznaczyć ciągłość ostatniego fragmentu[10]. Wiersz jest zapisem stanu samotności i poczucia bezdomności, będących skutkiem doświadczeń II wojny światowej.

Pierwodruk *Elegii* ukazał się we wrześniowym numerze „Odrodzenia" w 1945 roku[11] z drobnymi korektami interpunkcyjnymi (nie wiemy, czy pochodziły od redakcji, czy bezpośrednio od autora) – kropka zamykająca wers „w wielkomiejskich parkach" i przecinek w określeniu czasu między rokiem a miesiącem wrześniem:



TADEUSZ RÓŻEWICZ

Elegia

Moja samotność jest
jak czarna karta,
nie odwraca jej wiatr.

Ja idę nigdzie,
nie mam domu,
wiatr zdmuchnął karty kolorowe
niesie —
liście
ptaki strunęły z łapety
bezdomne,
wiją gniazda
w wielkomiejskich parkach.
1939 ROK, WRZESIEŃ.
Piątnik rozpaczy
zwiedzam domy cudze
przecięte ognistym ostrzem bomby,
głębokie studnie pełne nieba,
domy — ślady,
oczodoły.
W zdławionych gardłach piwnic
frwoga
...echo
wołam...
Z popiołu jeszcze kilka wierszy
ognistym piętnem tak znaczonych
jak włosy złote,
białe dłonie
zabitej żony.
...Ziemio o oddech lżejsza,
martwa, pusta,
o jedno imię milczą
usta.
Przez palce
o miłość próżne
srebrzysty Ariel ucieka,
wiatr niesie garść popiołu,
kształt
umarłego człowieka.

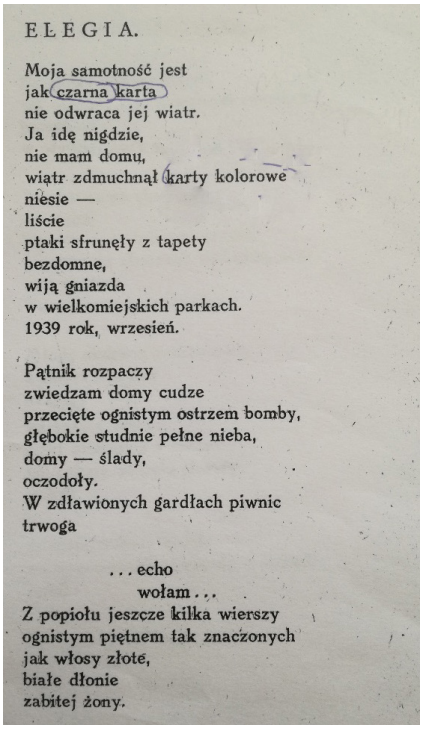
Pierwodruk:
„Odrodzenie" 1945, nr 42 (16 września), s. 2

Wersja z tomu *Niepokój* różni się od poprzednich usunięciem wyróżnienia kapitalikami daty „1939 WRZESIEŃ" (zmiana na: „1939 wrzesień"), co wy-

[10] Tamże, k. 635; 637.

[11] „Odrodzenie" 1945, nr 42, s. 2.

raźnie osłabia wyeksponowanie kontekstu początku wojny. Ponadto zasadniczej zmianie uległ układ graficzny strof. Zlikwidowano wcięcia, poza słowami „…echo/wołam…". Strofoidy są wyrównane do lewej; zlikwidowano również światło między dwiema pierwszymi strofami, tworząc z nich dłuższą strofoidę. Ciekawym komentarzem do takiej praktyki mogą być słowa Urszuli Kozioł, która stwierdza: „Różewicz zawsze umiał zadbać, by jego teksty były nie tylko czytane, ale i widziane tak, jak postrzega się np. grafikę"[12].

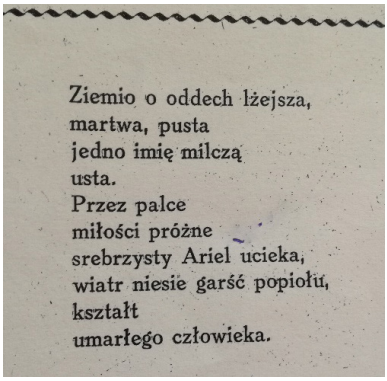


ELEGIA.

Moja samotność jest
jak czarna karta
nie odwraca jej wiatr.
Ja idę nigdzie,
nie mam domu,
wiatr zdmuchnął karty kolorowe
niesie —
liście
ptaki sfrunęły z tapety
bezdomne,
wiją gniazda
w wielkomiejskich parkach.
1939 rok, wrzesień.

Pątnik rozpaczy
zwiedzam domy cudze
przecięte ognistym ostrzem bomby,
głębokie studnie pełne nieba,
domy — ślady,
oczodoły.
W zdławionych gardłach piwnic
trwoga

. . . echo
wołam . . .
Z popiołu jeszcze kilka wierszy
ognistym piętnem tak znaczonych
jak włosy złote,
białe dłonie
zabitej żony.



Ziemio o oddech lżejsza,
martwa, pusta
jedno imię milczą
usta.
Przez palce
miłości próżne
srebrzysty Ariel ucieka,
wiatr niesie garść popiołu,
kształt
umarłego człowieka.

Pierwsza publikacja w tomie: *Niepokój* (1947)

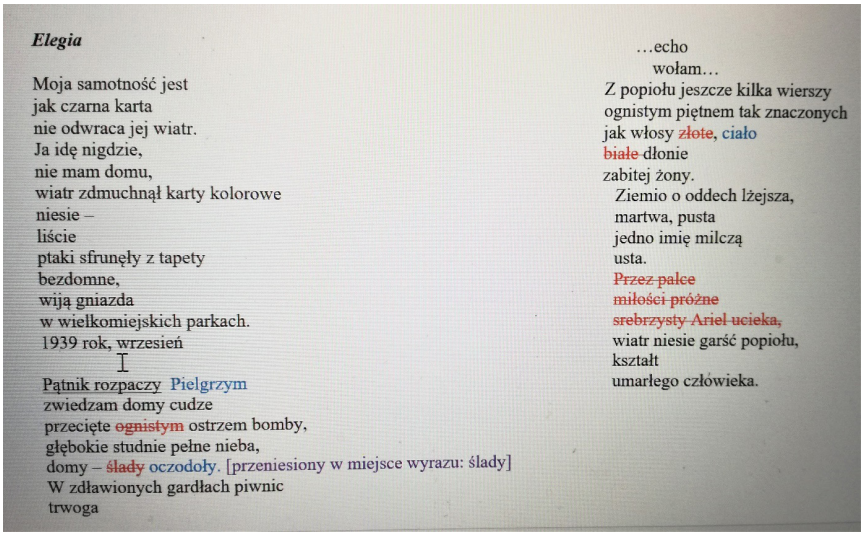
Wyżej zaznaczone – w gruncie rzeczy drobne – przekształcenia to tylko preludium do bardzo ważnej praktyki pisarskiej Różewicza, który wielokrotnie pracował nad wierszami i przekształcał je, czasem nawet już po książkowym wydaniu. Jak zauważa Wojciech Kruszewski:

[12] *Twórcy o Różewiczu*, „Poezja Dzisiaj" 2006/2007, nr 54–55, s. 14.

> Różewicz w każdym kolejnym wyborze swoich poezji, począwszy od *Wyboru wierszy* z 1953 roku, „przedrukowuje" utwory z *Niepokoju*. Nigdy jednak, nawet w tych książkach, które noszą tytuł *Poezje zebrane*, nie podał swoim czytelnikom po raz kolejny wszystkich wierszy wydrukowanych w książce z 1947 roku[13].

Wśród dziesięciu wierszy, które nie były przedrukowywane, znalazł się także wiersz *Elegia*.

Najwięcej o pracy Różewicza nad powyższym lirykiem może powiedzieć ostatni już jego wariant. Kruszewski wszedł w posiadanie autorskiego egzemplarza pierwszego wydania *Niepokoju* z zaznaczonymi na tekstach poprawkami autora, co stanowi ważny zapis procesu twórczego – Różewicz poprawia na swym egzemplarzu dwadzieścia dwa wiersze, między innymi *Elegię*[14]. Poniżej czerwonym kolorem zaznaczono usunięte fragmenty, niebieskim – dodane słowa:



Elegia

Moja samotność jest
jak czarna karta
nie odwraca jej wiatr.
Ja idę nigdzie,
nie mam domu,
wiatr zdmuchnął karty kolorowe
niesie –
liście
ptaki sfrunęły z tapety
bezdomne,
wiją gniazda
w wielkomiejskich parkach.
1939 rok, wrzesień

Pątnik rozpaczy Pielgrzym
zwiedzam domy cudze
przecięte ~~ognistym~~ ostrzem bomby,
głębokie studnie pełne nieba,
domy – ~~ślady~~ oczodoły. [przeniesiony w miejsce wyrazu: ślady]
W zdławionych gardłach piwnic
trwoga

…echo
wołam…
Z popiołu jeszcze kilka wierszy
ognistym piętnem tak znaczonych
jak włosy ~~złote~~, ciało
~~białe~~ dłonie
zabitej żony.
Ziemio o oddech lżejsza,
martwa, pusta
jedno imię milczą
usta.
~~Przez palce~~
~~miłości próżne~~
~~srebrzysty Ariel ucieka,~~
wiatr niesie garść popiołu,
kształt
umarłego człowieka.

Wersja z tomu *Niepokój* poprawiona przez Autora

[13] W. Kruszewski, *„Niepokój" Tadeusza Różewicza. Notatki do historii projektu artystycznego*, [w:] *Ewangelia odrzuconego. Szkice w 90. rocznicę urodzin Tadeusza Różewicza*, Warszawa 2011, s. 41.

[14] Tamże, s. 46.

Badacz pisze – w odniesieniu do debiutanckiego tomu, w tym do wiersza *Elegia*:

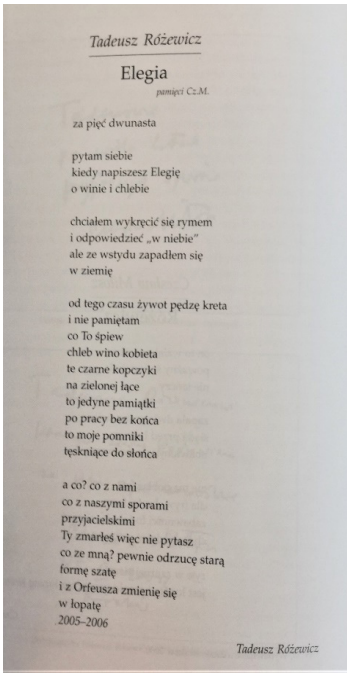
> Wśród tych zmian na szczególną uwagę zasługują Różewicza boje z przymiotnikiem. [...] Uwagę poety zatrzymują „drapieżne dłonie", „srebrna ryba", „włosy złote", „białe dłonie", „szmaragdowe dachy"... Czy w tych śladach namysłu nad słowem wyklętym przez poetycką awangardę, której był przecież wychowankiem, nie widać tropów prowadzących do osobistego świata doświadczeń młodego artysty, próbującego poradzić sobie z artykułem nowoczesnego poetyckiego credo o zbrodni przymiotnika?[15]

Drugą istotną cechą nieprzedrukowywanych wierszy (wśród nich *Elegii*), jak sugeruje badacz, jest obrazowanie związane z symbolicznie nacechowaną sferą nieba: „W dojrzałym *Niepokoju* dominuje ruch w dół, a w utworach usuniętych – w górę, co więcej: w sferę obłoków"[16].

Elegia druga – pamięci Czesława Miłosza

Jak już zaznaczono, *Elegia* nie została przedrukowana w późniejszych wydaniach wierszy Różewicza. Być może właśnie dlatego artysta nadaje identyczny tytuł wierszowi (*Elegia*), dedykowanemu Czesławowi Miłoszowi, a napisanemu po śmierci autora *Ocalenia*.

Zajmiemy się pięcioma wariantami tego utworu. Pierwodruk – jeśli wierzyć Andrzejowi Skrendo – znajdziemy w „Kwartalniku Artystycznym" z 2006 roku.



Tadeusz Różewicz

Elegia

pamięci Cz.M.

za pięć dwunasta

pytam siebie
kiedy napiszesz Elegię
o winie i chlebie

chciałem wykręcić się rymem
i odpowiedzieć „w niebie"
ale ze wstydu zapadłem się
w ziemię

od tego czasu żywot pędzę kreta
i nie pamiętam
co To śpiew
chleb wino kobieta
te czarne kopczyki
na zielonej łące
to jedyne pamiątki
po pracy bez końca
to moje pomniki
tęskniące do słońca

a co? co z nami
co z naszymi sporami
przyjacielskimi
Ty zmarłeś więc nie pytasz
co ze mną? pewnie odrzucę starą
formę szatę
i z Orfeusza zmienię się
w łopatę
2005–2006

Tadeusz Różewicz

[15] Tamże, s. 48–49.

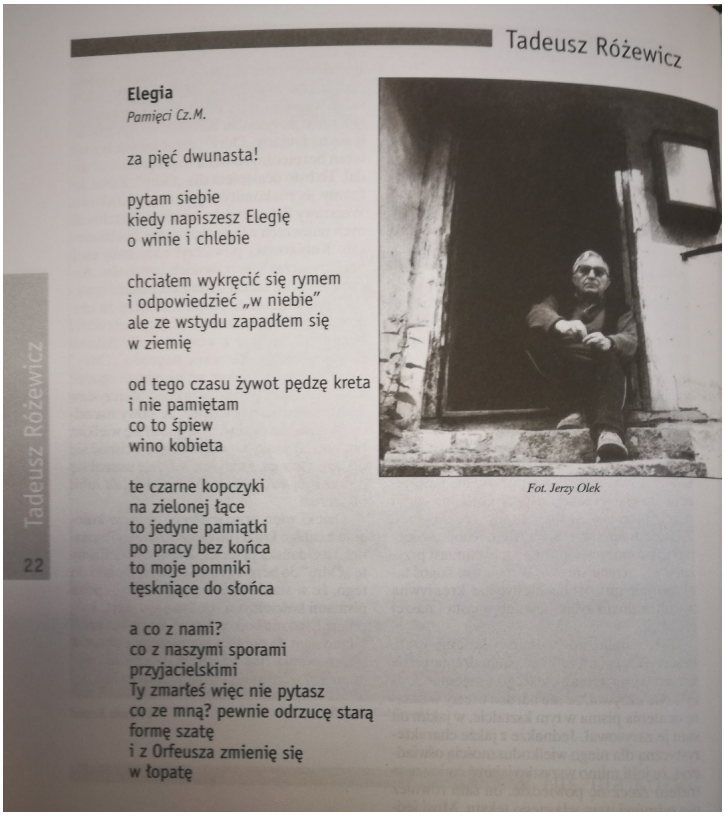
[16] Tamże, s. 53–54.

„Kwartalnik Artystyczny" 2006, nr 2

Nie jest to jednak pewne, gdyż niemal w tym samym czasie ten sam wiersz publikuje „Odra". Miesięcznik nosi datę majową, „Kwartalnik" mógł się ukazać (zakładamy, że ukazał się terminowo) między kwietniem a czerwcem. Nie miałoby to może szczególnego znaczenia, gdyby nie fakt, że opublikowane utwory różnią się między sobą. Dlatego ciekawym byłoby pytanie, która wersja pozostaje wcześniejsza? Tym bardziej, że Andrzej Skrendo, podając, iż pierwodruk pochodzi z „Kwartalnika", publikuje wersję… właśnie z „Odry". Ponadto wiersz w „Odrze" ukazał się w sąsiedztwie innego utworu poety (*jeszcze jeden dzień*) w numerze jubileuszowym, wydanym na 45-lecie miesięcznika; publikacja zatem odbyła się tak, jak zazwyczaj ma to miejsce z pierwodrukami.

„Kwartalnik Artystyczny", w którym wiersz się ukazuje, to numer poświęcony Różewiczowi w roku jego 85 urodzin. *Elegia* poprzedzona została wierszem Miłosza pt. *Różewicz*, na który swoistą odpowiedzią okazał się interesujący nas wiersz Różewicza. Narzucony został więc przez redakcję kwartalnika – poprzez układ w numerze – kierunek interpretacji *Elegii*. Czytelnik dostał tutaj proste lekturowe narzędzie. Tym prostsze, że bezpośrednio po *Elegii* zamieszczono artykuł wytrawnego badacza twórczości Miłosza – Aleksandra Fiuta pt. *Dialog niedokończony*, dotyczący historii wzajemnych relacji obu poetów[17].

[17] A. Fiut, *Dialog niedokończony*, „Kwartalnik Artystyczny" 2006, nr 2, s. 35–48.



Tadeusz Różewicz

Elegia
Pamięci Cz.M.

za pięć dwunasta!

pytam siebie
kiedy napiszesz Elegię
o winie i chlebie

chciałem wykręcić się rymem
i odpowiedzieć „w niebie"
ale ze wstydu zapadłem się
w ziemię

od tego czasu żywot pędzę kreta
i nie pamiętam
co to śpiew
wino kobieta

te czarne kopczyki
na zielonej łące
to jedyne pamiątki
po pracy bez końca
to moje pomniki
tęskniące do słońca

a co z nami?
co z naszymi sporami
przyjacielskimi
Ty zmarłeś więc nie pytasz
co ze mną? pewnie odrzucę starą
formę szatę
i z Orfeusza zmienię się
w łopatę

Fot. Jerzy Olek

Tadeusz Różewicz 22

„Odra" 2006, nr 5

Nie bez powodu Jacek Brzozowski nazwał ostatnią *Elegię* Różewicza „osobliwie hölderlinowską"[18]. Nawiązuje ona bowiem do elegii Hölderlina *Chleb i wino*. Zatem tym razem tytuł nie jest określeniem gatunkowym, a raczej sygnałem intertekstualnym. Odpowiedź Miłoszowi wydaje się niepozbawiona dystansu, a nawet humoru. I choć w pierwszej lekturze rzeczywiście odnajdujemy aluzje do Miłoszowego wiersza *Różewicz* (obraz kreta i łopaty), głębsza analiza wyłoni kolejne związki – niewątpliwe nawiązania do tekstu zatytułowanego *Do Tadeusza Różewicza poety*, gdzie zawarł Miłosz wizję twórcy o cechach Orfeusza – budzącego i czarującego pięknem swej liry Naturę. Puentując *Elegię*, Różewicz odrzuca ten wariant bycia poetą („pewnie odrzucę starą/ formę szatę/

[18] J. Brzozowski, *Notatki na marginesie dwóch wierszy Tadeusza Różewicza*, „Czytanie Literatury" 2013, nr 2, s. 181.

i z Orfeusza zmienię się/ w łopatę"). Nie miejsce tu na pełną interpretację utworu, zwróćmy uwagę, jak zostały przesunięte akcenty.

Inicjalny wers: „za pięć dwunasta" wzmocniony został w wersji z „Odry" wykrzyknikiem. W obu przypadkach to gra z wersem „kiedy zegar na wieży wybije godzinę" z liryka *Do Tadeusza Różewicza poety*. Zegar zapowiada bowiem narodziny poety-Orfeusza. W *Elegii* podmiot staje przed pytaniem: kiedy stanę się takim poetą, jak Hölderlin piszący o winie i chlebie, artystą będącym z ramienia boga „pasterzem bytu". Różewicz odrzuca tę rolę. Kolejna korekta to potwierdza: w wersji z „Odry" mamy wyraźną aluzję do dionizyjskiej wizji (poprzez słowa śpiew-wino-kobieta), tymczasem w „Kwartalniku" dochodzi wyraz: chleb, który rozbija antyczną dionizyjską triadę i przesuwa znaczenie w kierunku zakwestionowania wizji Hölderlina. Różny jest także zapis zaimka „To" – w „Odrze" małą – w „Kwartalniku" wielką literą, co może być istotne dla interpretacji wiersza zważywszy na fakt, że Różewicz często wykorzystuje semantycznie różnicowanie zapisu wielką i małą literą. Pierwszy z nich wielką może być aluzją do Miłoszowego wiersza *To*.

Kolejne dwie publikacje utworu powielają wersję zamieszczoną w „Odrze". Pierwsza – również z roku 2006 – znalazła się w cyklu *Cóż z tego że we śnie*, opublikowanym w tomie czwartym *Poezji*, wydanym w ramach dwunastotomowej edycji *Utworów zebranych*, które w latach 2003–2006 ukazały się nakładem Wydawnictwa Dolnośląskiego we Wrocławiu, pod redakcją Jana Stolarczyka. Ostatni druk *Elegii* ma miejsce w *Wyborze poezji* Różewicza, dokonanym przez Andrzeja Skrendo dla Biblioteki Narodowej w roku 2019.

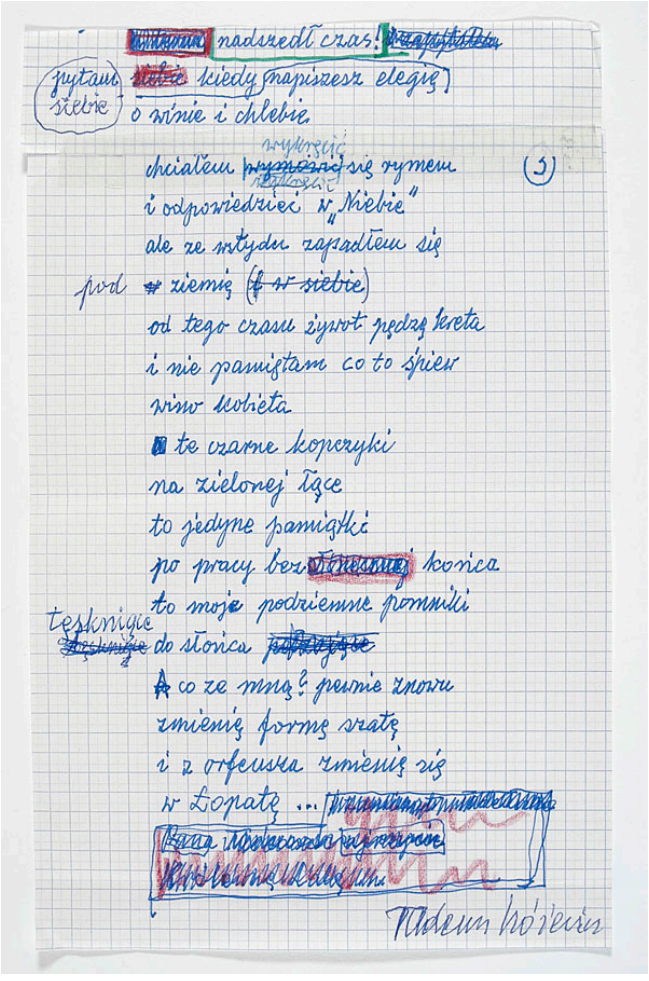
To jednak nie koniec historii.

Kilka tygodni przed śmiercią Różewicz przekazał Bibliotece Narodowej prywatne archiwum. W zbiorach znalazły się dwa rękopisy *Elegii*, umieszczone w Kolekcji Polskiej Literatury Współczesnej. Różnią się one między sobą, a datowanie na jednym z rękopisów (2007–2014) wskazuje, iż powstały (a przynajmniej ten datowany) j u ż p o p i e r w s z y c h t r z e c h p u b l i k a c j a c h w i e r s z a. W przypadku autora *Niepokoju* nie jest to niezwykłe. Jak pisze Andrzej Skrendo: „Teksty i książki Różewicza nie mają żadnej ostatecznej wersji, lecz występują tylko w różnych odmianach, wśród których nie ma niczego, co można by nazwać wersją główną"[19].

[19] A. Skrendo, *Przepisać „Niepokój"*, „Pogranicza" 2006, z. 1.

Pierwszy z tych rękopisów nosi tytuł *Nadszedł czas*, drugi zaś *Metamorfozy*.

W obu przypadkach zatem zmiana tytułu (rezygnacja z *Elegii*) odsuwa kontekst hölderlinowski, podobnie jak zapis słowa elegia małą literą (we wcześniejszych wersjach była wielka). Zacznijmy od pierwszego z tych wariantów:



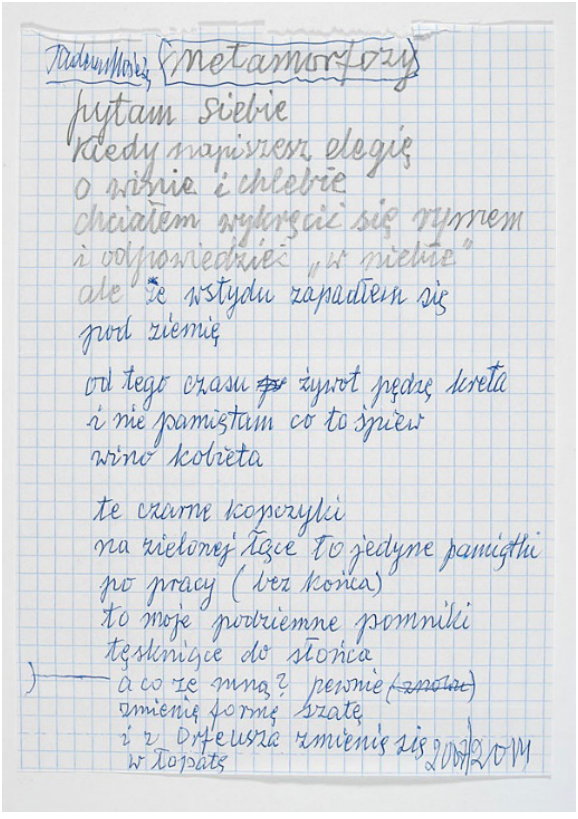
Archiwum
Biblioteka Narodowa
Kolekcja Polskiej Literatury Współczesnej

Zakończone wykrzyknikiem słowa: „nadszedł czas!", które – ze względu na układ graficzny – możemy uznać za tytuł, znaczeniowo zastąpiły wers „za pięć dwunasta!" Rękopis pokazuje ślad pracy autora – po prawej i lewej stronie widzimy zamazane wyrazy, nie do odczytania. Zakreślenie tytułu zielonym pisakiem wyodrębnia go, jakby poeta utwierdził się w decyzji. W ciekawy sposób zmiana ta wpływa na odczytanie wiersza: pojawia się sugestia, że dopiero po śmierci Miłosza nadszedł dla Różewicza czas zmiany. Widzimy tu również proces zmierzający do ustalenia układu graficznego tekstu: czy słowa: „pytam siebie" lepiej umieścić w jednej linii, czy raczej wyodrębnić akt pytania w osobnym wersie? Warto zwrócić uwagę, że kartka, na której zapisany został wiersz, składa się z dwóch części – na górze mamy doklejony pasek zawierający trzy wersy. Zasadnicza karta jest numerowana – widzimy zakreślony w kółku numer 3. W kolejnym wersie pierwotne słowo: „wymówić się" (rymem) zostało zastąpione słowem: „wykręcić się", zatem tym, które jest w wersjach drukowanych. Ponadto „Niebo" zapisane jest tu wielką literą – inaczej niż w wersjach z 2006 roku. Ważne to, gdyż w przypadku utworów Różewicza wielka i mała litera są znaczące: w tym wypadku odsyła ona do *sacrum*. W dalszej części frazeologizm: „zapaść się pod ziemię" miał wyjaśniające uzupełnienie w postaci wziętego w nawias, ale później skreślonego dopowiedzenia „(w siebie)". Pomniki zyskały przymiotnik: „podziemne". W wersji tej nie ma dedykacji, brak odniesień do śmierci Miłosza i do sporów między poetami. Brak pytania: „co z nami?", które jest obecne w wersjach z 2006 roku. Tutaj występuje tylko w liczbie pojedynczej: co ze mną? Co ciekawe: słowo Orfeusz w wersji tej jest zapisane małą literą, natomiast Łopata – wielką, co w świetle przywołanych wcześniej znaczeń podkreśla wybór drogi Różewicza w ostatnich latach jego poetyckich zmagań. Wiersz w tym wariancie kończy skreślony i zamazany fragment, jakby poeta zrezygnował z dodatkowych wyjaśnień.

Pojawia się pytanie: czy ta niedatowana wersja jest późniejsza, czy może jednak wcześniejsza od tych z 2006 roku. Numeracja strony i doklejenie karty sugerowałoby, że może wiersz był pierwotnie fragmentem dłuższego poematu. Rękopis nosi ślady skreśleń zmierzających do syntezy. Jak pisze Zbigniew

Majchrowski: „Różewicz jest poetą skreśleń"[20], w brulionowych redakcjach jego wiersze są z reguły dłuższe.

Przyjrzyjmy się ostatniej, zresztą najbardziej uproszczonej wersji utworu, napisanej częściowo ołówkiem, częściowo niebieskim piórem. Nie mamy wątpliwości, iż to osobna całość – autor podpisuje wiersz imieniem i nazwiskiem z lewej strony rękopisu, już po napisaniu wiersza. Data zamieszczona na końcu wskazuje, że Różewicz wracał do tekstu jeszcze przez lata (2007–2014). Był to więc liryk kształtowany w długim procesie.


Tadeusz Mościcki (metamorfozy)
pytam siebie
kiedy napiszesz elegię
o winie i chlebie
chciałem wykręcić się rymem
i odpowiedzieć „w niebie"
ale ze wstydu zapadłem się
pod ziemię

od tego czasu ~~po~~ żywot pędzę kreta
i nie pamiętam co to śpiew
wino kobieta

te czarne kopczyki
na zielonej łące to jedyne pamiątki
po pracy (bez końca)
to moje podziemne pomniki
tęskniące do słońca
a co ze mną? pewnie ~~(znowu)~~
zmienię formę szatę
i z Orfeusza zmienię się
w łopatę
2007/2014

Archiwum
Biblioteka Narodowa
Kolekcja Polskiej Literatury Współczesnej

[20] Z. Majchrowski, *Otwieranie „Kartoteki"*, [w:] T. Różewicz, *Kartoteka. Kartoteka rozrzucona*, Kraków 1997, s. 21.

Tu skreśleń jest już niewiele.

Tytuł *Metamorfozy* odsyła do Owidiusza i ma to uzasadnienie w końcowej części utworu, bowiem słowo „odrzucę" (starą formę) zastąpione zostało słabszym semantycznie słowem „zmienię" (w nawiasie skreślone „znowu"), co sugerowałoby podejmowane przez ostatnie lata próby modyfikacji stosunku poety do świata, oscylację między Orfeuszem a Łopatą. Do końca był zatem ważny dla autora *Niepokoju* spór, a może raczej dialog z autorem *Ocalenia*, choć te zmiany – jak świadczy ironia ostatniej wersji tekstu – były próbami raczej zdystansowanymi do oczekiwań Miłosza, „wykręcaniem się rymem". Wyrazem zmagań ze światem, kształtowania się jego obrazu w wyniku doświadczenia pozostaje konfrontacja z wierszem, który nie jest formą zamkniętą. Niech za puentę naszego artykułu posłuży posłowie do autorskiego wyboru liryków z 1995 roku, w treści którego poeta pisał, różnicując wiersz i poezję:

> Wiersz jest zjawiskiem częstym, poezja jest zjawiskiem bardzo rzadkim... poezja, która w przeciwieństwie do wiersza, nie ma początku i końca. W naszych czasach nie forma końcowa, tzn. wiersz (udatny, „piękny", „doskonały", itd.), ale proces formujący jest dla czytelnika bardziej frapujący... ponieważ sam czytelnik coraz częściej pisze wiersze. Poezja „w ruchu" ku niewiadomemu ma jeszcze sens, utwory pełne „smaku", „mądrości", „głębi" to porcelana... którą zawsze mam chęć potłuc albo wyrzucić przez okno[21].

Bibliografia

Anioł w majtkach Polixeny. O Miłoszu i Różewiczu rozmawiają Przemysław Dakowicz i Jan Stolarczyk, [w:] P. Dakowicz, *Poeta (bez)religijny. O twórczości Tadeusza Różewicza*, Łódź 2015.

Brzozowski J., *Notatki na marginesie dwóch wierszy Tadeusza Różewicza*, „Czytanie Literatury" 2013, nr 2.

Fiut A., *Dialog niedokończony*, „Kwartalnik Artystyczny" 2006, nr 2.

Kruszewski W., *„Niepokój" Tadeusza Różewicza. Notatki do historii projektu artystycznego,* [w:] *Ewangelia odrzuconego. Szkice w 90. rocznicę urodzin Tadeusza Różewicza*, Warszawa 2011.

[21] T. Różewicz, *Niepokój. Wybór wierszy*, Warszawa 1995, s. 667–668.

Majchrowski Z., *Otwieranie „Kartoteki"*, [w:] T. Różewicz, *Kartoteka. Kartoteka rozrzucona*, Kraków 1997.

Różewicz T., *Elegia*, „Odrodzenie" 1945, nr 4.

Różewicz T., *Elegia na powrót umarłych poetów*, „Pokolenie" 1946, nr 1.

Różewicz T., *Margines, ale…*, Wrocław 2010.

Skrendo A., *Przepisać „Niepokój"*, „Pogranicza" 2006, z. 1.

Twórcy o Różewiczu, „Poezja Dzisiaj" 2006/2007, nr 54–55.

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2021 (LIII)
https://doi.org/10.36770/bp.644
ISSN 1640–7806 (print) ISSN 2544–8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Anna Janek*
Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza
w Częstochowie, Polska / Jan Dlugosz University in Czestochowa, Poland
ORCID: 0000–0003–1281–2957

Między zamknięciem i otwarciem... Interpretacja wiersza Tadeusza Różewicza *Syn marnotrawny (z obrazu Hieronima Boscha)*

Between closing and opening... Interpretation of the poem by Tadeusz Różewicz *Syn marnotrawny (z obrazu Hieronima Boscha) [The Prodigal Son (from the painting of Hieronymus Bosch)]*

Abstract: The aim of the article is to interpret a poem by Tadeusz Różewicz, *Syn marnotrawny (z obrazu Hieronima Boscha) [The Prodigal Son (from the painting of Hieronymus Bosch)],* from the volume *Srebrny kłos [The Silver Ear of Corn]* (1955). The poem is subjected to intertextual reading, which included strongly sketched autobiographical allusions, ecstatic descriptions of Bosch's paintings and contextual references to the biblical parable of the prodigal son. Confronting the situation of the lyrical hero with the theological interpretation of the parable and reaching for the concept of reading the play proposed by Mieke Bal, ultimately reveals the kerygmatic meaning of the piece.

Keywords: Tadeusz Różewicz, Hieronymus Bosch, prodigal son, frame, ekphrasis.

* Anna Janek – dr, zatrudniona w Instytucie Literaturoznawstwa na Uniwersytecie Humanistyczno-Przyrodniczym im. Jana Długosza w Częstochowie, autorka m.in. studium *Pragnienie prowincji, czyli w drodze „z jednego zadupia w drugie". O książce Andrzeja Stasiuka „Jadąc do Babadag"* (2019).

Punktem wyjścia dla refleksji nad wierszem Tadeusza Różewicza *Syn marnotrawny (z obrazu Hieronima Boscha*[1]) pragnę uczynić zaproponowaną przez Mieke Bal koncepcję czytania obrazów, w której szczególne miejsce zajmuje rama, rozumiana jako pewna struktura ograniczająca zasób możliwych znaczeń. Sama metoda albo – jak woli badaczka, skromniej – procedura czytania nie wyróżnia się niczym szczególnym, bowiem w dużej mierze stanowi powtórzenie opracowanej przez Erwina Panofskiego trójetapowej metody badania obrazu malarskiego (opis przedikonograficzny, analiza ikonograficzna, analiza ikonologiczna). W przypadku teorii Mieke Bal czytanie obrazu polega na przetwarzaniu znaków w łańcuchy syntaktyczne, które wyznaczają pewien zakres ram odniesienia[2]. I to właśnie tym ramom badaczka poświęca najwięcej uwagi.

> W akcie czytania widz posługuje się „słownikiem", czyli zbiorem elementów uznanych za znaki, połączonych w strukturę składniową w znaczeniu semiotycznym: ten związek między znakami wytwarza spójne znaczenie, będące czymś więcej niż sumą znaczeń pojedynczych elementów. Słownika i składni można się nauczyć. Gwarantują one każdemu prawo do czytania, dostęp do kultury. Ale, w zależności od interakcji zachodzącej między „ja" i „ty", każdy widz może korzystać z własnych ram odniesienia[3].

Pod pojęciem „ramy" (*frames*) kryje się bogactwo elementów, odniesień, nawiązań tworzących zmienny i konstruowany kontekst odbioru dzieła[4], a więc wszystko to, co kształtuje interpretację. Każde dzieło jest niejako obramowane przez różne dyskursy, style odbioru, określone konwencje. W konsekwencji, aby odszyfrować znaczenie danego dzieła, nie wystarczy już tylko odwołać się do jego warstwy morfologicznej. Modelowi interpretacyjnej nadbudowy

[1] T. Różewicz, *Syn marnotrawny (z obrazu Hieronima Boscha)*, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. A. Skrendo, Wrocław 2016, s. 138–143.

[2] M. Bal, *Czytanie sztuki?*, „Teksty Drugie" 2012, nr 1/2, s. 49.

[3] Tamże, s. 49.

[4] Tamże, s. 40.

obrazu – będącemu efektem koncepcji Romana Ingardena (dotyczącej warstwowej budowy dzieła wizualnego)[5], zgodnie z którą w praktyce interpretacyjnej przeprowadza się semantyzację wpierw dokonanej analizy formalnej obrazu – czy wspomnianej już wcześniej, opracowanej przez Panofskiego metodzie ikonograficznej towarzyszy antropologiczne ujęcie. Interpretacja zależy od indywidualnych predyspozycji danego odbiorcy, od jego zaplecza intelektualnego, intencji, doświadczeń. Odbiorca jest aktywny wobec dzieła, na które patrzy, „nie ma bowiem biernej percepcji"[6].

W tej perspektywie obrazu nie da się już zamknąć we własnych fizycznych ramach. Funkcjonuje on raczej jako „koncepcja dzieła sztuki ujętego w polu asocjacji międzyobrazowych"[7], to znaczy staje się – używając terminologii Jana Białostockiego – obrazem ramowym[8]. Pozycja badacza jest tu niezwykle ważna, gdyż to odbiorca wpisuje obraz w sieć intertekstualnych relacji, nierzadko sięgając do innych dyscyplin i własnej egzystencji.

Wracając do teorii Mieke Bal, warto podkreślić, że tylko uświadomienie sobie istnienia ram może prowadzić do ich przekroczenia. Ta zmiana ram (*reframing*) dokonuje się właśnie w jednostkowym akcie lektury. Dlatego przedmiotem mojej refleksji pragnę uczynić wiersz Różewicza, który powstał jako efekt przeczytania obrazu, na co wskazuje już sam tytuł: *Syn marnotrawny (z obrazu Hieronima Boscha*), w którym dzieło wybitnego malarza niderlandzkiego zostało przywołane bezpośrednio, umożliwiając odbiorcy bezbłędną identyfikację malarskiego pierwowzoru. Tak sformułowany tytuł zdaje się być zapowiedzią ekfrazy, albo raczej – jak chciałby Adam Dziadek – ekfrastycznego nawiązania. Bowiem, zdaniem badacza, we współczesnej literaturze nie mamy do czynienia z wiernym opisem obrazu,

[5] Zob. R. Ingarden, *O dziele literackim: badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1960.

[6] J. Janduła, *Obraz oczyma dzisiejszego historyka sztuki*, [w:] *Wizjer. Obraz w kulturze. Kultura obrazu. Poradnik dla nauczycieli*, red. D. Abłamowicz, Bytom 2012, s. 38.

[7] S. Czekalski, *Nie ma nic poza galerią. Gramatologia, intertekstualność, związki międzyobrazowe*, [w:] *Twarzą w twarz z obrazem. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów 24–26 października 2002*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2003, s. 73.

[8] J. Białostocki, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2008, s. 92.

lecz z nawiązaniem i przetworzeniem[9]. I tak też dzieje się w wierszu Różewicza, poeta – używając terminologii zaproponowanej przez Mieke Bal – zawłaszczył obraz Boscha, ofrankował go, włożył w zupełnie nowe ramy. Akt czytania dokonany przez poetę był podwójny, najpierw przeczytał obraz, operując narzędziami z zakresu historii sztuki, i z pewnością odgadł jego potencjał, następnie zaś zderzył go z własną intencją i ofrankował, czyli wykorzystał niezgodnie z uzasadnionymi ikonologicznie znaczeniami obrazu. Spróbujmy więc zatrzymać się nad obrazem – jednym z ostatnich dzieł Hieronima Boscha – by poddać go uproszczonej analizie ikonograficznej. Zabieg ten pozwoli wskazać ekfrastyczne implikacje oraz elementy celowo przez poetę zignorowane bądź odrzucone. Dodam, że w sposób szczególny interesować mnie będzie kwestia subtelnych i subiektywnych relacji znaczeniowych, wynikająca z tego, kto patrzy na obraz. A patrzy poeta i niedoszły absolwent historii sztuki.

W 1945 roku Różewicz rozpoczął studia z historii sztuki po to, by – jak sam tłumaczy: „[…] odbudować gotycką świątynię. Żeby cegła po cegle wznieść w sobie ten kościół. Żeby element po elemencie zrekonstruować człowieka”[10]. Chcąc lepiej zrozumieć słowa artysty, należałoby sięgnąć po jego programowy esej *Do źródeł*, w którym wspomina 1945 rok i ocalały z pożogi wojennej Kraków. Wtedy to w głowie poety rodzi się pomysł napisania poematu o odbudowie kościoła Mariackiego. I choć poemat nigdy nie zostanie ukończony, to pytania wtedy zadane: o sens życia, o to, jak z „kupy gruzów” wydobyć kulturę, jak odbudować człowieka po doświadczeniach wojennych, będą mu towarzyszyć w całej późniejszej twórczości[11], również w omawianym wierszu.

Zatrzymajmy się teraz nad obrazem Boscha:

[9] Zob. A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 16.

[10] A. Skrendo, *Wstęp*, [w:] *Tadeusz Różewicz. Wybór poezji*, s. LXXXIII.

[11] Zob. A. Regiewicz, *Po co poetom Średniowiecze? Różewicz–Herbert–Miłosz*, „Tematy i Konteksty” 2020, nr 10(15), s. 376–377.

Hieronim Bosch, *Wędrowiec*, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, Holandia. Źródło: https://artsandculture.google.com/asset/the-pedlar/aQEkh0Mf0Pd3mg?hl=pl [dostęp: 20.10.2021].

Na pierwszym planie widzimy tytułowego syna marnotrawnego, postać wpisującą się w powstały w 1531 roku w Utrechcie wizerunek Alberoyta – nędzarza, człowieka pozbawionego wszelkich dóbr. O jego biedzie świadczył strój – spodnie z dziurami na kolanach i czapka z wbitą weń łyżką oraz atrybuty – przewieszona przez ramię torba i żebraczy tobołek, który dźwigał na plecach. Zdaniem Konrada Rengera obraz Boscha jest pierwszym znanym mu przykładem późniejszych szesnastowiecznych przedstawień powstałego

w Niderlandach typu Alberoyta[12]. Mężczyzna na obrazie Boscha rzeczywiście został wyposażony w żebraczy kosz, w ręce trzyma wspomniany kapelusz, ma dziurawe spodnie i zniszczone – zapewne od długiej wędrówki – buty, w dodatku dwa różne. Lewa noga owinięta bandażem świadczyć może, że pokonał on trudną drogę. Na jego wychudzonej twarzy rysuje się smutek. Odwraca się za siebie, ostatnie spojrzenie kieruje w stronę gospody – w stronę starego życia. Mężczyzna w prawej ręce trzyma kij przydatny mu zapewne w odganianiu bezpańskich psów, ale też służący za podporę, pomoc w drodze. Zza jego koszuli wystaje świńska noga, emblemat tawerny znany z *Alegorii pijaństwa*[13] Boscha.

Na drugim planie widzimy przydrożną gospodę, na co wskazuje chorągiewka z wyobrażeniem gęsi, gospoda jest w stanie opłakanym: wybite okna, dziurawy dach, rozpadające się okiennice. W drzwiach jakiś mężczyzna obściskuje kobietę trzymającą dzban. Przy narożniku gospody inny mężczyzna oddaje mocz, ktoś zerka przez okno w stronę wędrowca. Przestrzeń przed gospodą również nie napawa optymizmem: maciora z małymi jedzą z koryta, pies szczerzy zęby, nawet sowa – ten lunarny ptak – patrzy na wędrowca demonicznie. Symbole obżarstwa, pijaństwa i rozpusty są tu łatwo rozpoznawalne. W pobliżu wędrowca rośnie samotne drzewo. Anna Boczkowska zwróciła uwagę na kształt jego pnia przypominający literę Y, lewa odnoga utożsamiana z negatywną stroną zawiera w koronie zarówno żywe gałązki, jak i zeschłe. Na suchej gałęzi siedzi sowa, w tym kontekście – symbol zła, natomiast w kwitnących gałęziach przedstawiony został szczygieł – znak duchowej odnowy[14].

Bosch sięgnął w swoim dziele po popularny w XV wieku paradygmat „człowieka na rozstajnych drogach", który musi dokonać wyboru między cnotą a rozkoszą. Dylemat wolnej woli człowieka, od którego decyzji zależy droga zbawienia bądź potępienia. Problematykę tę Panofsky zaliczył do grupy przedstawień reprezentujących realizm drogi[15]. Zgodnie z tym rozpoznaniem

[12] Zob. K. Renger, *Versuch einer neuen Deutung von Hieronymus Bosch Rotterdam Tondo*, „Oud Holand" 1969, R. 84, s. 76.

[13] A. Boczkowska, *Hieronim Bosch. Astrologiczna symbolika jego dzieł*, Wrocław 1977, s. 48.

[14] Układ ten zinterpretował Reuterswärd, cyt. za: A. Boczkowska, dz. cyt., s. 51.

[15] E. Panofsky, *Hercules AM Scheidewege Und andere antike Bildstoffe In der neueren Kunst*, Leipzig–Berlin 1930, s. 39.

wędrowiec stanowi indywidualną interpretację motywu człowieka na rozdrożu. Również kompozycja potwierdza słuszność tej tezy, Bosch podzielił swój obraz na dwie, sprzeczne ze sobą części: negatywną i pozytywną. Strona lewa – negatywna – jest obszerniejsza, obejmuje gospodę i jej otoczenie; wydaje się, że jej zakończenie stanowi furtka, która stoi na ścieżce wędrowca. Co ciekawe, furtka nie łączy się z żadnym ogrodzeniem, w ten sposób uwypuklone zostało jej symboliczne znaczenie[16]. Dodatkowo za furtką w poprzek drogi siedzi byk.

Anna Boczkowska w swojej interpretacji uznała furtkę, podobnie jak siedzące za nią zwierzę, za przeszkodę, barierę uniemożliwiającą człowiekowi wejście na drogę cnoty i nawrócenia.

> Wędrowiec-grzesznik jest świadom swego losu, a tragizm malujący się na jego twarzy nie wyraża, jak twierdzi wielu badaczy tego dzieła, niechęci podjęcia uczciwej drogi, ale przeciwnie – jest świadomością niemożliwości jej podjęcia, bo taki właśnie los, los wiecznego grzesznika, został mu sądzony[17].

Boczkowska tłumaczy, że w dziele Boscha:

> [...] pojawia się znamienny dla późnego średniowiecza obraz człowieka, który nie przekroczy nigdy, umysłem ni duchem, zakreślonej mu w porządku kosmicznym sfery psychofizycznej[18].

Trudno w pełni przyjąć cytowaną wyżej wykładnię interpretacji dzieła Boscha. Mimo że źródła literackie czy plastyczne, z których korzystał malarz, nie są znane, to niewątpliwie jest to obraz konotujący treści religijne i jego pierwotny tytuł *Syn marnotrawny* podpowiada by – nawet w sposób intuicyjny – sięgnąć po kontekst biblijny i szukać w Słowie tłumaczenia obrazu. W przypowieści młodszy syn, roztrwoniwszy majątek, doświadcza konsekwencji grzechu – jest nędzarzem, cierpi głód, pragnie napełnić swój żołądek strąkami, którymi żywiły się świnie, a i to zostaje mu odebrane. W pewnym momencie – jest to scena przedstawiona na obrazie Boscha – podejmuje decyzję o powrocie do

16 A. Boczkowska, dz. cyt., s. 51.

17 Tamże.

18 Tamże.

ojca, licząc, że ten pozwoli mu zostać chociaż jednym z najemników. Oczywiście, impulsem do powrotu jest doświadczenie głodu, syn ma w pamięci smak chleba, którego nigdy nie brakowało służącym w domu ojca. Dlatego wyrusza w drogę powrotną, układając sobie w myślach formułę skruchy „[…] pójdę do mego ojca i powiem mu: Ojcze, zgrzeszyłem przeciw Niebu i względem ciebie; już nie jestem godzien nazywać się twoim synem: uczyń mnie choćby jednym z twoich najemników" (Łk 15, 18b-19)[19]. To, co się później dzieje, przekracza jego najśmielsze oczekiwania. Ojciec, ujrzawszy swojego syna, wybiega mu na spotkanie, tuli go, całuje, każe sługom zabić utuczone cielę i przygotować ucztę, by mogli się radować i cieszyć z powrotu tego, który był umarły, a znów ożył. W efekcie syn wypowiada tylko pierwszą część zdania i wypowiada je szczerze, bo już wie, że ojciec bardzo go kocha. Dlatego nie kończy planowanej wypowiedzi, nie pada prośba o możliwość bycia najemnikiem. Zamiast tego widzimy ojca, który zakłada swojemu synowi pierścień na palec, przywracając mu tym samym utraconą godność.

Idąc dalej biblijnym tropem, można by rogate zwierzę z obrazu Boscha utożsamić ze wspomnianym w przypowieści dorodnym cielcem. Ów byk siedzący za furtką (wąską bramą) byłby zatem obietnicą życia wiecznego, pełni szczęścia i radości. Dorodne cielę symbolizuje stan sytości, jest zapowiedzią uczty. Żeby jednak mieć w niej udział, trzeba dokonać pewnego wyboru w świecie doczesnym. Efektem podjętej decyzji może być wejście na drogę nawrócenia, a ścieżka ta, jak czytamy w Ewangelii według świętego Mateusza, jest wąska:

> Wchodźcie przez **ciasną bramę**. Bo szeroka jest brama i przestronna ta droga, która prowadzi do zguby, a **wielu** jest takich, którzy przez nią wchodzą. Jakże **ciasna** jest brama i wąska droga, która prowadzi do życia, a mało jest takich, którzy ją znajdują! [Mt 7,13–14 – podkreślenia A. J.]

W furtce z obrazu Boscha można zatem odnaleźć analogię do ciasnej bramy, przez którą przejść mogą tylko Ci, którzy odrzucą „dobra" tego świata, czyli wszystko to, co wikła człowieka w grzech; przez wąską bramę człowiek

[19] Fragmenty cytowane z *Pisma Świętego* pochodzą z *Biblii Jerozolimskiej*, red. K. Sarzała, Poznań 2006.

przechodzi ogołocony ze wszystkiego, a przede wszystkim z samego siebie, z egoizmu, pychy, z ciągłego myślenia o sobie, z własnych projekcji. Ciekawy w tym kontekście wydaje się fakt, że wędrowiec z obrazu Boscha jest obładowany, żeby nie powiedzieć przeładowany – ciąży mu kosz, z każdej strony wisi jakiś przedmiot. Mimo że w ręku trzyma kapelusz z wetkniętą weń dratwą i szydłem, męski symbol cnoty pochodzącej z uczciwej pracy, a więc został on wyposażony w narzędzia (umiejętności, talenty) do rozpoczęcia uczciwego życia, to jednak dłoń trzymająca kapelusz umiejscowiona została „w zagrodzonej strefie odrodzenia”[20], co badacze zwykli tłumaczyć jako znak niechęci podjęcia uczciwej drogi bądź przeciwnie – świadomość niemożności zerwania z grzesznym życiem. Boczkowska konstatuje, że jest to „«obraz wewnętrzny» należący do typu przedstawień «zwykłych ludzi», wyrażający dogmat o upadku i niemożności przekroczenia swojego zdeterminowanego losu”[21].

Gdyby jednak pokusić się o lekturę kerygmatyczną[22] omawianego dzieła, okazałoby się, że to przekonanie o swojej grzesznej naturze jest tak naprawdę punktem zwrotnym w życiu człowieka, który doświadczywszy własnej słabości wobec pokus, wie, że bez pomocy Boga nie jest w stanie samodzielnie zmienić swojego życia.

Nieprzypadkowo więc rozważania nad wizerunkiem wędrowca prowadzą nas w kierunku eschatologii, zwrot ku wieczności uzasadnia także rama i kształt obrazu – koło wpisane w ośmiokąt. Koło nie mające początku ani końca jest obrazem wieczności, w chrześcijaństwie pozostaje również alegorią nieskończonej i stałej miłości Bożej. Alina Biała podpowiada, że „nadana kompozycji forma: tondo ujęte w oktogon symbolizuje śmierć i zmartwychwstanie”[23]. Czytając wiersz Różewicza, warto pamiętać o tej narzuconej przez obraz Boscha perspektywie wieczności.

Wiersz Różewicza *Syn marnotrawny (z obrazu Hieronima Boscha) z tomu Srebrny kłos* należy do jednych z najczęściej przywoływanych tekstów

[20] A. Boczkowska, dz. cyt., s. 51.

[21] Tamże, s. 54.

[22] Zob. A. Regiewicz, *Dlaczego starozakonni milczą? U źródeł antropologii obrazu*, [w:] *Poza horyzontem. Eseje o sztuce czytania (ćwiczenia z poszukiwania sensu)*, Kraków 2015, s. 127–139.

[23] A. Biała, *Syn marnotrawny. Malarskie inspiracje utworów Różewicza i Brandstaettera*, „Polonistyka” 2006, nr 10, s. 20.

w refleksji literaturoznawczej dotyczącej relacji słowa i obrazu. W przypadku tego utworu wykładnik metatekstualny nie budzi żadnych wątpliwości, gdyż odsyła do konkretnego intertekstu ikonograficznego. Nawiązanie intertekstualne, jak wskazuje Robert Cieślak, ma tutaj charakter polemicznej interpretacji malarskiego pierwowzoru[24]. To znaczy, że wiersz Różewicza stanowi subiektywną wypowiedź, w której dochodzi do manifestacji poetyckiego „ja". Polemiczna interpretacja jest, jak dowodzi Seweryna Wysłouch:

> [...] przejawem woli interpretatora, którego nie ogranicza litera tekstu, który po swojemu rozumie sens dzieła, więcej, rozumie go przekornie, toczy polemikę z arcydziełem. Zderzenie tekstów następuje poza historią i poza czasem, manifestuje «tu i teraz» interpretatora, stanowi zabieg jawnie fałszujący[25].

Na tym właśnie polega ramowanie obrazu, którego dokonał Różewicz. Poeta odczytał dzieło niderlandzkiego malarza wbrew przyjętym i uzasadnionym ikonologicznie znaczeniom obrazu. Nie tylko przekształcił semantyczny topos syna marnotrawnego, ale – jak twierdzi Helena Zaworska – zniszczył go całkowicie[26]. Co zostało z obrazu Boscha? Niewiele: mamy gospodę „Pod Białym Łabędziem", która w wierszu funkcjonuje jako miejsce powrotu wędrowca i eliptyczne skróty, hiperbole odsyłające z kolei do innych obrazów Boscha: *Sądu Ostatecznego*, *Kuszenia św. Antoniego*, *Ogrodu rozkoszy ziemskich*.

Z jednej strony, w wypowiedzi wędrowca łatwo znaleźć motywy odnoszące się do twórczości Boscha, do symbolicznych przedstawień obrzydliwości i okropności świata („między zamknięciem/ i otwarciem drzwi/ ujrzałem życie/

[24] Zob. R. Cieślak, *Oko poety. Imaginarium Tadeusza Różewicza. Próba rekonstrukcji*, Gdańsk 1999, s. 134. Robert Cieślak odwołuje się tutaj do ustaleń Seweryny Wysłouch, która sklasyfikowała funkcje intertektualności realizowane w ramach tekstów literackich nawiązujących dialog z wizualnymi przedstawieniami. Według badaczki istnieją cztery funkcje dialogu międzytekstowego: pretekstowe nawiązanie, wirtuozowski popis, polemiczna interpretacja malarskiego pierwowzoru, dysputa o sztuce. Zob. S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne. Problemy metodologiczne*, [w:] *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej. Studia*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, W. Bolecki, Warszawa 1992, s. 701.

[25] S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001, s. 701.

[26] H. Zaworska, *Sztuka podróżowania. Poetyckie mity podróży w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, Juliana Przybosia i Stanisława [i.e. Tadeusza] Różewicza*, Kraków 1980, s. 256.

z wilczą szczęką/ ryj świński/ pod kapturem mnicha/ otwarty brzuch świata"). Z drugiej, nie sposób zignorować nawiązań do osobistego doświadczenia autora („widziałem ziemię/ co przez deszcz/ łez i krwi/ świeciła/ trupim światłem/ stygnącego ciała"). Praktycznie wszystkie dotychczasowe interpretacje zwracają uwagę na wątek biograficzno-pokoleniowy. Bohater liryczny, tak jak autor, widział „otwarty brzuch świata". Wojna na niebie i ziemi to oczywiście aluzja do II wojny światowej, natomiast wykorzystana metonimia i późniejsza metaforyka przywodzą na myśl apokaliptyczne wizje, z których chętnie korzystali twórcy pokolenia wojennego. Czas między zamknięciem a otwarciem drzwi jest czasem tragicznych doświadczeń, co pozwala sądzić, że impulsem do opuszczenia domu nie była jak w pratekście chęć spróbowania „życia po swojemu", tylko konieczność podjęcia walki. Ta walka przyniosła gorycz porażki, rozczarowanie Polską i poczucie bezsensu cierpienia. Tym samym zanegowany został zbawczy wymiar cierpienia („widziałem wojnę/ na ziemi i niebie/ ludzi na krzyżach/ którzy nie zbawiali"). Napełniony tymi uczuciami bohater liryczny postanawia wrócić do domu, jednak dom, ku naszemu zaskoczeniu nigdy domem nie był, to gospoda, w której dają „marne piwo", „letnią popłuczynę". Brak w niej ojca i brata z przypowieści, za to jest przyjaciel „ten chłop za rogiem karczmy" oraz „szpetna i obwisła" Małgosia.

W tym momencie historia przedstawiona w wierszu oddala się od ewangelicznego archetekstu, jak pisał Józef Maria Ruszar, następuje „realizacja opowieści konkurencyjnej do paraboli o synu marnotrawnym"[27]. Po pierwsze, Różewicz wykorzystuje topos „braku rozpoznania po powrocie", znany chociażby z *Odysei* Homera, który jednocześnie stoi w opozycji do biblijnej przypowieści; tam, jak pamiętamy, syn już z daleka zostaje rozpoznany przez ojca, który wychodzi mu naprzeciw. Następnie autor, wkładając w usta bohatera lirycznego słowa: „w tym wielkim koszu/ nie niosę…", czyni nawiązanie do obrazu Boscha. Bohater ma świadomość istnienia pewnej ramy: doskonale zna kontekst obrazu malarskiego, dlatego skrzętnie rozbija elementy, które zostały przez nas rozpoznane na obrazie Boscha. Tworzy swój wizerunek w opozycji do portretu wędrowca i biblijnej przypowieści. Bohater liryczny odmawia powrotu, co w świetle alegorycznego przekazu jest rzeczą funda-

[27] J. M. Ruszar, *Syn marnotrawny (z Hieronima Boscha)*, [w:] *Różewicz i obrazy*, red. A. Stankowska, M. Śniedziewska, M. Telicki, Poznań 2015, s. 200.

mentalną. Żeby w pełni zrozumieć eschatologiczny sens wypowiedzi poetyckiej, konieczne wydaje się skonfrontowanie utworu z sytuacją ewangeliczną, będącą wyrazem bezgranicznej i bezwarunkowej miłości ojca do syna. Jan Paweł II w encyklice *Dives In misericordia* (*Bogaty w miłosierdzie*) objaśnia, że ojciec z przypowieści jest wierny samemu sobie:

> Owa ojcowska wierność sobie jest całkowicie skoncentrowana na człowieczeństwie utraconego syna, na jego godności. Radosne wzruszenie w chwili jego powrotu do domu tym nade wszystko się tłumaczy [...]. Można przeto – idąc dalej – powiedzieć, że miłość do syna, która wynika z samej istoty ojcostwa, niejako skazuje ojca na troskę o godność syna[28].

Wyrazem tej świadomości zdaje się ogromna i autentyczna radość z powrotu syna, którego ojciec nigdy nie przekreślił. Zauważmy, że nie moralizuje on syna, nie poucza go i nie potępia, wręcz przeciwnie – okazuje mu miłosierdzie, które nie poniża, a dowartościowuje. Papież wskazał, że podstawą wzruszenia ojca, który widzi zbliżającego się do domu syna, jest przekonanie,

> [...] że ocalone zostało zasadnicze dobro: dobro człowieczeństwa jego syna. Wprawdzie zmarnował majątek, ale *człowieczeństwo ocalało*. Co więcej, zostało ono jakby *odnalezione na nowo* [...] takim dobrem był w wypadku marnotrawnego syna powrót do prawdy o sobie samym[29].

Zupełnie inaczej przedstawiona została scena powrotu w wierszu Różewicza. Bohater liryczny spotyka się z brakiem jakiegokolwiek zainteresowania swoim powrotem, „nikt mnie nie wita/ i nikt nie poznaje,/ świat ten jest pełen beze mnie". Wędrowiec czuje się niedowartościowany, niepotrzebny, a stan ten pogłębiają wspomnienia i związane z nimi wyrzuty: „ja tam w świecie/ noce przepłakałem/ myślałem/ każdy dom/ wyciągnie ramiona/ gałązka każda/ ptak kamień/ wyjdą na powitanie" i dalej: „a ja myślałem/ że wracam do gniazda/ do gwiazdy/ to była moja/ najjaśniejsza gwiazda/ w wędrówce przez noc/ popiół/

[28] Jan Paweł II, *Encyklika Dives In Misericordia (O Bożym Miłosierdziu)*, https://opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/jan_pawel_ii/encykliki/dives.html#m4 [dostęp: 13.04.2021].

[29] Tamże.

ogień świata", „myślałem, że moje miejsce/ tu na mnie czekało/ teraz widzę/ nie miałem miejsca/ myślałem puste miejsce/ po mnie tu zostało".

Gorycz i smutek przewijają się przez powyższe wersy, a wypowiedzi pełne sądów tylko poświadczają tkwiące w bohaterze ogromne pragnienie bycia kochanym. Istotne jest, że bohater liryczny nie opuścił domu, by – jak to już zostało wspomniane – używać życia, ale po to, by wziąć udział w wojnie, co zderzone z sytuacją samego poety nabiera jeszcze większego dramatyzmu. „Sugestia autobiograficzna zmienia sytuację moralną bohatera, który – jak się możemy domyślać, bo w wierszu na ten temat nie ma mowy – opuścił dom z konieczności i bez złych intencji"[30]. Z kolei miejsce, do którego wraca, w niczym nie przypomina domu z archetekstu. Domem okazuje się sama gospoda, nie ma w niej ciepła, radości i miłości. Przynajmniej nie tej miłości, której nie można kupić za pieniądze. A taki podtekst wprowadza wisząca nad drzwiami klatka z ptaszkiem, symbolizująca dom publiczny. Ten pseudodom, jak sugerują inni badacze, jest być może jakąś wizją domu z przeszłości, mglistym wspomnieniem, a może nawet fantazmatem. Po zderzeniu z rzeczywistością, doświadczywszy powrotu bez rozpoznania, bohater stwierdza, że „wracać nie trzeba". Dla większości interpretatorów to finalne zdanie jest gestem odrzucenia Boga, pewnym obrazem postawy Różewicza wobec Stwórcy, którego istnienie po II wojnie światowej zostało zanegowane. Oczywiście, nie ma tu łatwych odpowiedzi, gotowych schematów, Różewicz od publikacji *Płaskorzeźby* nieustannie prowadzi dialog z chrześcijańską tradycją i – jak słusznie zauważa Przemysław Dakowicz – wciąż podejmuje poetyckie próby „zmierzenia się z paradoksem niewiary, która nie prowadzi do ateizmu czy agnostycyzmu, lecz staje się źródłem fundamentalnego egzystencjalnego cierpienia"[31].

W zapisku z 25 września 1957 roku w *Kartkach wydartych z „dziennika gliwickiego"* możemy przeczytać:

> Jeśli się nie wierzy; to: nie wierzy się rano i wieczorem, przy obiedzie i przy warsztacie pracy, na spacerze i na zebraniu, w pociągu i samolocie, po obiedzie i przebudzeniu, przed zaśnięciem. Nie wierzy się ciągle, bez przerwy. Czytając i pisząc. Nie wierzy się – rozmawiając i planując podróż. Przy wyjeździe i przy po-

[30] J. M. Ruszar, dz. cyt., s. 210.

[31] P. Dakowicz, *Poeta (bez)religijny. O twórczości Tadeusza Różewicza*, Łódź 2015, s. 14.

> wrocie. Obierając jabłko. Nie wierzy się wiosną, latem, jesienią i zimą. Nie wierzy się, pomagając ślepcowi przejść przez ulicę, dając żebrakowi złotówkę. Pisze się podanie o wyjazd, robi się zdjęcia, obiecuje napisanie czegoś tam – i nie wierzy się. Ciągle, nieustannie. Niewiara siedzi nie tylko w głowie. Jest też w sercu, w rękach, nawet w nogach. Otacza, otacza, zaciska. Płaczesz i śmiejesz się, gniewasz się – bez wiary. A więc pusty, biedny [...]. Ci, którzy otrzymali dar wiary, są bogaczami (PR III 329)[32].

Różewicz doskonale zdawał sobie sprawę z tego, że wiara jest łaską[33], jak natomiast – w kontekście omawianego wiersza – rozumieć nawrócenie?

Odpowiedź przychodzi razem z końcowym wersem „wracać nie trzeba", gdyby uznać tę wypowiedź za właściwy komentarz do obrazu Boscha, a wszystko, co było wcześniej, potraktować jako opis życia bohatera lirycznego przed podjęciem decyzji o powrocie, wówczas okazałoby się, że Różewicz wcale nie chciał zanegować przesłania przypowieści, a jedynie uwypuklił jej tragizm. Za taką wykładnią przemawia jakże znaczący brak ojca, będącego figurą Boga i w konsekwencji – sprowadzenie domu do roli karczmy. Idąc tym tropem, można by uznać, że opisany przez Różewicza powrót jest tylko jednym z wielu kolejnych powrotów człowieka do grzesznego życia. Zauważmy, że podmiot bez trudu odnajduje wszystkie „grzechy" w miejscu, o którym kiedyś myślał jak o domu. Jednak po doświadczeniach wojny, przeorany przez historię, wraca odmieniony, patrzy już innymi oczami na rzeczywistość, w której kiedyś funkcjonował, za którą nawet tęsknił... Teraz widzi, że dom jego jest domem rozpusty i pijaństwa, w którym każdy szuka jedynie zaspokojenia własnych potrzeb. Egoizm, skupienie uwagi na własnym „ja" sprawia, że mieszkańcy domu nie są w stanie rozpoznać w wędrowcu swojego przyjaciela (brata). Zanurzeni w grzechu – zaniedbują relacje z bliskimi, osamotnieni, ale spragnieni miłości, gotowi są nurzać się w cudzołóstwie, nienasyceni – karmią się wszystkim, co oferuje im świat.

[32] Cyt. za: tamże, s. 14–15.

[33] W odpowiedzi na słowa Krystyny Czerni: „Maria Janion prawie z triumfem oznajmia, że »Pan nie wierzy w zmartwychwstanie« i kropka" Różewicz komentuje gwałtownie. „Co to za triumf! – mówi. – Ja ciągle powtarzam, że wiara jest niezwykłą łaską. Kto jest nią obdarzony, jest człowiekiem szczęśliwym. To w ogóle nie jest takie proste". Cyt. za: P. Dakowicz, dz. cyt. s. 69.

Przedstawiona scena byłaby zatem ostatnim spojrzeniem w stronę karczmy – grzesznego życia, zupełnie jak na obrazie Boscha. Spojrzeniem, które daje pewność, że podjęty wybór jest właściwy, zatem „wracać nie trzeba" do starego życia, do grzechów, do rzeczywistości, która czyni z człowieka niewolnika. To końcowe zamknięcie drzwi zdaje się być zupełnie inne niż poprzednie. O ile w pierwszej strofoidzie mieliśmy do czynienia z ruchem obustronnym („Między **zamknięciem/ i otwarciem** drzwi/ w gospodzie/ „Pod Białym Łabędziem"/ między **otwarciem/ i zamknięciem** drzwi/ coś się stało – podkr. A.J.), oznaczającym liczne wyjścia i powroty podejmowane pod wpływem okoliczności historycznych – z poczucia obowiązku zaangażowania się w walkę za kraj, czy z emocji – tęsknot, pragnień, marzeń za utraconym życiem, o tyle teraz decyzja dotycząca wyjścia z gospody podjęta została świadomie. Bohater liryczny po doświadczeniach wojny jest już innym człowiekiem, zmieniła się jego perspektywa, dzięki której może reflektować nad swoim „starym życiem" i w konsekwencji odkrywać prawdę o sobie, o relacjach z ludźmi i o tym, że gospoda/karczma nigdy nie będzie „jego miejscem", „domem", „gniazdem". Ostateczność podjętej decyzji podkreśla fakt, że w końcowej części utworu drzwi za bohaterem zostały zamknięte („drzwi za mną zamknęła/ Małgosia), nie ma już mowy o ich otwarciu, o powrocie do tego, co było. Jednak to zamknięcie jest równocześnie nowym otwarciem, bohater liryczny wyrusza w drogę, nie wiemy dokąd ona prowadzi, intuicyjnie można przypuszczać, że ku nowej, lepszej rzeczywistości.

Wyznaczona przeze mnie ścieżka interpretacyjna w perspektywie teorii Mieke Bal stanowi zapewne tylko kolejną ramę zawłaszczającą tekst. Jednak jest to rama bliska tej, którą zastosował Bosch, by jeszcze bardziej podkreślić charakter swojego dzieła. Nieprzypadkowo obrazy niderlandzkiego malarza pobudzają odbiorców do refleksji nad życiem wiecznym. Perspektywa Nieba jest stale obecna w jego dziełach, zdaje się, że to dzięki niej Bosch potrafił zobaczyć to, czego inni nie są w stanie dostrzec. Bohater liryczny podobnie, po doświadczeniach wojny i okupacji, po tym, jak zasmakował grzechu i jego konsekwencji, odcina się od ziemskiego domu i idzie dalej. Dokąd? Mam nadzieję – wychodząc już poza kadr przedstawionej sceny – że idzie szukać domu pełnego Boga.

Bibliografia

Bal M., *Czytanie sztuki?,* „Teksty Drugie" 2012, nr 1/2, s. 39–58.

Biała A., *Syn marnotrawny. Malarskie inspiracje utworów Różewicza i Brandstaettera*, „Polonistyka" 2006, nr 10, s. 18–24.

Białostocki J., *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2008.

Biblia Jerozolimska, red. K. Sarzała, Poznań 2006.

Boczkowska A., *Hieronim Bosch. Astrologiczna symbolika jego dzieł*, Wrocław 1977.

Cieślak R., *Oko poety. Imaginarium Tadeusza Różewicza. Próba rekonstrukcji*, Gdańsk 1999.

Czekalski S., *Nie ma nic poza galerią. Gramatologia, intertekstualność, związki międzyobrazowe*, [w:] *Twarzą w twarz z obrazem. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów 24–26 października 2002*, pod red. M. Poprzęckiej, Warszawa 2003, s. 19–57.

Dakowicz P., *Poeta (bez)religijny. O twórczości Tadeusza Różewicza*, Łódź 2015.

Dziadek A., *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004.

Ingarden R., *O dziele literackim: badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1960.

Janduła J., *Obraz oczyma dzisiejszego historyka sztuki*, [w:] *Wizjer. Obraz w kulturze. Kultura obrazu. Poradnik dla nauczycieli*, red. D. Abłamowicz, Bytom 2012, s. 32–42.

Panofsky E., *Hercules AM Scheidewege Und andere antike Bildstoffe In der neueren Kunst*, Leipzig–Berlin 1930.

Regiewicz A., *Dlaczego starozakonni milczą? U źródeł antropologii obrazu,* [w:] *Poza horyzontem. Eseje o sztuce czytania (Ćwiczenia z poszukiwania sensu),* Kraków 2015, s. 127–139.

Regiewicz A., *Po co poetom Średniowiecze? Różewicz–Herbert–Miłosz*, „Tematy i Konteksty" 2020, nr 10(15), s. 372–386.

Renger K., *Versuch einer neuen Deutung von Hieronymus Bosch Rotterdam Tondo*, „Oud Holand" 1969, R. 84.

Różewicz T., *Syn marnotrawny (z obrazu Hieronima Boscha),* [w:] tegoż, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. A. Skrendo, Wrocław 2016.

Ruszar J. M., *Syn marnotrawny (z Hieronima Boscha),* [w:] *Różewicz i obrazy*, red. A. Stankowska, M. Śniedziewska, M. Telicki, Poznań 2015, s. 197–225.

Skrendo A., *Wstęp*, [w:] *Tadeusz Różewicz. Wybór poezji*, oprac. tenże, Wrocław 2016.

Wysłouch S., *Literatura a sztuki wizualne. Problemy metodologiczne*, [w:] *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej. Studia*, pod red. J. Ziomka, J. Sławińskiego, W. Boleckiego, Warszawa 1992, s. 218–226.

Wysłouch S., *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001.

Zaworska H., *Sztuka podróżowania. Poetyckie mity podróży w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, Juliana Przybosia i Stanisława [i.e. Tadeusza] Różewicza*, Kraków 1980.

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2021 (LIII)
https://doi.org/10.36770/bp.645
ISSN 1640–7806 (print) ISSN 2544–8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Violetta Wejs-Milewska*
Uniwersytet w Białymstoku, Polska / University of Białystok, Poland
ORCID: 0000–0002–1275–5369

Prolegomena do „wielkiej samotności”. Z listów Kazimierza Wierzyńskiego i Romana Palestra

Prolegomena to “the great loneliness”. From the letters of Kazimierz Wierzyński and Roman Palester

Abstract: The correspondence between Kazimierz Wierzyński and Roman Palester includes more than a hundred letters covering the years 1946–1969, referring to the uncomfortable position of Wierzyński as an emigrant and Palester intent on political emigration, hoping for the help of Poles based in European and American cultural institutions. The correspondence also precedes the personal meeting of the two creators, and its content concerns a wide range of vital problems related to staying outside Poland as well as writing about, composing, experiencing loneliness and personal experiences of intimate nature. The letters under discussion contain opinions on the artistic environment at home and in the world as well as interesting and significant remarks on politics and culture.

Keywords: epistolography, emigration, ego-documents, history of music.

* Violetta Wejs-Milewska – prof. dr hab., literaturoznawczyni, kierownik Katedry Filologicznych Badań Interdyscyplinarnych (Uniwersytet w Białymstoku); autorka m.in. monografii *Buenos Aires-Gwatemala-Montevideo-Nowy Jork-Paryż. Listy do Jana Nowaka-Jeziorańskiego i innych* (2018).

Emigracyjne doświadczenie wielowymiarowego wykluczenia i alienującej samotności czy duchowej odrębności znalazło swoją egzemplifikację w szczęśliwie zachowanej korespondencji, jaką przez wiele lat prowadzili między sobą dwaj wybitni polscy twórcy: poeta Kazimierz Wierzyński i kompozytor Roman Palester. Ponadto zachowany korpus listów, o którym będzie tu mowa, obejmujący lata 1946–1969 stanowi nawet dla badaczy XX-wiecznej emigracji[1], znakomicie zorientowanych w meandrach fenomenu wychodźczego, jak i kultury tworzonej przez Polaków poza granicami kraju, pewną niespodziankę.

Chodzi o kilka kwestii, o których wypada pokrótce wspomnieć; ta pierwsza, narzucająca się niejako bezpośrednio, odnosi się do asymetrycznej relacji respondentów, szczególnie u zarania znajomości. Jednym z nich bowiem jest wybitny i uznany poeta – Kazimierz Wierzyński, drugim zaś Roman Palester – o pokolenie młodszy kompozytor, choć mający już na swoim koncie znaczące sukcesy międzynarodowe.

Kariera Palestra znakomicie rozpoczęta w latach 30. ubiegłego stulecia, wskutek wybuchu wojny znacząco wyhamowała, by w pierwszych latach po-

[1] Korespondencja Wierzyńskiego i Palestra aktualnie gromadzona jest w jeden korpus dzięki kwerendom w archiwach w Polsce i zagranicą [tj. m.in. BUW, Biblioteka Polska w Londynie, Biblioteka Polska w Paryżu]; do tej pory udało się zgromadzić 71 listów Wierzyńskiego do Palestra i 36 Palestra do Wierzyńskiego. Przy okazji należy podkreślić, że zarówno aktywność epistolograficzna Wierzyńskiego, jak i Palestra, jest bardzo duża i z pewnością listy obu autorów do innych respondentów zasługują na osobne opracowanie oraz ogłoszenie drukiem. Oba nazwiska w centrum epistolografii dają gwarancję na odtworzenie niezwykle interesujących związków Polaków z wybitnymi postaciami europejskiej i transatlantyckiej kultury (*gros* z nich łączyła Galicja). Pozwoli to również – w przypadku Wierzyńskiego – na głębsze zapoznanie jego twórczych motywacji, czy też pogłębioną heurezę życia, w tym oświetlenie spraw mało znanych; korespondencja stanowić winna również podstawę dla rekonstrukcji pełnej biografii życia i twórczości poety, na którą wciąż niestety czekamy. Dotychczas ukazała się niewielka część tej korespondencji (dodajmy, że chodzi najczęściej o listy odręczne i pismo sprawiające ogromny kłopot edytorski), m.in. *Listy Kazimierza Wierzyńskiego do Józefa Wittlina*, „Więź" 1989, nr 2; J. Lechoń, K. Wierzyński, *Listy 1941–1956*, Warszawa 2016. Palester z kolei oczekuje na pełną edycję epistolograficzną i publicystyczną. Powstały jak dotąd dwie monografie Palestra jako kompozytora, zob. Z. Helman, *Roman Palester. Twórczość i dzieło*, Kraków 1999 oraz L. Dzierżanowski, *Palester*. Kraków 2021.

Na podkreślenie zasługuje również fakt, że spora część wzmiankowanej w moim szkicu korespondencji przypada na późne lata 40. i 50. XX wieku, czyli na okres najciekawszy – tuż powojenny, obarczony najtrudniejszymi wyborami, z niewykrystalizowaną sytuacją geopolityczną.

wojennej Polski – powrócić na fali rosnącego zainteresowania rewitalizacją kultury narodowej. Ten krótki, choć znaczący moment – mimo symptomów czy pozorów systematycznego dźwigania z gruzów wielu dziedzin życia społeczno-kulturalnego, odbudowy zrównanych z ziemią instytucji wzmacniających polski prestiż, powołania do życia nowych – kompozytor starał się wykorzystać możliwie najpełniej. Ostatecznie jednak napotkał na bariery nie do przekroczenia, które między innymi wiązały się z radykalnie i totalnie zarządzoną socrealistyczną rewolucją w sferze kultury, odwracającą w skutkach najwcześniejsze spontaniczne inicjatywy krajowego środowiska artystycznego, którego Palester był aktywnym i uznanym przedstawicielem.

Obu respondentów ponadto dzieli znaczna (bo 13-letnia)[2] różnica wieku, także rodzaj i skala dorobku, również intensywność rezonowania tej twórczości w międzywojniu i tuż po drugiej wojnie światowej. Ale są i podobieństwa, choć te ujawnią się sukcesywnie w miarę zaglądania do kulisów osobistego życia respondentów. Listy Wierzyńskiego i Palestra jednak, poza walorami o charakterze poznawczym (informacyjnym), poza przyjemnością obcowania ze swobodą ocen, z oryginalnymi sądami o ludziach i świecie, są cenne badawczo, ponieważ potwierdzają fakt istnienia epistolograficznych, dyskrecjonalnych relacji między emigracją a krajem; korespondencja ta staje się zatem kolejną nicią wplecioną w sieć takich właśnie kontaktów, o których ciągle niestety wiemy zbyt mało.

W tym konkretnym przypadku interesujące jest to, że emigrant „zza wielkiej wody" – Kazimierz Wierzyński wymienia się listami póki co z „oficjalnym" obywatelem PRL-u, czasowo przebywającym za granicą, będącym jednak mentalnie – jak się z czasem okaże – co najmniej od 1946 roku emigrantem (egzulem) – Romanem Palestrem[3]. Ostatecznie z końcem 1949 roku Palester wyruszy śladami starszego kolegi, by ostatecznie odmienić swój sta-

[2] Kazimierz Wierzyński (1894–1969); Roman Palester (1907–1989).

[3] Roman Palester – kompozytor, historyk sztuki, komentator kulturalny (kierownik działu kulturalnego Radia Wolna Europa w latach 1952–1972), pisarz; wielokrotnie nagradzany jako kompozytor, aktywny w środowisku muzycznym do wojny, a po jej zakończeniu od 1947 roku czasowo przebywający poza Polską, emigrant od jesieni 1949 roku; kompozycje Palestra charakteryzuje zindywidualizowany język harmoniczno-brzmieniowy, polifonia i serializm; tworzył utwory orkiestralne, kameralne, muzykę fortepianową, teatralną radiową i filmową. Autor *Słuchu absolutnego. Niedokończonej autobiografii i listów z lat wojny*, w opracowaniu Z. Helman, Warszawa–Kraków 2017.

tus i stać się emigrantem rzeczywistym. Ale nim to się dokona, kompozytor wykorzysta wszystkie wyjazdy służbowe na Zachód, by sondować możliwości owego przejścia na „drugą", demokratyczną stronę świata. Listy będą dlań w istocie najbezpieczniejszym instrumentem, który sprawi, że cel ten stanie się w końcu możliwy do osiągnięcia.

Świadectwo dyskrecjonalne (a jest nim przecież list) – jest tym wartościowsze, że dokumentuje stosunkowo szczerą wymianę myśli między osobami, które darzą się wysokim stopniem zaufania, co pozwala nam zajrzeć pod podszewkę trudnych decyzji, zwłaszcza o charakterze motywacyjnym i intencjonalnym. Respondenci również (co nietrudno zauważyć już w pierwszym liście Palestra) mimo oczywistych biograficznych różnic są ideowo, mentalnie i duchowo bardzo sobie bliscy… Mimo geograficznego oddalenia, łączy ich bowiem nie tylko tęsknota do świata, który starła w pył wojna, ale i szczególny hart ducha, postawa trudnego aktywizującego pesymizmu, pozwalającego trwać mimo wszystko i oczekiwać zmian oraz zmiany te kreować.

Wybrzmiewa w listach raz między wierszami, raz dosłownie szeroka gama wspomnianych odczuć, choć przede wszystkim poza zagubieniem i strwożeniem dominuje w nich uczucie wielkiej samotności – samotności międzyludzkiej, „międzypolskiej" i twórczej, choć – co ciekawe – w zapisach Palestra odczuwa się tę samotność intensywniej. Pojawia się też – dominująca zwłaszcza w refleksji kompozytora – konceptualizacja znaczenia granicy jako linii wyraźnie ingerującej w wertykalny wymiar bytu, jako linii dzielącej, rozrywającej w istocie światy, które niegdyś były integralne, i linii wartościującej kultury. Granica tak rozumiana silniej też pozycjonuje Palestra po jednej ze stron ideowego sporu (a dowodzą tego jego późniejsze wypowiedzi publicystyczne)[4]. Ma też kompozytor głębokie przekonanie o przynależności do wspólnoty doświadczonej traumatycznie bez względu na polityczne, ideowe i geostrategiczne podziały, stąd świadomość istnienia owej trudnej do zaakceptowania zony, wyznaczającej strefy dominacji i dzielącej zbiorowość na „My" i „Wy".

„My" – to krajowcy, Polacy z PRL-u, „Wy" – emigracja. Ów sztuczny, choć dokonany realnie podział wprawia Palestra w irytację, która właściwie nie mija do końca jego życia, co najwyżej z czasem nieco słabnie. Pozycjonowanie zmienia się też wraz ze zmianą „miejsca postoju" samego responden-

[4] Mowa o bogatej publicystyce radiowej w Radiu Wolna Europa (ponad tysiąc zachowanych skryptów).

ta; gdy autor *Śmierci don Juana* znajdzie się oficjalnie po zachodniej stronie świata, zaimek rzeczowny „My" będzie w jego publicystyce obsługiwał wychodźstwo, a więc i jego samego, natomiast „Wy" – to adresaci krajowi, koledzy z branży muzycznej, którzy w Polsce pozostali i w niej pracują.

Odtąd też uzna, że opowiadanie się po stronie niemających dostępu do agory wolnego słowa kolegów-kompozytorów winno stać się główną osią jego emigracyjnej misji, którą będzie z uporem wypełniał przez dwadzieścia lat swojej pracy w Rozgłośni Polskiej Radia Wolna Europa w Monachium. Listy do Wierzyńskiego (i do innych respondentów z rozległego korpusu epistolarnego Palestra[5]) ujawniają też etapowość dojrzewania do decyzji o ostatecznym opuszczeniu Polski: najpierw bowiem wyjeżdża – zapewne po raz pierwszy – w 1946 roku do Londynu na Festiwal Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej, gdzie grany jest jego *Koncert skrzypcowy* (pisany w latach 1939–1941) i korzystając z okazji pobytu poza krajem, z hotelu – 6 sierpnia pisze najprawdopodobniej swój pierwszy list do Wierzyńskiego:

> Kochany i tyle bliski Panie Kazimierzu,
>
> nie mogę sobie odmówić przyjemności skreślenia paru słów do Państwa, jeżeli można nazwać przyjemnością to, że jesteście gdzieś tak okropnie daleko od nas i od kraju...
>
> Dostałem korektę Pańskiego ostatniego tomu[6], przeczytałem mniej więcej wszystko co Pan w czasie wojny napisał i jestem tak wstrząśnięty, tak głęboko przejęty sposobem i tonem, w którym Pan daje świadectwo wszystkich klęsk polskich naszego pokolenia, że pragnę Panu za pomocą tych kilku niezdarnych słów przenośnie „uścisnąć rękę" i przesłać najczulsze pozdrowienia od wielu, wielu, którzy w dość rozmaitych warunkach obcować będą z Pańską poezją.
>
> Żyjemy zaiste w czasach „wielkiej samotności", kiedy istotne i najgłębsze rzeczy dokonują się w najdalszym i największym oddaleniu od swojej gleby i swego „klimatu". Myślę, że wie Pan co chcę powiedzieć i że zostanie Pan

[5] Kompozytor był aktywnym respondentem; zasób epistolarny dotychczas zidentyfikowany i po części przebadany to setki listów i kilkudziesięciu nadawców: kompozytorów, dyrygentów, muzykologów, pisarzy, teatrologów, wydawców, członków rodziny.

[6] Chodzi o tom wierszy *Krzyże i miecze* (1946). Prawdopodobnie otrzymał do lektury tom w przygotowaniu do wydania, co z kolei pozwala sądzić, że kontakty Palestra z emigracją od samego początku były ścisłe.

naszym przyjacielem, tak jak my wszyscy jesteśmy przyjaciółmi Państwa. Zdajemy też sobie sprawę z Waszych bólów i tragedii, tak jak pewno i Wy z naszych...

Za parę dni wracamy do kraju; w jesieni może uda się nam pojechać na jakiś czas do Paryża – wtedy znów napiszemy – nie sądzę żeby do tej pory wiele się zmieniło na tym najlepszym ze światów! Gdy tylko więcej moich utworów będzie wydrukowanych (między innymi II Symf.[7]) pozwolę sobie to wszystko przesłać do Ameryki, może na coś się przyda, może Rodziński[8] albo kto inny się zainteresuje. Tu w Londynie powiodło się nam wcale nieźle ale możliwości na dłuższe zahaczenie się nie ma...

Ciekawi jesteśmy życia za „wielką wodą", czy warto je poznać ?...

[...] W każdym razie jesteśmy pewni, że jeszcze się z Państwem zobaczymy w jakichś znośnych warunkach[9].

Jeżeli przyjmiemy, że rzeczywiście mamy tu do czynienia z fragmentem pierwszego listu Palestra do Wierzyńskiego, to musimy przyznać jego nieoczywisty charakter. Zwłaszcza zaskakuje ciepła tonacja, jak i wyraźne skrócenie dystansu między respondentami, usprawiedliwione tylko w wypadku osobistej znajomości. A tej nie można potwierdzić. W zgromadzonym korpusie epistolarnym Wierzyński – Palester list z 1946 roku jest najwcześniejszy, ale nie mamy pewności, czy nie poprzedzał go inny, do którego nie było nam dane dotrzeć lub po prostu nie zachował się? Dlaczego jednak pisze Palester z Londynu do Wierzyńskiego, a nie do innego twórcy z emigracji? Nie mamy i na to pytanie dobrej odpowiedzi. Być może zdecydował „wstrząs lekturowy" i silne poczucie wspólnotowe, które znalazło swój wyraz w wojennej poetyce tomu wierszy Wierzyńskiego *Krzyże i miecze*.

Analizując ten fakt z pozycji pragmatycznych, trzeba dodać, że w sprawach istotnych dyskrecjonalne wzajemne polecanie osób (respondentów)

[7] II Symfonia (1942).

[8] Artur Rodziński (1894–1958) – doktor prawa, dyrygent Opery Lwowskiej, Opery i Filharmonii Warszawskiej; od 1926 roku za granicą dyrygował m.in. Orkiestrą Filadelfijską, Nowojorską, Chicagowską. Wykonywał dzieła kompozytorów zachodnich i polskich, tj.: Moniuszki, Karłowicza i Szymanowskiego.

[9] List Romana Palestra do Kazimierza Wierzyńskiego z 6 VIII 1946 [zbiory nieopracowane, nr akcesji 7221/1–2 – Biblioteka Polska w Paryżu].

było na porządku dziennym. Była to dobrze pojmowana protekcja. Wierzyński i Palester osobiście nie znali się do wybuchu wojny, co pośrednio wynika z niedokończonych wspomnień samego kompozytora – *Słuch absolutny*[10]. Łączyła ich za to ziemia lwowska, która stanie się jednym z powtarzających się stałych motywów późniejszych listów[11]. Być może również należy tłumaczyć owo ciepło płynące ze strony Palestra poczuciem wspólnoty „krajan", o którą i łatwiej w czasach trudnych? W okresie okupacji drogi twórców również się nie przecięły: Palester przebywał w Warszawie, doświadczył terroru bezpośrednio jako więzień Pawiaka, Wierzyński natomiast po wybuchu wojny niezwłocznie opuścił Polskę, by od 1945 roku z żelazną konsekwencją dzielić los emigranta politycznego w USA, a u samego schyłku życia – w Anglii.

Palester skorzystał więc w 1946 roku z pobytu w Londynie, by bezpiecznie nadać korespondencję do Wierzyńskiego (wysyłka spoza Polski dawała gwarancję dotarcia do adresata, i ponadto pełną dyskrecję). W Londynie kompozytor przebywał służbowo, jednak nie zapominajmy, że pojawił się tam w charakterze oficjalnego przedstawiciela polskiej kultury krajowej: także w roli profesora krakowskiej Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej, prorektora z wyboru tej uczelni, jednego z najwybitniejszych kompozytorów XX-wiecznej muzyki klasycznej, filmowej i rozrywkowej (a najwybitniejszego w swoim pokoleniu). Być może ta osobista pozycja, jaką Palester zajmował już w środowisku, ośmieliła do zaskakująco prostolinijnego i zarazem eleganckiego epistolarnego wywodu. Być może nie tyle osobiste dokonania zawodowe ośmieliły go, ile poczucie wspólnoty doświadczenia.

Ludzie, których los boleśnie doświadcza (doświadczył), mają owe szczególne poczucie duchowej więzi, która nie tylko sprawia, że skraca się dystans, ale i zawiązuje się przyjaźń. I jak się wydaje, z takim przypadkiem mamy tu do czynienia. Przyjaźń obu respondentów trwała do śmierci Wierzyńskiego, do końca też była żywa i uczciwa, co potwierdzają listy. Początkowo kierowane do starszego kolegi prośby Palestra o pomoc dominowały nad innymi tematami,z czasem fluktuowały w swobodny, impresyjno-sentymentalny wywód. Jego kodę wyznaczały pytania praktyczne i egzystencjalne zarazem,

[10] R. Palester, *Słuch absolutny. Niedokończona autobiografia i listy z lat wojny*, dz. cyt.

[11] Wierzyński urodził się w Drohobyczu, Palester w Śniatyniu.

na przykład: kiedy następna przeprowadzka? Albo: czy my wszyscy już nigdy nie będziemy mieszkać u siebie? Albo konstatacja: ale to właśnie na tym polega uchodźstwo… Irytację z lat 40. w późniejszych listach zastępuje rzeczowa wymiana informacji o pracy własnej, o środowisku oraz coraz wyraźniej wybrzmiewa nuta melancholii, niepozbawiona kolorytu lokalnego wspomnienia. Jednocześnie sarkazmem i humorem podszyte są wzmianki o stanie zdrowia.

Będąc niepewnym losu listu sprzed pół roku, Palester skreśla kolejny, korzystając z okazji ponownej wyprawy na Zachód, tym razem do Paryża. W nim rozwija myśl, nieśmiało wybrzmiewającą w poprzednim, zasugerowaną enigmatycznym pytaniem: „…ciekawi jesteśmy życia za «wielką wodą», czy warto je poznać?..."[12]. Wbrew temu, co będzie jego autor mówił publicznie w latach 80., poważnie rozważał emigrację do USA, w czym Wierzyński zdawał się być mu pomocny. Trzeba przyznać na marginesie, że poeta bardzo się w tę sprawę angażował. Uruchomił własne kontakty amerykańsko-polonijno-emigracyjne, choć nie okazały się one skuteczne. Palester bowiem do Ameryki oczywiście nie wyjechał, ale starania Wierzyńskiego mogły być pomocne w zdobyciu angażu w Wolnej Europie. Ale w listach poety do kompozytora ujawnia się rozległa sieć związków osobistych Wierzyńskiego[13] z Polakami (i nie tylko) osiadłymi na kontynencie amerykańskim. Respondent tym samym potwierdza istnienie imponującej konstelacji wybitnych przedstawicieli polskiego wychodźstwa, jaka tworzyła się wokół Wierzyńskiego i emigracji wojennej; łączyła ich wszystkich idea kultury jako wartości niezbywalnej, konsens co do wagi kontynuacji pracy twórczej i politycznej poza Polską dla jej najlepiej pojmowanych interesów. Istotnym spoiwem – mimo różnic – była również niechęć, a nawet wrogość do PRL-owskiego reżimu i jego akolitów.

W kolejnym liście Palester pisze tym razem otwarcie o swoich emigracyjnych planach:

[12] Równocześnie od 1947 r. Palester w tej samej sprawie koresponduje m.in. z Jerzym Fitelbergiem, w treści listów wymieniany jest m.in. Wierzyński [Kolekcja Romana Palestra w „Archiwum Kompozytorów Polskich XX wieku" – BUW].

[13] Korespondencja Wierzyńskiego jest imponująca, to tysiące zapisów do różnych adresatów. Jej w miarę pełne wydanie pozwoliłoby przywrócić recepcji autora zdecydowanie najmniej znany wymiar aktywności.

Drogi Panie Kazimierzu,

wyrwaliśmy się na krótko do Paryża, korzystam więc z okazji, aby do Kochanego Pana parę słów skrobnąć. Nie wiem czy otrzymał Pan list, który wysłałem do Pana latem z Londynu, po przeczytaniu Pańskiego ostatniego tomu[14]; jeśli nie, to pragnę jeszcze raz wyrazić jak bardzo głęboko i bez reszty wypowiedział Pan to wszystko, co nam bardzo leży na sercu! Dla mnie ten tom był wstrząsającym przeżyciem i trzeba było zaiste dopiero obecnych czasów, abyśmy się doczekali, że poezji zabrania się wstępu w granice pewnych państw i że tom liryki może być nieprawomyślny.

Nie potrzebujemy Panu pisać jak żyjemy, wie Pan o tym zdaje się dość dobrze. Najszkodliwsze w tym wszystkim jest to, że sytuacja materialna artystów jest na ogół biorąc dość dobra. Oczywiście i to ludzi wypacza, a poza tym najbardziej tragiczny jest ten olbrzymi balast blagi i oszustwa, w którym przyszło nam żyć. Wyjazdy zagraniczne stają się coraz trudniejsze, dlatego też postaraliśmy się z żoną wyrwać się raz jeszcze na „Zachód" i próbować szukać gdzieś indziej pastwiska...

Niestety tutaj nie ma dużych możliwości, poza tym i Francji grozi gabinet komunistyczny, a przy tutejszych nastrojach wszelka możliwość jakiegoś „urządzenia się" choćby najskromniejszego odpada. Dlatego byłbym kochanemu Panu niezmiernie zobowiązany, gdyby Pan był łaskaw odpisać mi, czy nie ma jakichś możliwości zahaczenia się w U.S. i czy ostatecznie kompozytor muzyki poważnej może tam dać jakoś radę?

Czy można by liczyć na jakieś poparcie Polonii amerykańskiej, no i czy w ogóle pozwolono by nam wjechać do Stanów? Oczywiście, to wszystko tylko tytułem informacji, a poza tym prosiłbym o jak najściślejszą dyskrecję, bo jednak z naszymi władzami w takich wypadkach nie ma żartów. Piękne czasy, w których musimy się wzajemnie prosić o dyskrecję! [...] my z żoną raczej jesteśmy zdecydowani postawić wszystko na jedną kartę, ale oczywiście bez jakiejś pomocy na pierwszy rok nie damy rady.

Przepraszam, że tak pana tym nudzę, ale rzeczywiście zaczyna się nam robić tak ciasno, że jednak trzeba coś zdecydować. Czy można liczyć na pomoc Rodzińskiego, Rubinsteina i innych? Bardzo byłbym wdzięczny gdyby Kochany Pan zechciał mnie w tym względzie poinformować. My w każdym razie zostaniemy tu

[14] Chodzi o *Krzyże i miecze*, Londyn 1946.

do jakiegoś 5-go lutego, a będziemy się starać dłużej, jeżeli tylko przedłużą nam paszporty. Na razie odpoczywamy w cudnym Paryżu od ciężaru wschodniej Europy, a ja kończę „Requiem" poświęcone ofiarom wojny. Tak się pięknie złożyło, że chodzę pracować do pracowni Zyga Dygata[15] w Bibliotece Polskiej na Quai d'Orlean. Domyśla się Pan, że to całkiem niecodzienne przeżycie móc komponować w tych murach, tak przesiąkniętych na wylot „tamtą" Polską Wielkiej Emigracji![16]

Odpowiedź Wierzyńskiego przychodzi bez zwłoki 13 stycznia 1947 roku, jest obszerna. Pojawia się w niej zestaw osób, które możemy śmiało zaliczyć do artystycznej konstelacji twórców emigracyjnych, dla których Ameryka okazała się głównie zoną bezpieczeństwa socjalnego i politycznego, rzadziej ziemią spektakularnego sukcesu; list kończy ostatni gorzki i zarazem paradoksalnie wybrzmiewający – w świetle przywołanych tu wielu nazwisk kolegów „po fachu", zarówno twórców literatury, jak i kompozytorów, dyrygentów czy wykonawców-instrumentalistów – *passus* Wierzyńskiego: „[nie ma w Ameryce] żadnej atmosfery, żadnych ludzi, żadnych przyjaciół...". Są za to w liście Wierzyńskiego deklaracje i konkrety, sam jego autor wyraża pełne rozumienie dla wagi dylematów Palestra pragnącego pracować twórczo i w atmosferze pełnej wolności, niemożliwej do osiągnięcia – mimo osobistych i potwierdzonych sukcesów – w powojennej Polsce. Pisze doń:

Kochany Panie Romanie,

dziś otrzymałem Pana list z 9 bm., odpisuję natychmiast. Dziękuję Panu gorąco i z całego serca za oba listy, za Pana zaufanie i za to, co Pan pisze o *Krzyżach i mieczach* – a bardzo mnie to przejęło i wzruszyło. Żałowałem, że nie mogłem Panu odpisać w lecie. Pytałem ludzi, czy był Pan wtedy na koncercie Ficia[17] w Paryżu, powiedziano mi, że nie dostał Pan wizy francuskiej. Rozu-

[15] Zygmunt Dygat (1894–1977) – pianista, jeden z pięciu uczniów Ignacego Paderewskiego; koncertował za granicą w Europie i USA. Od 1920 roku zamieszkał w Paryżu, zajmując się pracą pedagogiczną; w czasie II wojny światowej uczestniczył w przerzutach do Anglii łączników i kurierów polskiego państwa podziemnego.

[16] List Palestra do Wierzyńskiego z 9 I 1947 [zbiory nieopracowane, nr akcesji 7221/1–2 – Biblioteka Polska w Paryżu].

[17] Chodzi o Grzegorza Fitelberga (1901–1964) – polskiego dyrygenta, skrzypka i kompozytora, ojca Jerzego Fitelberga.

miem w pełni Pana intencje co do przyszłości i bardzo chciałbym, by zostały szybko i szczęśliwie zrealizowane. Nie potrzebuję Pana zapewniać, że gotów jestem zrobić wszystko co jest w mojej mocy, by Panu pomóc – niestety znając stosunki i Ficia wiem, że to będzie niedużo. Jeśli wolno mi się wtrącać do tych spraw, doradzałbym Panu przede wszystkim jak najściślejszą dyskrecję. Przed 5-ym lutym, nie da się definitywnie – jak myślę – wiele dokonać, dlatego niech Pan nie zrobi niczego, co mogłoby Panu utrudnić przedłużenie paszportu. Na miejscu zalecałbym się porozumieć jak najszybciej z Józefem Czapskim[18], Hôtel Lambert. On wskaże innych ludzi i drogę. Gdyby Cz[apski] nie mógł Pana urządzić, (a przynajmniej jednocześnie) należałoby skierować staranie na Anglię. Panuje tam straszny bałagan, ale przebić się można. Najpoważniejszym „porucznikiem" jest moim zdaniem Tymon Terlecki[19], z którym zdaje się Państwo mają kontakt. [...] Proszę do niego napisać, ja napiszę później, zaraz po tym liście. Może mógłby co zrobić w Paryżu Wła[dysław] Pobóg-Malinowski[20] [...] z kt[órym] często koresponduję, może też Kajetan Morawski[21]. Proszę to wybadać. Teraz co do Ameryki w związku z Panem. Po Polonii nie ma się czego spodziewać, przynajmniej na razie. Może z wiosną nastąpią pewne zmiany, ale to skomplikowany obraz i umieścić w nim Pana i kogokolwiek innego – niemożliwe. Rodziń[ski]. i Rubin[stein] - z pewnością pomocy nie odmówią, ale z innych sytuacji wiem, że skończy się ona na 100 lub 200 dol. Sprawy wizy emigracyjnej są niezmiernie zawiłe. Ja staram się od ½ roku o wizę emigr. dla mego 7-letniego bratanka w Szwajcarii, sieroty po moim bracie zabitym przez Niemców w Majdanku, dziecko to może podpadać pod kategorię „sieroty wojennego" i „displaced person", użyłem wszystkich dostępnych i niedostępnych wpływów, i protekcji, i wizy jeszcze nie mam. [...] Co innego jest z wizą turystyczną tzn. visitor's viza. O nią znacznie łatwiej, zwłaszcza przy protekcji. Na taką wizę przyjechał tu Zygmunt Dygat (zostanie tu do lutego), w tych

[18] Józef Czapski (1896–1993) – malarz, pisarz, współpracownik „Kultury" Jerzego Giedroycia.

[19] Tymon Terlecki (1905–2000) – krytyk literacki, eseista, teatrolog, redaktor „Polski Walczącej", *Literatury polskiej na Obczyźnie*, wybitna postać polskiej emigracji w Londynie.

[20] Władysław Pobóg-Malinowski (1899–1962) – oficer artylerii Wojska Polskiego, autor prac historycznych.

[21] Kajetan Morawski (1892–1973) – dyplomata, polityk, działacz społeczny, publicysta, od września 1939 roku – poza Polską, po 1945 roku – emigrant polityczny.

dniach ma audycję przed impresariem, spodziewa się kontraktu na przyszły rok [...]. Przyjeżdżając na wizę turystyczną można się tak urządzić, żeby zostać tu i poza jej trwaniem starać się o wizę emigr[acyjną], jest to jednak dość ryzykowne, nie mówiąc o tym, że trzeba mieć fundusze na pobyt. Wirtuoz ma tu, jak Pan wie, większe możliwości. Kompozytor jest w gorszej sytuacji. Ze znanych mi komp[ozytorów] ani Karol Rathaus[22], ani Jerzy Fitelberg ani nawet przede wszystkim Strawiński nie mogą się utrzymać z wykonywanych utworów. Rathaus jest nauczyciel w Queens College. Fit[elberg] przepisuje nuty, co jest dobrze płatne, Straw[iński] pracuje w Hollywood. Życie kosztuje – b. skromnie licząc – 300–400 – dolarów miesięcznie na 2 osoby. Najlepiej powodzi się Kondrackiemu, który osiadł pod N. Jorkiem, w miejscowości Sea Cliff i daje lekcje fortepianu, jeżdżąc po okolicy do uczniów. Niech Pana nie zraża niepociągający obraz, postaram się pomówić z odpowiednimi ludźmi o sprawie pana przyjazdu (oczywiście sekretnie) – i dam Panu jeszcze znać. Do przygotowania takiej wyprawy trzeba czasu i starań, i jeszcze raz czasu i starań. Musi pan jakoś ten czas zdobyć. Dlatego myślę o Anglii. Czy może Pan przesłać tu swoje utwory symfoniczne? Dopilnuję tej sprawy u Rodzińskiego, z którym widuję się często. Proszę to zrobić jak najszybciej. [...]

O smaku tutejszego świata nie będę Wam pisał. Pisarz polski nie ma tu nic do roboty. Żadnej atmosfery, żadnych ludzi, żadnych przyjaciół. Muzyk ma oczywiście inne możliwości. Utrzymać się nam bardzo trudno. Ciągle wpadam z jednej ciężkiej sytuacji w drugą, co rozbija wszelką ciągłość pracy. Nigdy nie myślałem dotychczas o wyjeździe stąd, teraz dopiero takie myśli przychodzą mi do głowy – ale dokąd się wybrać?[23]

Od tego momentu trwa intensywna wymiana korespondencji. Do końca 1948 roku co najmniej jeden list miesięcznie wychodził spod pióra obu respondentów. Wierzyński stara się konsekwentnie poszukiwać kontaktów umożliwiających Barbarze i Romanowi Palestrom emigrację do Ameryki, informuje, choć lakonicznie, o własnej aktywności pisarskiej i towarzyskiej, z rzadka „częstuje" melancholią... Z kolei listy Palestra są treściwe, miejscami nawet epickie,

[22] Karol Rathaus (1895–1954) – kompozytor, pianista, pedagog, działacz polskich organizacji w USA.

[23] List Wierzyńskiego do Palestra z 13 stycznia 1947 [Kolekcja Romana Palestra – BUW].

psychologizująco-autotematyczne; ciekawe poznawczo, zwłaszcza jako zapis dramatu sytuacyjnego twórcy związanego zawodowo z powojenną Polską i marzącego o „innym pastwisku". Dokumentalna ich waga jest więc nie do przecenienia: kreślone z pełną swobodą, funkcjonowały w obiegu pocztowym poza krajową cenzurą, wysyłane z miejsc czasowego pobytu Palestra na Zachodzie. Te z lat 1946–1947 i kilka z roku 1950 wyrażają dramat sytuacyjny kompozytora, który pragnie wejść na inną (własną) ścieżkę życia. Ta z kolei nieuchronnie prowadzi go do wielowymiarowej samotności, do – jak sam pisze – rozterek, jakie stały się udziałem „setek tysięcy istnień polskich". Obrazują również niewesoły stan polskiej emigracji po wojnie, jej rozproszenie, porażenie, zagubienie...

Niewątpliwie zderzenie wyobrażenia o emigracji jako wielkiej moralnej i instytucjonalnej siły z praktyką życia po tzw. demokratycznej, drugiej stronie świata, było dla Palestra doświadczeniem niezwykle bolesnym. Głęboko przeżywa paradoksy polskie i osobiste, którymi dzieli się z Wierzyńskim w obszernych zapisach. Kolejne listy do 1950 roku pisane są w tym właśnie duchu. Oto kilka wyimków:

Kochany Panie Kazimierzu,

Jestem głęboko wzruszony Pańską uprzejmością i troskliwością, z jaką był Pan łaskaw zająć się moimi arcynudnymi sprawami. List Pański, wielokrotnie czytany i przetrawiony jest dla mnie, jak dotychczas, najlepszą informacją i najkonkretniejszym, najdokładniejszym obrazem smutnej rzeczywistości. Oczywiście, nie oczekiwałem cudów i raczej jestem nastawiony na dość ciężkie przeprawy zarówno materialne, jak moralne, ale przejmuje mnie najwięcej to poczucie jakiegoś zagubienia, zatopienia „w nicości" setek tysięcy istnień polskich. Przypuszczałem, że życie emigracji choćby najcięższe ma w sumie nie tylko jakieś znamię wielkości (w najbardziej romantycznym tego słowa znaczeniu), ale daje też maksimum realnych, konkretnych osiągnięć organizacyjnych. Konkretnie: zaproponowałem Czapskiemu, aby 2-gi korpus, który ma przecież za sobą piękną działalność wydawniczą zaczął także wydawać muzykę polską (mamy w tej sprawie niezłe propozycje także firm francuskich, które żądają jedynie zakupu pewnej ilości egzemplarzy), aby ruszyć jakoś z miejsca bardzo zabagnioną działalność muzyczną na emigracji, ale on niestety poza dobrymi, raczej nawet najlepszymi chęciami, nic w tej sprawie nie może zrobić, nie ma

> funduszy, nie ma możliwości i – jak się zdaje nie ma dla kogo. A to ostatnie oczywiście najsmutniejsze ze wszystkiego. Skierował mnie do Sakowskiego[24]; myślę, że w Londynie się zobaczę z nimi, ale nadziei nie mam wielkiej. Terleccy milczą od dość dawna, przy czym obiecali pewną dorywczą chwilową pomoc, za co im zresztą bardzo jestem wdzięczny[25].

Albo:

> My oczywiście w dalszym ciągu bardzo pragnęlibyśmy nie wracać do Polski i „zahaczyć" się albo tu, albo w Stanach. Na razie nasza sytuacja paryska jest o tyle pożałowania godna, że jesteśmy – oby tylko chwilowo – w ostatniej nędzy i w wielkiej „panice" finansowej, a nie wolno nam tego okazywać, bo wtedy przecież od razu mi powiedzą: „A czemuż Pan nie wraca do kraju, gdzie pan zawsze może z największą łatwością zarobić!" Sytuacja tragikomiczna, ale na dłuższą metę niemożliwa do utrzymania, a bardzo pragnęlibyśmy uniknąć powrotu do kraju[26].

Sprawa wyjazdu do USA powtarza się w liście następnym:

> Chętnie wybrałbym się do Stanów choćby na jakiś czas, zwłaszcza że w Europie zachodniej sytuacja społeczna i polityczna pogarsza się w oczach. Jeździłem ostatnio do Kopenhagi na Festiwal Muzyczny i przy tej okazji przejeżdżałem po raz pierwszy po wojnie przez Kolonię, Bremę i Hamburg. To, co tam zobaczyłem było ciężkie nawet dla Warszawiaka, który [nie ma] specjalnych powodów wzruszać się losem Niemiec. Wleźliśmy w jakąś ciemną i ponurą epokę, w której to wszystko co robimy, traci coraz bardziej jakikolwiek sens. Ale zresztą nie ma co o tym pisać – może kiedyś będziemy mogli pomówić o tych sprawach osobiście?[27]

[24] Juliusz Sakowski (1904–1977) – polski dyplomata, po wojnie wydawca, felietonista, krytyk literaki, eseista.

[25] List Palestra do Wierzyńskiego z 3 II 1947 [zbiory nieopracowane, nr akcesji 7221/1–2 – Biblioteka Polska w Paryżu].

[26] List Palestra do Wierzyńskiego z 11 V 1947 [tamże].

[27] List Palestra do Wierzyńskiego z 6 VI 1947 [tamże].

O ile Wierzyński, jakkolwiek oswojony ze swoją trwającą kilka lat emigracją, również wolny od przeżyć okupacyjnych, pisze listy rzeczowe, pragmatyczne, stonowane emocjonalnie, o tyle w korespondencji Palestra diapazon emocji rośnie z każdym miesiącem 1947 roku, zapowiadając decyzję, którą kompozytor podejmie w roku 1949, bezpośrednio po Zjeździe Kompozytorów i Krytyków Muzycznych w Łagowie Lubuskim[28]. Postawi przysłowiową kropkę nad „i", opuści kraj z zamiarem pozostania na stałe w jakimś zachodnim znośnym „miejscu postoju". Zanim jednak tak się stanie, stara się o służbowe wyjazdy do Paryża – o wytchnienie po wyrwaniu się z krajowego piekła. Ciekawe, że o Polsce – jeszcze nie jako rzeczywisty, ale już mentalny emigrant pisze – „tam":

> Nareszcie znów jestem w Paryżu i to mocno zmęczony pobytem w Polsce! Rzeczywiście tempo życia mają tam diabelne, i człowiek „odwykłszy" w głowę zachodzi, po co tam wszyscy tak harują od rana do nocy. Ludzie są tak „zaganiani", tyle mają roboty, tyle „organizują" i odbudowują, że chwilami człowiekowi przykro się robi, że na to wszystko „trochę" krytycznie patrzy. W każdym razie zryw tam jest duży i zewnętrznych tj. czysto wegetacyjnych trudności życiowych mniej niż w innych krajach Europy. Co za bogaty kraj, w którym – mimo wszystko – jest materialnie lepiej niż gdzie indziej!
>
> Oczywiście będziemy jednak [starać się] za wszelką cenę zostać tutaj lub – co byłoby oczywiście lepsze – przyjechać do Stanów. Stwierdzenie dosyć dziwne po tamtym wstępie – ale Kochany Pan mnie rozumie bez trudu, prawda? Tak to już jest niewesoło! Niestety to „pozostanie" po tej stronie zależy też w dużej mierze od możliwości utrzymania się tu, a z tym jest bardzo trudno. Ostatecznie jakoś sobie od biedy dajemy radę, ale w rezultacie przy takim życiu z tygodnia na tydzień ciągle staje przed nami ewentualność konieczności powrotu do kraju, gdy tylko jakakolwiek z dorywczych prac finansowych nie wypali. Dlatego nie mogę wykluczyć ewentualności powrotu do Polski ze względów czysto material-

[28] Na Zjeździe proklamowano socrealizm w sztuce i wzmocniono procesy ją centralizujące. Palester odnosi się do sytuacji krajowego twórcy w wielu szkicach, najdobitniej jednak wybrzmiewa jego argumentacja w *Konflikcie Marsjasza* („Kultura"/Paryż 1951, nr 7–8), *Uwagach o muzyce* („Kultura"/Paryż 1951, nr 12). Zob. także V. Wejs-Milewska, *Marsjaszowe konflikty. O szkicach Romana Palestra*, *Do publiczności w Polsce: Miłosz, Palester, Panufnik*, [w:] tejże, *Wykluczeni – wychodźstwo, kraj. Studia z antropologii emigracji polskiej XX wieku (idee, osobowości, instytucje)*, Białystok 2012, s. 43–144.

> nych, zdając sobie zresztą całkowicie sprawę z całego tragizmu i beznadziejności takiego powrotu[29].

Wierzyński dopytuje, chce zrozumieć na czym w istocie polega paradoks sytuacyjny Palestra w kraju:

> Niezmiernie to przykre, że był Pan w Polsce. Proszę napisać mi coś bliższego o tym, z kim się Pan spotkał, co myślą i mówią, na czym polega ten „zapał" organizacyjny, a na czym Pana sceptycyzm?[30]

Nie znamy odpowiedzi Palestra – prawdopodobnie już nie odpisał. Zachował się za to jedynie list Wierzyńskiego datowany na 28 marca 1948 roku[31], którego treść dotyczy propozycji nawiązania nowych kontaktów z filharmonikami amerykańskimi, a jego poetyka zdaje się też potwierdzać długą przerwę w korespondencji. Dopiero obszerny list Palestra z 9 sierpnia 1950 roku wyjaśnia wiele: jego kondycja jako kompozytora i Polaka, który w 1949 roku opuścił kraj, a właściwie z kolejnej podróży służbowej do Paryża już do kraju nie powrócił, co znaczy „wybrał wolność", jest nie do pozazdroszczenia. Nie należy do żadnego z dwu światów – na Zachodzie w środowisku europejskich kompozytorów i muzyków spotyka się z krytyką swojej decyzji, staje się dla nich konkurentem, w PRL-u zaś – dotyka go boleśnie anatema i odcięcie od środków finansowych. „Pełna samotność", o której tu i ówdzie mowa w listach, staje się faktem, choć i pojawia się nadzieja. List do Wierzyńskiego jest więc kolejnym wołaniem o pomoc do starszego i okrzepłego w życiu poza Polską kolegi, do druha w nieszczęściu:

> Kochany Panie Kazimierzu!
>
> dawno, bardzo dawno nie pisałem do Pana, ale w ciągu tych dwóch lat tyle rozmaitych rzeczy działo się z nami, że przypuszczam, że nie weźmie mi Pan za

[29] List Palestra do Wierzyńskiego z 28 września 1947 [zbiory nieopracowane, nr akcesji 7221/I–2 – Biblioteka Polska w Paryżu].

[30] List Wierzyńskiego do Palestra z 15 października 1947 [Kolekcja Romana Palestra – BUW].

[31] List Wierzyńskiego do Palestra z 28 marca 1948 [tamże].

złe milczenia, które zresztą nie znaczyło, abyśmy często nie mówili o Państwu... A jeżeli nie pisałem, to po prostu dlatego, że człowiek był i jest tak „zagoniony" w codziennej harówce, że każdą minutę wolną wykorzystuje raczej dla komponowania, aniżeli do dzielenia się z rodakami nowinami, które z reguły i zawsze są jak najgorsze!

Przez cały ten czas, tj. od początku 1947-go roku udało się nam obojgu przetrwać w Paryżu, co prawda w sposób, który zbyt często już graniczył ze skrajną nędzą, ale ostatecznie udało się przetrwać i artystycznie ten okres był dla mnie bardzo korzystny. Na skutek nacisku moich kolegów krajowych i z porady pewnych „emigrantów" nie zrywałem początkowo z krajem, ale oczywiście nie mogłem wiecznie wytrzymać w tej sytuacji i w ciągu bieżącego roku definitywnie zerwałem wszystkie stosunki. Wydawało mi się, że względy koleżeńskie odpadły wobec faktu, że i tak tam już żaden z moich kolegów nie wyjeżdża za granicę tzn. na Zachód. A poza tym odbywa się teraz tak planowe i tak konsekwentne „wykańczanie" tego wszystkiego cośmy do niedawna uważali za najpiękniejsze cechy kultury polskiej, że wydaje mi się, że trzeba zacząć jakiś wielki krzyk w tych sprawach. Niestety pisma nasze emigracyjne nie zdają się doceniać tej straszliwej sytuacji, która jest montowana tak niesłychanie zgrabnie, że jeśli potrwa lat kilkanaście to po prostu nie trzeba będzie nic „włączać" do ZSRR, bo i tak wtedy Polacy w Polsce przestaną „być Polakami" w sensie jakiejś elementarnej odrębności kulturalnej. Jeśli chodzi o Pana, to czuję, że piszę to niepotrzebnie, bo Pan zapewne zdaje sobie jasno sprawę z tej sytuacji, ale tysiące ludzi żyje w zupełnej nieświadomości tego, co się dzieje i – na rany boskie – trzeba robić coś w tej sprawie.

Nie jestem tutaj związany specjalnie z żadnym stronnictwem politycznym, widuję ludzi i spod znaku londyńskiego i spod znaku Mikołajczyka, ale i u tych i tamtych jest tak duży prymat zagadnień czysto politycznych, że nie spotkałem się z dostatecznym zrozumieniem dla spraw, które politykom zdają się drugorzędne, a które przecież w istocie są sprawami życia i śmierci, i to już nie tylko nawet dla samych Polaków!

Chciałem pisać do Pana w moich sprawach osobistych, a rozpisałem się o sprawach, które i tak Panu pewno są dobrze wiadome! Więc, wracając do moich spraw: w odpowiedzi na moją postawę zabroniono w Polsce grania mojej muzyki, unieważniono moje kontrakty z wydawcą i zostałem zakwalifikowany jako „formalista" muzyczny o „orientacji zachodniej". Uderzenie jest o tyle

> mocne, że wydawcom nie będzie wolno nawet wypożyczać mojej muzyki za pieniądze za granicą, więc w ten sposób ilość wykonań moich tu na Zachodzie ograniczy się tylko do tego, co tu posiadam (a w ostatnich latach miałem sporo wykonań w Zachodniej Europie). Oprócz tego ZAiKS przestał mi wypłacać moje należności autorskie, z których dotychczas głównie żyłem, przy jednoczesnej odmowie (a raczej braku odpowiedzi, co wychodzi na jedno) zwolnienia mnie z członkostwa tego związku. W tym stanie rzeczy nawet te drobne sumy, które wpływają do tutejszych związków autorskich za publiczne wykonania (nie mówiąc o dochodach z filmów, które są znacznie większe) mojej muzyki są i będą w dalszym ciągu odsyłane przez te związki do Polski, do ZAiKS-u.
>
> Wytrwałem jeszcze tych kilka ostatnich miesięcy sam nie wiem jakim cudem, ale teraz już „wszystko się kończy" i po prostu absolutnie nie wiem, co dalej robić. Ani żona (w dodatku chora), ani ja nie możemy znaleźć tutaj żadnej pracy, bo jak Pan wie, przyjaźń i życzliwość francuska kończy się w momencie, kiedy człowiek czegoś potrzebuje. Zresztą szereg ludzi obiecuje mi już od roku z górą pracę, a to w północnej, a to znów w południowej Ameryce, ale nic z tego wszystkiego nie wychodzi i kończy się na życzliwych obietnicach, z których jak wiadomo, nie można wyżyć[32].

Po raz pierwszy w liście z 1950 roku pojawia się instytucja, z którą zarówno Wierzyński, jak i Palester związani będą przez wiele lat: mowa o radiu; współpraca z nim poety będzie trwała dziewiętnaście lat, kompozytora – dwadzieścia. Obaj się jeszcze wówczas tego, kiedy do siebie piszą nie spodziewają, że ta instytucja połączy ich obu, a nawet że Palester jako kierownik działu kulturalnego, a więc niejako przełożony *freelancerów*, będzie miał wpływ na treść wystąpień Wierzyńskiego przed mikrofonem RWE. Pełen niepokoju i zarazem nadziei poniższy fragment listu powstaje na rok przed pierwszą publiczną wypowiedzią autora *Wisły* o powodach zerwania z Polską[33].

Zdawał sobie już wtedy sprawę Palester z wagi swojego położenia niejako „między światami" i ze specyficznej natury doświadczenia, wynikłego

[32] List Palestra do Wierzyńskiego z 9 VIII 1950 [zbiory nieopracowane, nr akcesji 7221/1–2 – Biblioteka Polska w Paryżu].

[33] Zob. List otwarty do kompozytorów krajowych – audycja BBC z 1 grudnia 1951 [skrypt: Kolekcja Romana Palestra – BUW].

z udziału w życiu kulturalnym pierwszych lat powojennej Polski i znaczenia tego faktu dla polityki medialnej amerykańskiej instytucji. Celnie przeczuwał też rolę, jaka miała mu w niej przypaść. Ani na jotę się nie pomylił:

> W tej sytuacji, którą już trudno nazwać „życiem" dowiedziałem się o powstaniu komitetu „Free Europe", którego celem podobno ma być też między innymi pomoc dla „uciekinierów" zza żelaznej kurtyny. Niestety nigdzie tutaj nie mogę się nic dokładniejszego o tym komitecie dowiedzieć, tak że nawet zameldowałem się z wizytą do attaché kulturalnego USA, którego mam zobaczyć w przyszłym tygodniu, aby od niego dowiedzieć się przynajmniej adresu tego komitetu. Ja nie chcę „pomocy" w sensie zapomogi pieniężnej i byłoby mi wstyd przyjmować ją i nie dawać nic w zamian, ale chciałem zaproponować moją współpracę np. przy emisjach radiowych stacji Free Europe, którą od kilku dni tu słyszymy, a w której mógłbym się naprawdę przydać i to nie tylko muzycznie. Jestem jednym z nielicznych, niestety bardzo nielicznych artystów, którzy „urwali się" po przebywaniu jakiś czas w sowieckiej Polsce i stąd nie tylko wiem mnóstwo rzeczy, ale i orientuję się trochę w psychice ludzkiej, jaka się tam wytworzyła. Oczywiście po kilku dniach działalności nie chcę i nie mogę wydawać sądu o działalności sekcji polskiej stacji Free Europe, ale wydaje mi się, że mnóstwa rzeczy tam brakuje z jednej strony, a „atak" polityczny jest nie zawsze właściwie skierowany. Ale to zresztą dalsza sprawa[34].

*

Kolejne listy datowane są już na rok 1955 i lata następne, powoli wprowadzają w nowe wątki, zbliżają nas do różnych warsztatów pracy respondentów. Nie towarzyszy im też pośpiech, tak charakterystyczny dla korespondencji Wierzyńskiego, z kolei niepokoje Palestra nakierowane będą bardziej na pracę własną – kompozytorską i publicystyczną, dlatego pobrzmiewać w nich będzie niejednokrotnie spokojna, miejscami melancholijna myśl. Obaj z biegiem czasu będą umacniać się w swojej wielkiej samotności, szyfrować ją, obu nie dany będzie powrót do Polski takiej, jaką znali i przenieśli we wspomnieniach na „drugą stronę świata" przedzielonego żelazną kurtyną.

[34] List Palestra do Wierzyńskiego z 9 VIII 1950 [zbiory nieopracowane, nr akcesji 7221/1–2 – Biblioteka Polska w Paryżu].

Już ten mały „kęs" korpusu epistolarnego powiązanych ze sobą pasją słowa i dźwięku autorów nieunikających wyrazistych deklaracji i kontrowersyjnych ocen stanowić winien interesującą zachętę do lektury całości, zarazem jest także dowodem na istnienie mało znanej relacji dwu ważnych postaci polskiej kultury XX wieku. Warto ją zgłębiać nie tylko przy okazji niedawno minionej 50. rocznicy śmierci Poety, jak również 30. rocznicy śmierci Kompozytora.

Bibliografia

Helman Z., *Roman Palester. Twórczość i dzieło*, Kraków 1999.

Listy Kazimierza Wierzyńskiego do Józefa Wittlina, „Więź" 1989, nr 2.

Palester R., *Konflikt Marsjasza*, „Kultura"/Paryż 1951, nr 7–8.

Palester R., *Słuch absolutny. Niedokończona autobiografia i listy z lat wojny*, oprac. i komentarzami opatrzyła Z. Helman, Warszawa–Kraków 2017.

Palester R., *Uwagi o muzyce*, „Kultura"/Paryż 1951, nr 12.

Wejs-Milewska V., *Marsjaszowe konflikty. O szkicach Romana Palestra, Do publiczności w Polsce: Miłosz, Palester, Panufnik*, [w:] tejże, *Wykluczeni – wychodźstwo, kraj. Studia z antropologii emigracji polskiej XX wieku (idee, osobowości, instytucje)*, Białystok 2012, s. 43–144.

Wierzyński K., *Listy 1941–1956*, Warszawa 2016.

Archiwalia

Kolekcja Romana Palestra (Gabinet Zbiorów Muzycznych – BUW).

Korespondencja Kazimierza Wierzyńskiego (Biblioteka Polska w Londynie, Biblioteka Polska w Paryżu).

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2021 (LIII)
https://doi.org/10.36770/bp.646
ISSN 1640–7806 (print) ISSN 2544–8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Lech Giemza*
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Lublin, Polska /
/ John Paul II Catholic University of Lublin, Poland
ORCID: 0000–0002–7079–9108

Różewicz vs. Różewicz, czyli o noweli *Piwo* Tadeusza Różewicza i jej ekranizacji w reżyserii Stanisława Różewicza

Różewicz vs. Różewicz, or on Tadeusz Różewicz's novella *Piwo [Beer]* and its film adaptation directed by Stanisław Różewicz

Abstract: The author of this article makes a comparative interpretation of Tadeusz Różewicz's novella *Piwo [Beer]* and its film adaptation directed by Stanisław Różewicz. Among other things, the researcher asks the question: to what extent do the differences between the film material and the text material – in this particular case – stem from the specificity of the film language and its autonomy in relation to literature? He believes that this can be explained by the fact that the action of the film takes place only in the station's waiting room; the movement between the inn and the station, undoubtedly justified in the case of the original text, would be for the viewer something illegible and disturbing to the sequence of events. The multilevel linguistic code forcing symbolic readings, so important in Różewicz's prose, seems, however, not to be translatable (at least not in its entirety)

* Lech Giemza – dr hab. prof. KUL, pracownik naukowy Katedry Literatury Polskiej XX i XXI Wieku KUL. Autor m.in. monografii: *Metafory historyczne w polskim eseju współczesnym* (Lublin 2015).

into the language of the image, which enforces a number of other artistic solutions. It seems that the film work here speaks the language of symbols on a different level.

Keywords: Tadeusz Różewicz, Stanisław Różewicz, novella *Piwo*, film adaptation, comparatistics.

Scena wprowadzająca w film *Piwo* Stanisława Różewicza (1965) wygląda znajomo: pociąg przeładowany pasażerami mknie przez łąki i pola (inicjalne ujęcie, poprzedzające tę scenę, pokazuje bohatera siedzącego przy tytułowym piwie). Niektórzy z nich siedzą na dachu, pilnując swych bagaży, inni kurczowo trzymają się poręczy schodów, w pewnym momencie widzimy cały skład dosłownie oblepiony ludźmi. Obraz jest na tyle charakterystyczny, że mamy prawo domyślać się, iż są to przesiedleńcy wyruszający na tak zwane Ziemie Odzyskane po zakończeniu II wojny światowej. Nader podobnie zaczynają się przecież inne, bardziej znane filmy z tego okresu: chociażby sensacyjny *Prawo i pięść* (1965) w reżyserii Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórzewskiego, czy *Nikt nie woła* (1960) w reżyserii Kazimierza Kutza, nakręcony na podstawie powieści Józefa Hena. Pociąg wypełniony chmarą ludzką, z pasażerami obarczonymi całym swym dobytkiem, staje się jawnym sygnałem poruszanej tematyki, od razu dookreślając czasowe i topograficzne realia filmowej fabuły.

Scena, która w perspektywie filmoznawczej sprawia wrażenie sztampowej, traci na oczywistości, gdy uzmysłowimy sobie, że film jest ekranizacją noweli Tadeusza Różewicza o tym samym tytule, z 1955 roku. Jednakże w pierwotnym tekście sceny z pociągiem nie ma, od razu trafiamy do karczmy, w której toczy się rozmowa głównych bohaterów. Różnic między tekstem literackim i filmem jest znacznie więcej, to im będę chciał poświęcić niniejszy artykuł. Jak dobrze wiadomo, Tadeusz Różewicz miał znaczący współudział przy produkcji filmów swego młodszego brata, Stanisława, razem zrealizowali ich dziewięć, wiele z nich wspólnie z przyjacielem – Kornelem Filipowiczem[1]. We trzech tworzyli grupę „Miczura-Film",

[1] Informacje podaję za: B. Hollender, *Tadeusz Różewicz i jego brat Stanisław*, „Rzeczpospolita" 24.04.2014.

choć jak wiadomo i nazwa grupy, i jej formalne ramy miały charakter żartobliwy[2].

Osnowa anegdotyczna, wspólna filmowi i pierwowzorowi, jest dość wątła, składa się z kilku luźno powiązanych aktów: punktem wyjścia jest spotkanie Henryka z Gustawem w oberży (w filmie – od razu w dworcowej poczekalni), ich rozmowa w pewnym momencie zahacza o przypadkowego gościa siedzącego przy innym stoliku. Następnie Henryk zaczyna opowiadać o swoich życiowych planach, przeszłości, doświadczeniach wojennych, w końcu przywołuje postać matki. Z matką wiąże się szczególnie wstydliwe wspomnienie z okresu okupacji, z którego zwierza się Gustawowi – na jego oczach matka została pobita przez policjantów z Bahnschutzpolizei, bez jakiejkolwiek reakcji z jego strony. Po tym zajściu wraca do domu pijany, by zapaść w sen. We śnie dochodzą do głosu wątki idylliczne, początkowo wolne od koszmaru wojny, później pojawia się marzenie senne, w którym Henryk podcina gardło policjantowi winnemu pobicia matki. Henryk się budzi, widzi przy sobie matkę, która cieszy się, że syn nie stanął w jej obronie – widziała go w trakcie zajścia, bała się o jego życie. Tu wspomnienie się ucina: w końcowej scenie Henryk wyznaje Gustawowi, że to jedno wydarzenie ciąży na jego życiu, po czym wychodzi, by zniknąć „w tłumie podróżnych, w ciemności”[3] (s. 98). W filmie znika za dworcowymi drzwiami, Gustaw zostaje sam.

Warstwa fabularna nie jest tu najważniejsza, o sensach decyduje język i symbolika, zwłaszcza tytułowe „piwo”. Dostrzeżmy wpierw jednak, że tematyka wojenna zostaje przedstawiona w specyficzny dla Tadeusza Różewicza (ale i Stanisława) sposób, z perspektywy zwykłego człowieka, pozbawionego heroizmu i powodów do chwały, mierzącego się z faktem, że w godzinie próby nie dorósł do swojej roli. Samoświadomość tego rodzaju jest wewnętrznie wyniszczająca. Henryk w przypływie szczerości wypowiada słowa: „Przecież po to się żyje, całe życie jest po to, żeby się przygotować. Kiedy przyjdzie chwila, trzeba bronić tych, których kochamy” (s. 98). Zarówno film, jak i nowela traktują o rozdźwięku między poczuciem powinności, a gorzką świado-

[2] Podaję za: https://www.dwutygodnik.com/artykul/8304-miczura-adamus-i-raczka.html [dostęp: 25.10.2021].

[3] Wszystkie cytaty z opowiadania podaję za: T. Różewicz, *Piwo*, [w:] tegoż, *Próba rekonstrukcji*, Wrocław 1979.

mością tego, że się jej nie wypełniło. Marek Hendrykowski, pisząc o filmach Stanisława Różewicza, stawia pytanie:

> Czy można opisać wojnę i okupację w sposób daleki od propagandowych stereotypów, za to bliski okupacyjnym realiom? Pytanie to tkwi u podstaw dwóch znakomitych nowelowych filmów nakręconych przez Stanisław Różewicza w połowie lat sześćdziesiątych. W roku 1965 reżyser podjął kolejne zawodowe wyzwanie, jakim stała się dla polskich filmowców, zapoczątkowana rok wcześniej, realizacja pierwszych filmów nakręconych na zamówienie telewizji. Tak powstały: najpierw „Piwo", a następnie „Na melinę". […]
>
> Dla jednych „Piwo" (tytuł tyleż banalny, co znaczący; nieodparcie nasuwa się tu potoczna przenośnia „trzeba wypić to piwo") to film o tchórzostwie i braku charakteru. Dla innych – drażniąca opowieść o okupacji jako czasie próby, w swej gorzkiej wymowie daleka od patosu i bohaterskiej wizji zbiorowego oporu. Dla jeszcze innych – koszmar wojny, w której na co dzień liczyło się przetrwanie, a nie akty odwagi kończące się łatwym do przewidzenia finałem[4].

Hendrykowski dostrzega kluczową rolę tytułowej metafory, odwołuje się do retorycznych skojarzeń, jednak zaproponowane przez niego interpretacje zdają się nieco uproszczone, a przede wszystkim – pozbawione analitycznego zaplecza. Badacz pomija też fakt, że nowela filmowa jest ekranizacją, warta odnotowania jest natomiast jego uwaga dotycząca recepcji filmu, a w zasadzie jej braku: „O istnieniu tych wartych uwagi filmów wiedzą dziś tylko wytrawni filmografowie i koneserzy naszej sztuki filmowej"[5].

Równie niewiele miejsca poświęca filmowi Monika Maszewska-Łupniak, odnotowując w monografii poświęconej filmowej twórczości Stanisława Różewicza:

> W kolejnych latach Różewicz pozostaje wierny tematyce wojennej, realizując w 1964 roku film *Echo*, a rok później nowelowe filmy *Piwo* i *Na melinę*. *Piwo*, krótki, czarno-biały film telewizyjny z serii „Współczesna nowela polska", adaptacja opowiadania Tadeusza Różewicza, w lapidarny sposób nakreśla sytuację człowieka

[4] M. Hendrykowski, *Stanisław Różewicz*, Poznań 1999, s. 57–58.

[5] Tamże, s. 57.

> emocjonalnie okaleczonego przez wojnę: na małej stacji kolejowej młody mężczyzna robi rachunek sumienia, wraca do okupacyjnej przeszłości, gdy będąc świadkiem spoliczkowania matki przez niemieckiego żołnierza, nie stanął w jej obronie[6].

Tyle o samym filmie, warto zauważyć, że badaczka przywołuje pierwowzór literacki, równocześnie wskazując na film jako na „adaptację". Umiejscawia interesujący nas obraz w kontekście innych dzieł reżysera z tego samego okresu, zbliżonych tematyką i formą, tym bardziej należy przytoczyć słowa analizujące warsztat reżysera:

> Minimalizm akcji, minimalizm warstwy słownej, semantyczna funkcja przestrzeni i wypełniających ją przedmiotów, obrazy jako główne nośniki znaczenia należą do elementów, które uwiarygodniają prawdę o okupacyjnej codzienności i sprzyjają bolesnej intymności wojennych doświadczeń[7].

Takie są filmy Stanisława Różewicza, ale takie są przecież także opowiadania jego starszego brata – Tadeusza, stonowane, kameralne, skupione na analizie przeżyć wewnętrznych jednostki, ujawniające dramat człowieka, który nie potrafi wyzwolić się z krępujących więzów wojennych wspomnień.

Właśnie z tego powodu, że w obu przypadkach sensy ewokowane są nie w warstwie fabularnej, lecz na poziomie kompozycji, obrazu, często aluzji literackiej (czy właśnie filmowej), tak istotne pozostaje pytanie o drobne z pozoru przesunięcia w noweli filmowej względem oryginału. Jest ich całkiem sporo, odnotujmy te najważniejsze:

1) wspomniana scena kolejowa, będąca zarazem komentarzem i uzupełnieniem fabuły filmowej;
2) szereg faktów z życia Henryka, o których dowiadujemy się z filmu, a nie ma ich w opowiadaniu;
3) scena wydarzeń – w filmie jest to po prostu dworcowa poczekalnia; w opowiadaniu bohaterowie przenoszą się w pewnym momencie z karczmy do poczekalni;

[6] M. Maszewska-Łupiniak, *Rzeczywistość filmowa Stanisława Różewicza*, Kraków 2009, s. 20.

[7] Tamże, s. 19.

4) rzecz niezwykle intrygująca – pojawiająca się epizodycznie w filmie barmanka (w tej roli Teresa Lipowska), której nie ma w noweli; co więcej – pojawia się druga barmanka we wspomnieniach czasu wojny (w tej roli Teresa Szmigielówna), i nie da się ukryć, że obie postaci mocno ze sobą kontrastują.

Należy zapytać, na ile różnice między materiałem filmowym i tekstowym – w tym konkretnym wypadku – biorą się ze specyfiki języka filmowego i jego autonomiczności w stosunku do literatury. Sądzę, że tym można tłumaczyć fakt, że akcja filmu rozgrywa się tylko na dworcowej poczekalni; ruch pomiędzy oberżą a stacją[8], uzasadniony niewątpliwie w wypadku pierwotnego tekstu, dla widza byłby czymś nieczytelnym i naruszającym sekwencję wydarzeń. Henryk i Gustaw tkwią nieporuszenie przy stoliku aż do ostatniej sceny, gdy Henryk wstaje i niknie za drzwiami. Wielopoziomowy kod językowy, zmuszający do symbolicznych odczytań, tak ważny w prozie Różewicza, zdaje się jednak nieprzekładalny (przynajmniej nie w całości) na język obrazu, co wymusza szereg innych rozwiązań artystycznych.

Podobnie rzecz się ma z szeregiem faktów z przeszłości bohaterów, o których dowiadujemy się z ich konwersacji. W noweli mowa jest tylko o tym, że Henryk chodził na „jakiś wydział filozoficzny", w filmie ten wątek zostaje mocno rozbudowany o konkretne wspomnienie dotyczące lektury *Traktatu o naturze ludzkiej* Davida Hume'a. Henryk daje dość obszerną wykładnię myśli angielskiego filozofa i przekłada ją na własne doświadczenie. Równie szczegółowo (jak na tak krótki film) bohaterowie wspominają czasy leśnej partyzantki i kolację na melinie: „akurat było świniobicie, świeża kiełbasa, salceson, bimber, po którym «Grom» zesztywniał". Tego też w pierwowzorze nie znajdziemy. Można więc uznać, że zarówno rzeczywistość historyczna, jak i biografie obu bohaterów: Henryka i Gustawa, ulegają konkretyzacji, tracąc równocześnie na pewnej umowności i figuratywności. Wydaje się jednak, że dzieło filmowe przemawia tu językiem symboli na innym poziomie.

[8] Zauważmy, że krótki opis przejścia z karczmy do poczekalni gra bogactwem różnych odcieni znaczeniowych: „Brnęliśmy wpław przez kałuże, aż woda sikała na boki. Dokoła rozpościerała się ślepa noc, spływająca strugami zimnego, jesiennego deszczu. Okna domów wyglądały jak szklanki mętnej herbaty wstawione w ciemność" (s. 94). Równie znaczące jest wejście bohaterów do poczekalni, jeśli zestawimy je z wejściem do oberży: w pierwszym epizodzie to Henryk „wpakował mnie do wnętrza wielkiej, mrocznej oberży" w drugim – „Drzwi obrotowe wrzuciły nas do wnętrza dusznej poczekalni dworcowej".

Dochodzimy do kwestii zasadniczej: treścią zarówno noweli, jak i filmu jest nieusuwalne napięcie między idealnym wyobrażeniem samego siebie a rzeczywistością, nijaką, smutną i skarlałą do wymiaru materialnego. Nieosiągany poziom idei wykreślany jest przez czytelną tradycję romantyczną: w tekście wyznaczają ją między innymi imiona obu bohaterów, o wyraźnej proweniencji literackiej, ale też zakres marzeń Henryka, w filmie – wyśniony „biały domek" do złudzenia przypomina dworek szlachecki, marzeniom sennym towarzyszy też muzyka romantyczna. Dodajmy, że Henryk jest świadom swej życiowej klęski, lecz tę świadomość od siebie odpycha. W pewnym momencie przyznaje: „Chcę dogonić, co ja właściwie gonię?" (s. 94), ale odpowiedzi już nie słyszymy, pozostaje w sferze niedopowiedzeń i domysłów. Jak zauważa Janusz Waligóra:

> Henryk, mimo że okupacja stosunkowo dawno się skończyła, nosi ciężar winy, jaką popełnił, nie pomagając bitej przez Niemców matce i wciąż w myślach powraca do minionych zdarzeń, tkwi w potrzasku obsesyjnej świadomości niesprostania nakazom chwili. *Piwo* podejmuje problematykę tak cennej dla pokolenia wojennego etyki Conradowskiej, uzmysławiając, że w obliczu zagrożenia, pod wpływem paraliżującego strachu o własne życie, jednostki często nie stać na heroiczny czyn. „Bohater" pogrąża się w ciemność, całkowicie samotny, bez wiary w możliwość rehabilitacji własnego sumienia[9].

Możemy powiedzieć więcej: dla Henryka wojna się nie skończyła, wciąż trwa w nim, została tylko zinterioryzowana, wyniszczając go od środka. Jesteśmy świadkami jego znikania, „pogrążanie się w ciemność", o którym pisze Waligóra, to nie metafora, trauma unicestwia powoli bohatera. On sam mówi: „wszystko rozlatuje mi się w palcach, ani rusz złożysz" (s. 93), dając tym samym świadectwo rozpadu, który staje się jego udziałem.

Myślę, że opowiadanie dużo precyzyjniej niż film opisuje pewien proces. Nowela filmowa skupia się raczej na psychice głównego bohatera. Tymczasem w tekście dramat udręczonej osobowości rozgrywa się między dwoma zdaniami, które dopiero zestawione ze sobą – zaczynają znaczyć więcej. Na początku czytamy: „Henryk machnął kilka razy ręką, jakby tym ostrym

[9] J. Waligóra, *Proza Tadeusza Różewicza*, Kraków 2006, s. 57.

ruchem nie tylko chciał rozpędzić mdłe opary, ale przeciąć wszystkie nici, które nas łączyły z resztą sali" (s. 92), ostatnie zaś zdanie brzmi dokładnie tak: „Widziałem przez okno, jak szedł wzdłuż pociągu, wreszcie zniknął w tłumie podróżnych, w ciemności" (s. 98).

Jesteśmy więc świadkami klęski Hamleta-Henryka, klęski kogoś, kto chce się odciąć od społeczeństwa po klęsce. Otaczający go ludzie to „porozwalani nieliczni goście", którzy „oddalili się od nas i rozmazali w dymie" (s. 92) – nagromadzone słownictwo każe nam widzieć w opisywanej grupie społeczność pozbawioną sił witalnych, to raczej manekiny… Dotyczy to także gościa siedzącego naprzeciwko Henryka i Gustawa: „Nagle potoczył się do mnie grubas z czerwonym karkiem i wyczknął prośbę o ogień" (s. 92). Równie nierealny jest kelner, który „wypłynął z obłoku dymu i ustawiał na stoliku szklanki" (s. 92). Różewicz opisuje tę scenę niezwykle oszczędnie, lecz uzyskuje efekt jakiejś wstrząsającej martwoty. W filmie galeria postaci jest zdecydowanie rozbudowana, pozostajemy jednak z wrażeniem, że są to ludzie zatrzymani w swym istnieniu, oczekujący na coś, co nigdy się nie wydarzy. Większość pasażerów ma spuszczone oczy lub wpatruje się w dal, tkwią w bezruchu, skontrastowani z optymistycznymi w wymowie propagandowymi plakatami. Ruchy są mechaniczne, bez wyrazu, niektórzy drzemią, zakrywając twarze. Marazm jest wszechobecny.

Zabiegiem mocno kontrastującym w filmie z opowiadaniem jest wyraźny akcent położony na rolę barmanki – pojawia się ona na początku i na końcu filmu, nie wypowiada żadnej kwestii, lecz kamera poświęca jej zaskakująco dużo uwagi, co więcej – jest jeszcze druga barmanka, która ożywa we wspomnieniach z traumatycznej sytuacji z matką. I to właśnie ta druga osoba odpowiada zapewne „kelnerce" z tekstu, przedstawionej jednak nieco inaczej: „Siedzę sobie przy piwie i rozglądam się po sali, kelnerka nie zwraca na mnie uwagi, jest ładna, ma czerwone, szerokie usta" (s. 97) – Henryk opowiada nie o realnej sytuacji, lecz o alternatywnym rozegraniu tej samej sytuacji w swej wyobraźni, gdzie stawia sam siebie w pozycji bohatera, który broni własnej matki: „a potem strzały rewolwerowe, krzyk, krew i bohaterski odwrót. No, a z boku jeszcze twarz kelnerki, szerokie, czerwone usta i zdumione oczy" (s. 97). W swej opowieści, w swych dziecinnych wynurzeniach o lepszej wersji samego siebie, jest miejsce na zdumienie w oczach kobiety, która jeszcze przed chwilą pozostawała obojętna. Wyraźnie zaakcentowana atrakcyjność

owej bohaterki nie pozostaje tu bez znaczenia. Odpowiadająca jej w filmie postać pojawia się dosłownie na kilka sekund, tylko po to, by jednemu z podróżnych podać piwo.

Barmanka, o której nie ma mowy w opowiadaniu, pojawiająca się w realiach powojennych, zachowuje się w sposób znaczący: nie da się ukryć, że spowolnione, „kocie" ruchy, poprawianie włosów wyreżyserowanym gestem, wreszcie eksponowanie nieco odsłoniętego biustu i przeciągłe spojrzenia połączone z tajemniczym uśmieszkiem – mają w sobie coś świadomie wyzywającego, w dodatku w sposób zwulgaryzowany. Wydaje się, że bardzo śmiałe spojrzenia z początku filmu przeznaczone są dla Henryka, który również spogląda w stronę kontuaru. W scenie finalnej uwaga barmanki jest już skupiona na innym, anonimowym mężczyźnie, odwróconym do nas plecami. Druga barmanka, wydobyta ze wspomnień, ma w swym zachowaniu coś stonowanego i czystego, co kontrastuje z otoczeniem. Jeśli przyciąga uwagę, to nie prowokacyjnym zachowaniem, lecz wdziękiem. W tych dwu figuratywnych postaciach zderzone zostają wspomnienia ze zdegradowaną teraźniejszością.

Przy wszystkich różnicach nadrzędna dla sensów zarówno filmu, jak i noweli, pozostaje metafora piwa – tytuł pozostaje niezmieniony, piwo jest wszechobecne i w powracającej przeszłości, i w bieżących wydarzeniach, które obejmuje akcja w obu wypadkach. W opowiadaniu widzimy bohatera „żłopiącego któryś tam kufel piwa", pijąc piwo można „siedzieć […] i przyglądać się", można też schować się „do kącika i […] dalej pić to piwo". Piwo jest synonimem życia zastępczego, ucieczki przed odpowiedzialnością, trwania w bylejakości. Tak samo jak poczekalnia, w której spotykają się bohaterowie, oddaje stan zawieszenia, egzystencji bez określonego celu. Niewiele jest w naszej literaturze „piwnych" akcentów, być może dlatego tym wyraźniej głębokim echem powraca postać radcy Węgrowicza z inicjalnej sceny z *Lalki*, który poddając zjadliwej krytyce działalność Wokulskiego, bez zmrużenia okiem sięga po kolejne „buteleczki" piwa, kończąc na ósmej. Przywołuję ten – być może nieco przypadkowy – kontekst, gdyż dzięki niemu tym lepiej widać, że zarówno u Różewicza (Tadeusza), jak i Różewicza (Stanisława) piwo zdaje się czymś więcej niż tylko pretekstem, by uchylić się przed odpowiedzialnością. Pijąc piwo, można w jakimś sensie stać się niewidzialnym – w tak krótkim opowiadaniu „niewidzialność" pojawia się aż dwukrotnie! „Jak tu siedzisz, przy tym stoliku, to dobrze widzisz te drzwi, a sam jesteś niewidzialny,

możesz sobie tu siedzieć i pić piwo" – mówi w pewnym momencie Henryk do Gustawa. I drugi raz, już w opowiedzianym śnie:

> Byłem młodszym asystentem jakiegoś profesora chemika i chodziłem w okularach, właśnie dokonałem wynalazku, wynalazłem płyn, który czyni niewidzialnym. Zaraz po wynalazku wyjechałem do nas, do naszego miasteczka, i zacząłem swoją działalność jako niewidzialny. Poderżnąłem brzytwą gardło Bahnschutzowi Blademu i jego kochance... (s. 98).

Być niewidzialnym to być bezpiecznym, ukrytym przed oczami tych, którzy są przeciwko nam. Ale stać się niewidzialnym to przestać istnieć, również dla najbliższych i kochanych, dlatego to marzenie jest tak niebezpieczne. I dlatego Henryk ostatecznie musi zniknąć „w tłumie podróżnych, w ciemności", gdyż sam sobie zgotował taki los.

Bibliografia

Hendrykowski M., *Stanisław Różewicz*, Poznań 1999.
Hollender B., *Tadeusz Różewicz i jego brat Stanisław*, „Rzeczpospolita" 24.04.2014.
Maszewska-Łupiniak M., *Rzeczywistość filmowa Stanisława Różewicza*, Kraków 2009.
Różewicz T., *Piwo*, [w:] tegoż, *Próba rekonstrukcji*, Wrocław 1979.
Waligóra J., *Proza Tadeusza Różewicza*, Kraków 2006.

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2021 (LIII)
https://doi.org/10.36770/bp.647
ISSN 1640–7806 (print) ISSN 2544–8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Magdalena Budnik*
Uniwersytet w Białymstoku, Polska / University of Białystok, Poland
ORCID: 0000–0003–0133–1568

Antoni Słonimski w aktach cenzury PRL. Wybór dokumentów Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk z lat 1961–1980

Antoni Słonimski in the censorship files of the People's Republic of Poland. A selection of documents from the Main Office for the Control of Presentations and Public Performances dated 1961–1980

Abstract: The examples of documents of the Main Office for the Control of Presentations and Public Performances (GUKPIW) quoted in the article show the censorship strategies towards Słonimski. Interestingly, in this case the most controversial – from the point of view of GUKPPiW – were not the works of this writer, but his figure. This is particularly evident in the materials from 1976, after the death of the author of *Alarm*. As a result of the previously binding "entry" on the poet, only reprinting of the Polish Press Agency (PAP) communiqué was allowed. The censorship's attitude to Słonimski is undeniably illustrated by the types of interference – the author was perceived as an undesirable, controversial figure, whose courageous actions – not least in the fight for freedom of speech in Poland – should not

* Magdalena Budnik – dr, adiunkt w Katedrze Badań Porównawczych i Edytorstwa – Zakładzie Badań Filologicznych nad Cenzurą PRL Uniwersytetu w Białymstoku; autorka m.in. monografii *Książka Nowego Czytelnika. Literatura dla byłych analfabetów przeszkolonych w Polsce w latach 1948–1951* (2014).

be reminisced. Mentions in the texts – potentially referring to the political context – were removed. Censorship was very meticulous: single words or whole sentences were cut out, and when it was not possible to "neutralise" the meaning of the text in this way – the whole thing was not allowed to be printed. Unfortunately, this way considerably impaired the reception of Słonimski.

Keywords: Słonimski, censorship of communist Poland, archives, 20th-century literature, poetry.

Wstęp

Okres wojennego wychodźstwa oraz kolejne lata w Londynie złożyły się na ponad dekadę spędzoną poza granicami Polski. Po tym okresie Antoni Słonimski w roku 1951 zdecydował wraz żoną, Janiną Konarską, o powrocie na stałe do kraju. Nie była to decyzja prosta i na pewno niejednoznaczna w ocenie. Warto w tym miejscu przywołać kilka głosów. Adam Michnik podkreślał: „Pan Antoni, uznając, że dla niego emigracja jest drogą donikąd, i wracając do Polski, zakłamał siebie, żeby móc funkcjonować". Z kolei Ryszard Matuszewski wspominał: „Od razu po jego przyjeździe mówiło się, że to nie jest człowiek na »tak«"[1]. Według Czesława Miłosza Słonimski został do powrotu zmuszony, bowiem będąc wydawcą „Nowej Polski", znalazł się na emigracyjnych indeksach i był zdany na współpracę z komunistyczną władzą w Polsce[2]. Anna Trzeciakowska z kolei pisała:

> Decyzja Antoniego o powrocie w najgorszym czasie oczywiście budziła niechęć, zwłaszcza tych środowisk, których przedstawiciele ciągani byli na przesłuchania lub siedzieli w więzieniach, na przykład AK-owcy. Sądzę, że powrót Antoniego wynikał z konieczności, i miał on poczucie, że wraca na tarczy[3].

Sam Słonimski w roku 1957 wspominał czas, kiedy zdecydował się na powrót:

[1] J. Kuciel-Frydryszak, *Heretyk na ambonie*, Warszawa 2012, s. 204–205.

[2] Tamże, k. 201.

[3] Tamże.

> Pytano mnie się wtedy: – Czy to prawda, że pan wrócił na dobre? – Dlaczego zaraz na dobre? Powiedzmy na średnie. A raczej na dobre i na złe – odpowiedziałem.
>
> Nie wiem, co jeszcze zdarzyć się może, co nam los przyniesie, ale wiem, że decyzja powrotu do kraju była słuszna. Warto było godzić się na drobne kompromisy, doznawać upokorzeń i rozczarowań, aby walczyć i walczyć w Warszawie, aby do przywiązania serdecznego dołączyło się to uczucie dumy, które odczuliśmy w dniach warszawskiego października[4].

W świetle tak widzianych motywów powrotu, zrozumiałymi stają się działania poety po przyjeździe do kraju. Oprócz licznych wcześniejszych poczynań[5], w styczniu 1964 roku Antoni Słonimski, Paweł Hertz, Paweł Jasienica, Stefan Kisielewski i Melchior Wańkowicz – wystąpili z ostrą krytyką działalności cenzury i polityki wydawniczej. W marcu tegoż roku Słonimski złożył w kancelarii premiera Cyrankiewicza podpisany przez trzydziestu czterech wybitnych pisarzy i uczonych list, wyrażający sprzeciw wobec polityki kulturalnej rządu, braku papieru na druk i coraz ostrzejszej cenzurze. Sam twórca wspominał w rozmowie z Witoldem Mieczysławskim o konsekwencjach podpisania listu:

> Zadzwoniłem wtedy do Kotarbińskiego, Kotarbiński mi powiedział tak: „Niech Pan się tym bardzo nie przejmuje, ale niestety wszystko na Pana spada. Zakaz druku, publikacji itd." – Wydało mi się to po prostu śmieszne. Co znaczy zakaz druku? No i potem to się okazało. Pisywałem takie felietony zarobkowe w „Szpilkach"[6]. Redaktor „Szpilek" zawiadomił mnie, że niestety, zakaz druku, nie możemy Pana drukować[7].

[4] A. Słonimski, *Wspomnienia warszawskie*, Warszawa 1987, s. 78.

[5] W roku 1953, podczas oficjalnej dyskusji, w której brał udział premier Józef Cyrankiewicz, Słonimski wystąpił z ostrą krytyką *Zarysu literatury polskiej dla kl. II. Wraz z antologią poezji i publicystyki*. Kolejny raz bardzo krytycznie wypowiedział się w roku 1955 podczas XV Sesji Rady Kultury i Sztuki. Wypowiedź dotyczyła centralizmu w życiu literackim i artystycznym. W kolejnym roku, 1956, w trakcie obrad XIX Sesji Rady Kultury i Sztuki, Słonimski zdecydowanie wystąpił przeciw lansowanej przez Włodzimierza Sokorskiego teorii kultu jednostki. W roku 1959 cały nakład recenzji teatralnych Słonimskiego pt. *Gwałt na Melpomenie* został wycofany ze sprzedaży i przekazany na przemiał – głównie z powodu wydrukowania recenzji sztuki *Car Lenin*.

[6] Słonimski współpracował ze „Szpilkami" w latach 1960–1964, co tydzień publikując w nich felieton.

[7] *Wspomnienia o Antonim Słonimskim*, red. P. Kądziela i A. Międzyrzecki, Warszawa 1996, s. 218–219.

Dalej, we właściwy sobie, humorystyczny sposób podsumował:

> Ten zakaz druku miał nawet dość zabawne aspekty, bo przed samym zakazem w jakimś miesięczniku rozrywkowym była krzyżówka. I kiedyś u dentysty z nudów rozwiązałem tę krzyżówkę – autor tytuł wiersza. Autorem wiersza był Antoni Słonimski, tytuł wiersza – *Żal*. Autor był pionowy, a tytuł był poziomy. W następnym numerze po miesiącu nie było rozwiązania tej krzyżówki, bo był już zakaz druku. Wszyscy, którzy odgadli tę krzyżówkę i mieli dostać aparat fotograficzny, zawiedli się, bo nie było ani rozwiązania, ani nikt żadnej nagrody nie dostał. Tylko ja zostałem poziomy zamiast pionowy[8].

Niestety, w kolejnych słowach wesoły ton ustępował, a poeta wyznał: „Zakaz druku po pewnym czasie jest dla pisarza nieznośny. Człowiek się burzy. Zacząłem w jakiś dziecinny sposób szukać mego nazwiska, gdzie się mogło zjawić. Nigdzie go nie było”[9].

W lutym 1968 roku Słonimski przemawiał podczas zebrania ZLP w sprawie zdjęcia ze sceny *Dziadów* w inscenizacji Kazimierza Dejmka. Wypowiadał się o odchodzeniu od przemian Października 1956, przeprowadził również ostry atak na cenzurę. W marcu 1968 był sygnatariuszem wraz z Jerzym Andrzejewskim, Tadeuszem Konwickim, Melchiorem Wańkowiczem i Adamem Ważykiem listu zredagowanego przez Pawła Jasienicę do rektora Uniwersytetu Warszawskiego w sprawie zakazu wystawiania *Dziadów* i represji wobec studentów. Bezpośrednio po tych wydarzeniach w „Kurierze Polskim” ukazał się nad wyraz krytyczny artykuł wymierzony w Słonimskiego, a 19 marca Władysław Gomółka w swoim przemówieniu zaatakował m.in. Pawła Jasienicę oraz Słonimskiego. W obu oszczerczych tekstach stwierdzano, że jest „obcym elementem”, kosmopolitą i że nie jest Polakiem.

Słonimski był jeszcze sygnatariuszem dwóch listów skierowanych do władz PRL. W roku 1974 wraz z Adamem Michnikiem zainicjował podpisanie *Listu 15*, który dotyczył udostępnienia Polakom w ZSRR kontaktu z kulturą polską i dostępu Polonii do własnego szkolnictwa. Był to jeden z ważniejszych protestów polskiej inteligencji po 1968 roku. Na rok przed śmiercią,

[8] Tamże, s. 219.

[9] Tamże.

która nastąpiła w 1975 roku, Słonimski podpisał kolejny – *List 59*, w sprawie projektowanych zmian w Konstytucji PRL.

Należy wspomnieć, że konsekwencjami poczynań Słonimskiego były nie tylko zapisy cenzorskie na jego nazwisko, lecz również działania Służby Bezpieczeństwa:

> SB wyprodukowała 12 tomów akt dotyczących Antoniego Słonimskiego, czyli „Syzyfa" lub „Sajmona", bo takie pseudonimy nadała poecie. Był traktowany szczególnie – prowadzono wobec niego system operacyjnego rozpracowywania, co w przypadku pisarzy zdarzało się rzadko. Zaangażowano wszelkie możliwe metody i techniki, nie wyłączając kosztownego „pp" – podsłuchu pokojowego. Pięć tomów akt to efekt działań operacyjnych wobec poety, trzy tomy pochodzą z biura „W", zajmującego się perlustracją korespondencji, kolejne trzy to plon podsłuchu, a jeden zawiera zapisy obserwacji[10].

Działania Słonimskiego, po tym jak w 1951 roku na dobre wrócił do Polski, były pilnie obserwowane przez Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk[11]. Zlokalizowane przy ulicy Mysiej „Ministerstwo Prawdy" wytworzyło szereg dokumentów, w których zawarto opinie na temat samego poety, jak i utworów jego autorstwa. Po śmierci Słonimskiego również skrupulatnie przeglądano proponowane do druku treści. Dowodem tych działań są przytoczone poniżej wyimki z dokumentów GUKPPiW, w których nazwisko Słonimskiego się pojawia.

Celem artykułu jest ukazanie stosunku GUKPPiW wobec Antoniego Słonimskiego, a także jego dzieł oraz ich recepcji od wczesnych lat 60. aż do początku dziewiątej dekady XX wieku.

1. Cenzura wobec Antoniego Słonimskiego

Pośród kontrolowanych materiałów z Wydawnictwa „Iskry" oraz „Ludowej Spółdzielni Wydawniczej" z roku 1961 znajduje się poddany ingerencjom życiorys literacki Antoniego Słonimskiego[12]. Co ciekawe, w tym przypadku

[10] J. Kuciel-Frydryszak, *Heretyk na ambonie*, s. 304.

[11] Dalej: GUKPPiW.

[12] AAN, GUKPPiW, sygn. 380, k. 223–224.

GUKPPiW zdaje się cenzurować tekst zgodny z obowiązującą ideologią. Nie jest to sytuacja typowa, bowiem, jak wiadomo, najczęściej cięciom poddawane były materiały, których treść nie odpowiadała partyjnym wytycznym, otrzymywanym przez cenzorów kontrolujących teksty. Zaprezentowany poniżej materiał to biogram Antoniego Słonimskiego, zaproponowany do druku przez LSW w kalendarzu na rok 1962[13]. Podkreślenia pochodzą od cenzora.

[k.] 43, 223, [-]

wersja zakwestionowana: [dopisano odręcznie]

Antoni Słonimski

ur. 1895

[z boku dopisek:
wersja niedopuszczona do druku]

Syn znanego warszawskiego lekarza, trwałymi węzłami związany z naszą stolicą. Należał do grupy „Skamander". Wspólnie z Tuwimem, Lechoniem i Wierzyńskim zakładał kabaret literacki „Pod Pikadorem". Debiutuje w 1918 r. Już pierwsze jego wiersze zapowiadają wybitnego poetę. Cechował je liberalizm i pacyfizm. Napór faszyzmu w Polsce po przewrocie majowym pogłębił jego ideologię. W utworach swych Słonimski protestuje przeciwko imperializmowi, z nienawiścią mówi o niesprawiedliwości. Tułaczka wojenna poety dokonuje w nim ostatecznego przełomu. Słonimski – jak sam mówi – staje po stronie sprawy człowieczej, zwraca się do Ludu Warszawy o pozwolenie dotrzymania mu kroku. (*Do czytelnika* 1955 r.) Jest autorem wielu zbiorów wierszy, powieści i komedii, jak *Wieża Babel, Murzyn warszawski, Lekarz bezdomny*. Jego utwory nie tylko głęboko wzruszają, ale także uczą, zmuszają do myślenia. Wybór słynnych jego kronik tygodniowych z „Wiadomości Literackich" wznowiono po wojnie w wydaniu książkowym. W 1955 r. otrzymał Państwową Nagrodę Literacką.

[13] Popularne wówczas były kalendarze zawierające m.in. dane statystyczne, artykuły o sztuce, architekturze, czy właśnie krótkie informacje biograficzne znanych osób. W kalendarzu na ten sam rok, wydanym nakładem Wydawnictwa Warszawskiego Tygodnika Ilustrowanego „Stolica", pomieszczono aż 125 krótkich biogramów. Por. *Kim kto jest? 125 warszawianek i warszawiaków*, [w:] *Ilustrowany Kalendarz Warszawski 1962*, Warszawa 1961, s. 49–103.

Można przypuszczać, że życiorys w przytoczonej powyżej, pierwotnej wersji posiadał aż nazbyt widoczny propagandowy wydźwięk, a sama notka – zbliżała się do partyjnej nowomowy. Świadczą o tym podkreślenia – w ten sposób oznaczono fragmenty napisane tym charakterystycznym językiem. Jak się najwyraźniej okazało – na tyle charakterystycznym, że nie do przyjęcia nawet przez GUKPPiW. Można również przyjąć ostrożne założenie, że zastosowana w LSW stylistyka partyjnych przemówień miała na celu uśpienie czujności cenzora, a tym samym przemycenie do powszechnego obiegu nazwisk pozostających na emigracji i wrogo nastawionych do władz PRL Skamandrytów. W tekście dopuszczonym do druku zniknęły bowiem nazwiska objętych zakazem druku Lechonia i Wierzyńskiego. Co ciekawe, nie wykreślono jednak tytułu „Wiadomości Literackich" – pisma emigracyjnego. Cenzor nie omieszkał tu jednak dokonać znaczącej zamiany określenia kronik tygodniowych (ze „słynnych" na „dowcipne"). Nic dziwnego, że w kolejnej wersji krótkiego tekstu dokonano stosownych korekt:

[k.] 43, 224, [-]

wersja zrobiona do druku: [dopisano odręcznie]

Antoni Słonimski

ur. 1895

[z boku przekreślony dopisek:
~~wersja II dopuszczona do druku~~]

Syn znanego warszawskiego lekarza, trwałymi węzłami związany ze stolicą. Był współzałożycielem kabaretu literackiego „Pod Pikadorem" i członkiem grupy poetyckiej „Skamander". Debiutuje w r. 1918 wydaniem tomiku liryków Sonety. Od 1924 r. jest stałym felietonistą i recenzentem teatralnym tygodnika „Wiadomości Literackie", gdzie zamieszcza swoje dowcipne Kroniki tygodniowe. W latach II wojny światowej przebywał na emigracji w Londynie. Redaguje tu miesięcznik „Nowa Polska". Po wojnie brał z ramienia Polski udział w pracach UNESCO (Organizacja Narodów Zjednoczonych do Spraw Wychowania, Nauki i Kultury). W r. 1956 został prezesem Związku Literatów Polskich. Jest autorem wielu tomów liryków, poematów i wierszy (*Czarna wiosna, Godzina poezji, Okno bez krat, Wiek klęski*). Wydał tez kilka powieści i cieszących się swego czasu dużym powodzeniem komedii satyrycznych o antyfaszystowskiej wymowie (*Wieża Babel,*

> *Murzyn warszawski, Lekarz bezdomny, Rodzina*). W r. 1955 za swoją twórczość artystyczną otrzymał Słonimski Państwową Nagrodę Literacką[14].

W wersji – jak to określił cenzor – „zrobionej do druku" zostały usunięte podkreślone fragmenty, a całość poddano przeredagowaniu.

Kolejny przykład działań GUKPPiW wobec Słonimskiego pochodzi już z połowy lat 70. Nazwisko poety zostało bowiem ujęte w *Książce zapisów i zaleceń* GUKPPiW z 21 lutego 1976 roku[15]. W dziale dotyczącym kultury wprowadzono „zapis" cenzorski na aż trzydzieści siedem nazwisk – wśród nich znajduje się Antoni Słonimski. Ich wykaz poprzedzała klauzula:

> Wszystkie własne publikacje autorów z poniższej listy, zgłaszane przez prasę i wydawnictwa książkowe oraz wszystkie przypadki wymieniania ich nazwisk należy sygnalizować kierownictwu Urzędu, w porozumieniu z którym może jedynie nastąpić zwolnienie tych materiałów.
>
> Zapis nie dotyczy radia i TV, których kierownictwo we własnym zakresie zapewnia przestrzeganie tych zasad. Treść niniejszego zapisu przeznaczona jest wyłącznie do wiadomości cenzorów.

Kolejny dokument dotyczący najwyraźniej dla urzędników „kłopotliwej" biografii to sporządzona w czerwcu 1976 roku, na niespełna miesiąc przed śmiercią poety[16], „Informacja nr 44 o bieżących ingerencjach", zawierająca notatkę o skreśleniach w felietonie Słonimskiego pt. *Sandaueryzm*. Co ciekawe, w tekście tym zamieścił on między innymi krótkie podsumowanie swego literackiego biogramu. Nabrało ono szczególnego znaczenia w obliczu wypadku, w którym zaledwie kilka tygodni później Słonimski zginął. Widoczne poniżej podkreślenia są dziełem cenzora. Oznaczono w ten sposób usunięte fragmenty. W samym do-

[14] 22 lipca 1955 roku Słonimski otrzymał Nagrodę Państwową I stopnia w dziedzinie literatury.

[15] Dokument znalazł się pośród innych materiałów z lat 1974–1977, wywiezionych przez Tomasza Strzyżewskiego do Szwecji, a następnie opublikowanych w 1977 roku w „Aneksie" w Londynie oraz w drugoobiegowej Niezależnej Oficynie Wydawniczej w Polsce w *Czarnej księdze cenzury PRL*.

[16] Notatkę cenzury datowano na 25 czerwca 1976 r., natomiast Słonimski zmarł wskutek obrażeń poniesionych w wypadku samochodowym 4 lipca tego samego roku.

kumencie zastosowano tekst rozstrzelony, a także skróty, co pozwala przypuszczać, że istniała, bądź nadal istnieje[17], rozszerzona wersja „Informacji nr 44…":

> Przyszły historyk literatury niemały będzie miał kłopot z rozszyfrowaniem licznych aluzji, podtekstów, powiązań i przemilczeń. Jako badacz wykopalisk, skrupulatny archeolog składać będzie musiał skorupy naszej pisaniny, aby nazwać gatunek i określić epokę. Zwłaszcza ważne są daty. [...] Moje daty są nie najgorsze. Nagrodę miasta Warszawy, komandorię i nagrodę literacką pierwszego stopnia [...] dostałem nie w czasach dogmatyzmu, a właśnie w okresie lat 1955–1958. Po tej dacie znalazłem się znów w naszej szkole życia na ławce nie opromienionej zbytnią życzliwością urzędową. [k. 220] Parokrotnie na egzaminach skarcono mnie za popełnione błędy i wpisywano do dziennika dwóję ze sprawowania. [...] W zawikłanym retrospektywnym obrazie zmagań literackich rozezna się niełatwo, dochodzi bowiem do takich paradoksów, jak próba skompromitowania mnie dziś przy pomocy tekstu sprzed ćwierć wieku, wyrażającego poglądy obecnie propagowane przez pismo, które ten tekst mi właśnie wypomniało. [...]
>
> Wydaje mi się, że w obecnej sytuacji ważny jest b i l a n s o g ó l n y. Bilans postawy moralnej. [...] Mając jaki taki dorobek i częste dowody sympatii społeczeństwa, czy warto przejmować się brakiem recenzji, czy embargiem telewizji. [...] Czy warto przypominać, jaką kto miał ciocię, jakiego wujka, czy protektora? Kto się podpisał pod jakimś protestem i pierwszy z przestrachem podpis wycofał? [...]
>
> Rozmawiałem nie tak dawno z Sandauerem, dzwonił do mnie parokrotnie. [...] Mówił całkiem do rzeczy, ale oto życie nagle otworzyło przed nim nową nieodpartą pokusę. Mógł się wykazać. Porzucił martwe teksty biblijne i z pasją zabrał się do paru żyjących pisarzy. Herbert, Miłosz, Słonimski, Andrzejewski i paru młodych poetów dobranych do koloru. Lista bardzo na czasie. Oczywiście Sandauer udowodni raz jeszcze, że to czysty przypadek. Potrafi nie takie rzeczy udowodnić...[18]

W cztery lata po śmierci poety w „Tygodniku Powszechnym" nr 27 z 1980 roku zamieszczono niepublikowany wcześniej wywiad (a właściwie jego transkrypcję) pod tytułem *Z Antonim Słonimskim*. Co ciekawe, tekst ten drukiem nie mógł ukazać się aż 6 lat, bowiem Wojciech Lelek i Andrzej

[17] Niektóre dokumenty w GUKPPiW niszczono.

[18] AAN, GUKPPiW, sygn. 3453, k. 219–220.

Grocholski przeprowadzili go już w grudniu 1974 roku. Audycję zrealizowano na zamówienie Studenckiego Studia Radiowego w Warszawie „Radio Riviera", gdzie nadano jedynie fragmenty rozmowy. W pierwszej części rozmowy Słonimski wypowiadał się o swej twórczości, w której był „wierny młodzieńczemu wierszowi *Credo*, wyrażającemu to »co jest właściwie zawarte [...] w *Karcie Narodów Zjednoczonych*, w *Deklaracji Praw Człowieka*«"[19]. Skróty w tekście pochodzą od cenzora, podobnie jak podkreślenia oznaczające usunięte fragmenty:

> [...] Niewątpliwie mam pewne zadowolenie z tego utrzymania pewnej konsekwencji w poezji, i w felietonie, i w sztukach, których niestety nie znacie, bo one [...] nie były wystawiane w Polsce. Dwa miesiące temu byłem w Londynie na premierze mojej sztuki *Lekarz bezdomny*, którą tam grali. Grali też *Rodzinę*, komedię, która miała jedno z największych powodzeń w Dwudziestoleciu. No, ale są to zagadnienia podobieństw charakterów, tych ekstremów totalistycznych, co – jak zresztą Lipski pisał w „Dialogu" w dużym artykule o mnie, było w pewnym okresie odkrywcze, a potem stało się truizmem. [...]
>
> [...] Piszę mniej wierszy niż pisałem. Jeśli teraz napiszę czasem wiersz, to jest to przygoda. Tak samo, jeżeli chodzi o teatr. Ja nie piszę dla teatru po prostu ze względu na to, że moje rzeczy dawne są zupełnie niecenzuralne, a jeśli chciałbym wyrazić to, co chcę dziś, też bym nie potrafił prawdopodobnie w ramach cenzury. [...][20]

Kolejna część rozmowy dotyczyła stosunku Słonimskiego do młodej generacji poetów:

> [...] muszę z przyjemnością stwierdzić: czytałem poemat Barańczaka, czytałem parę wierszy młodszych poetów – one mi są bliskie, oni bliżsi mojej konwencji, niż powiedzmy konwencji Przybosia dlatego, że jest to pokolenie poetów gniewnych, pokolenie, które ma jakąś opozycję, oni mają coś do przekazania.
>
> Z chwilą, jeżeli ma pan coś do przekazania, chce pan, żeby to doszło do odbiorcy, szuka pan wtedy drogi zrozumiałej, staje się pan komunikatywny.

[19] AAN, GUKPPiW, sygn. 3652, k. 57.

[20] Tamże, k. 58.

Dlatego oni są bliżsi tradycji weryfikacji polskiej, poezji, która była zawsze patriotyczna w taki czy inny sposób, albo walczyła o wolność tego kraju, albo walczyła z niewolą, albo z formami rządzenia. Więc ja jestem tutaj optymistą, jeżeli chodzi o najmłodsze pokolenie poetów, tak samo niektórych młodych prozaików.

Zresztą, mówiłem o tym na kongresie PEN-Clubów w Sztokholmie, miałem takie przemówienie na otwarcie, w którym mówiłem o tym, że w naszym kraju pisanie bez rymu, bez rytmu i bez sensu jest popierane, bo to nie stwarza niebezpieczeństwa [...], jeżeli ktoś pisze bez rymu, bez rytmu, a zwłaszcza bez sensu. Więc to dzisiejsze ożywienie młodego pokolenia jest pozytywne, jakbyśmy wracali do tego credo, zachowałem troszkę tego optymizmu z czasów, kiedy pisałem ten wiersz, o którym mówiliśmy na początku. [...][21]

W ostatniej części dokumentu urzędnik parafrazował wycięte fragmenty wywiadu:

Ponadto z tegoż wywiadu, kolejnych wypowiedzi A. Słonimskiego wyeliminowano:
– stwierdzenie sugerujące, że „u nas ze względów również i politycznych" sport „narzuca się jako namiastkę" i „w ten sposób odwraca się uwagę" od życia intelektualnego;
– uwagę, iż „jest bardzo bolesne, że [...] się u nas nie drukuje *Dzienników* Gombrowicza[22].

2. Cenzura wobec twórczości Słonimskiego

W dokumentach Zespołu Instruktażu, Ocen i Kontroli GUKPPiW z 1972 roku, wśród ocenianych przez siebie materiałów, definiowano: „grupę tematyczną z zakresu spraw krajowych [którą – M. B.] stanowią ingerencje dotyczące polityki kadrowej". Jak się okazało, w tak nieoczywisty sposób zaszeregowano pisany charakterystycznym językiem felieton Słonimskiego. Zapis tekstem rozstrzelonym pochodzi od poety, a podkreślenie – od cenzora i oznacza wycięcie fragmentu z druku:

[21] Tamże.

[22] Tamże.

> O humorze piszą ludzie bez humoru, o nauce – pseudo-naukowcy, a o poezji krytycy, którzy jej nie l u b i ą. Literaturze przewodzą ludzie, którzy jej wiele lat szkodzili i wbrew opinii zespołu redakcyjnego i środowiska literackiego, p. Drozdowski staje na czele „Poezji", jak Putrament stanął na czele „Literatury"[23].

Powyższy fragment pochodzi z felietonu pt. *Daltoniści*, zgłoszonego do „Tygodnika Powszechnego" z dnia 12 listopada 1972 roku.

W tym samym Zespole Instruktażu, Ocen i Kontroli sporządzono zbiorczą „Informację o ingerencjach dotyczących problemów ideologii i polityki w okresie 1 stycznia 1973 – 30 kwietnia 1974 roku". W specjalnej tabeli wzmiankowano nazwisko Słonimskiego, redakcję „Polskiego Radia" oraz podano informację, że dokonano jednej ingerencji[24]. Niestety dokument nie zawiera załącznika z ocenzurowanym tekstem. Podobnie, w kolejnym zbiorczym zestawieniu omawianego zespołu, tym razem poświęconym nieco enigmatycznemu tematowi *Systemu zarządzania gospodarką i problemów modelowych* – ujęto w tabeli nazwisko Słonimskiego, podając redakcję „Tygodnika Powszechnego" i wzmiankując jedną ingerencję[25]. Nie załączono omawianego tekstu.

W drugiej połowie czerwca 1974 roku poddano cięciom recenzję wierszy Słonimskiego autorstwa Stanisława Barańczaka, charakteryzując ją jako „rozrachunkową":

> Ingerencje dotyczące problematyki kulturalnej, miały na celu „wyeliminowanie powtarzających się sądów „rozrachunkowych", dotyczących różnych dziedzin kultury. Z recenzji wierszy A. Słonimskiego (pióra S. Barańczaka) traktującej poezję jako „siłę będącą naturalną przeciwwagą oficjalnej ideologii" eliminowano stwierdzenia, mówiące o dewaluacji słów, „załganiu treści i języka" przez współczesnych demagogów[26].

Do dokumentu nie dołączono pełnej treści recenzji.

[23] AAN, GUKPPiW, sygn. 3498, k. 24.

[24] AAN, GUKPPiW, sygn. 3481, k. 2.

[25] Tamże, k. 39.

[26] AAN, GUKPPiW, sygn. 3456, k. 57.

Kolejnym, zbiorczym dokumentem GUKPPiW była „Informacja o ingerencjach dokonanych w miesięcznikach »Więź« i »Znak« w okresie styczeń – wrzesień 1974". Jedna z ingerencji polegała na usunięciu fragmentu recenzji *Obecności* Słonimskiego:

> Bardzo pozytywnej oceny doczekał się na łamach „Więzi" także Antoni Słonimski. Z zapisków Wiktora Woroszylskiego pt. *Stąd i stamtąd* w numerze 5/74 usunięto obszerny fragment, w którym autor, polemizując z krytyczną oceną książki A. Słonimskiego *Obecność* i roli tego pisarza w naszej literaturze (zaprezentowaną przez KTT na łamach „Kultury") pisał m.in. o „mądrej, szlachetnej, imponującej OBECNOŚCI tego pisarza w zmaganiach o sztukę naszego wieku. I może także o coś, w czym sztuka jakoś się mieści, ale co jest większe, rozleglejsze, ogólniejsze od sztuki..."[27]

W kilka miesięcy po śmierci poety, 25 listopada 1976 roku, w „Tygodniku Powszechnym" nr 48 ocenzurowano fragmenty recenzji autorstwa R. Prawdzic pt. *Testament Antoniego Słonimskiego*. Tekst dotyczył *Alfabetu wspomnień*[28], który wprawdzie w ośmiu miejscach poddany ingerencjom cenzury, ale jednak ukazał się nakładem PIW-u rok wcześniej. Podkreśleniami oznaczono fragmenty usunięte. Skrótów dokonano w urzędzie:

> [...] Słonimski-satyryk i polemista ustępuje miejsca w *Alfabecie wspomnień* Słonimskiemu – ironiście i moraliście. [...] W krótki tekst wpisany tu został duży podtekst. Niedopowiedzenia jego <u>i przemilczenia</u>, prowadzić nas mogą ku szerokim, a zabarwionym ironią tragikomiczną, rozważaniom nad historiozofią i historią, a nawet – filozofią człowieka i ludzkiej egzystencji. [...]
>
> Doceniając złożoność świata – wolał wypowiadać ją w sformułowaniach językowych pełnych prostoty i ładu, łączących lekkość, jasność i komunikatywność z kunsztem, logikę z paradoksem. [...] <u>Dzisiaj, kiedy często wątpi się w wartość słowa w ogóle, i to na całym świecie (produkt uboczny zwątpienia w to, że słowo było Bogiem?)</u>, liczne refleksje budzi jego wypowiedź o społecznym oddziaływaniu słów „Bez Mickiewicza, Wyspiańskiego i Żeromskiego nie byłoby Polski [...].

[27] AAN, GUKPPiW, sygn. 3481, k. 268.

[28] A. Słonimski, *Alfabet wspomnień*, Warszawa 1975.

> Warto przypomnieć młodym pisarzom [...], jaką słowo może mieć siłę i jaką pomoc nieść może narodowi. Jak bronić może godności, przywracać dumę..." [...][29]

Ze sprawozdania z działalności Zespołu Publikacji Nieperiodycznych GUKPPiW z 16 grudnia 1978 roku wynika, że w omawianym roku „skontrolowaniu" poddano ponad cztery tysiące tytułów. Większość z nich można było wydrukować – jednak w ponad trzystu przypadkach „ingerencje okazały się konieczne", jak czytamy dalej:

> Wśród kontrolowanych w 1978 r. publikacji były również i takie, do których zgłosiliśmy poważne zastrzeżenia i dlatego nie uzyskały zgody na druk. Były to pozycje, które naszym zdaniem nie zostały należycie ocenione w wydawnictwach, nie zostały właściwie przygotowane do rozpowszechnienia. Publikacje te, z przyczyn, o których piszemy w dalszej części sprawozdania, zwróciliśmy wydawnictwom do dalszego opracowania względnie zostały przez wydawnictwa wycofane z kontroli[30].

Po powyższym wstępie wymieniono sześć tytułów – na pierwszym miejscu zbiór felietonów autorstwa Słonimskiego pt. *Ciekawość*[31]. W dalszej części dokumentu znajduje się uzasadnienie:

> Ponadto zgłosiliśmy, wynikające z określonych zapisów, zastrzeżenia do niektórych felietonów Antoniego Słonimskiego zgłoszonych do kontroli w formie książki pt. *Ciekawość* przez Sp. Wyd. „Czytelnik". W felietonach przez nas kwestionowanych były wyrażone pozytywne, a nawet pochlebne opinie o T. Konwickim, S. Barańczaku, J. Bierezinie, A. Kisielu, Cz. Miłoszu, K. Bartoszewskim. Po zapoznaniu się z naszymi obiekcjami, wydawnictwo wycofało tytuł z Urzędu.

Zdaniem urzędu z ulicy Mysiej, przewinieniem Słonimskiego było pisanie o twórcach, których nazwiska budziły obiekcje cenzury, a czasem nawet objęte były konkretnymi „zapisami".

[29] AAN, GUKPPiW, sygn. 3573, k. 97.

[30] AAN, GUKPPiW, sygn. 3188, k. 2.

[31] Kolejnych pięć: J. Andrzejewski, *Nowe opowiadania*; W. Materski, *Polska a ZSRR 1923–25*; M. Jantar, *Po tamtej stronie nocy*; S. Ozimek, *W pustyni i Tobruku*. Tamże, k. 3.

3. Cenzura wobec tematu śmierci Antoniego Słonimskiego

Leopold Unger podawał, że 4 lipca 1976 roku, po śmierci Antoniego Słonimskiego, w GUKPPiW sporządzono następującą instrukcję:

> W związku ze śmiercią Słonimskiego:
> a) prasa drukować będzie wyłącznie komunikat PAP;
> b) tylko jeden dziennik opublikuje nekrolog Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz oficjalny komentarz (bez prawa przedruku);
> c) prasa literacka ogłosi artykuły wyłącznie autoryzowane przez Komitet Centralny PZPR;
> d) wszystkie wspomnienia i komentarze redakcyjne muszą być zaaprobowane przez Komitet Centralny[32].

W myśl powyższej instrukcji, zaledwie trzy dni później – 7 lipca 1976 roku, cenzura usunęła z „Kuriera Polskiego" artykuł wspomnieniowy autorstwa Zagórskiego[33] o Antonim Słonimskim. W dokumencie GUKPPiW przytoczono jego fragmenty. W tym wypadku, jak można przypuszczać, również istnieje rozszerzona wersja dokumentu. Świadczą o tym zastosowane w poniższym tekście skróty:

> Odszedł ktoś, do kogo pasuje określenie Człowiek-Instytucja. Teraz, po śmierci, kiedy przestaje się liczyć tyle spraw, jak określić Go w sposób właściwy: imponująca osobowość, wielki pisarz, mocny duch, czułe serce, czy jasny umysł?
>
> Był z pokolenia wzrosłego w zasadach ucieleśnionych przez Stefana Żeromskiego, któremu w późnym spadku po Romantykach przydawano tytuł: sumienie narodu. Słonimski należał do najbliższego kręgu przyjaciół i uczniów Żeromskiego. [...]
>
> W najistotniejszych odruchach był rzetelnym poetą. Wiedział, że zaprzeczeniem poezji jest nuda i skostniałość. My zaś wiemy, że znamieniem poetów jest wybujała wrażliwość i ściśle związana z pobudliwością swoista krnąbrność, która

[32] L. Unger, *Intruz*, Warszawa 2002, s. 249. Dalej Unger pisał, że wtedy zrozumiał „jak prawdziwa była formułka przypisywana niegdyś byłemu premierowi Cyrankiewiczowi: »Trzy siły rządzą Polską – partia komunistyczna, Kościół katolicki i Antoni Słonimski«". Tamże.

[33] Prawdopodobnie mowa o Jerzym Zagórskim (1907–1984), choć w artykule widnieje inicjał A. Zagórski.

bywa czasem niewygodna i kłopotliwa, lecz na ogół wychodzi światu na zdrowie.

Można było się z nim spierać w szczegółach doraźnej oceny, nikt mu jednak nie przeczył jasnego umysłu. [...]

Zostaje w historii, jako jeden z trzonowej piątki „Skamandrytów", wspaniały poeta o bardzo czystym stylu, znakomity felietonista i dramatopisarz, świetny satyryk, autor powiedzeń powtarzanych przez innych, jako cytaty. Zachwycał i gniewał, pouczał, polemizował, zaprzeczał i przytakiwał, rozjątrzał i rozbrajał. Był kimś, obok kogo nie można przejść obojętnie. Otwarty umysł, umiał forsować swoje zdanie, ale nie był głuchy na argument przeciwne. Oceniał ludzi, jak mawiał „per saldo". Był wzorem humanisty i rycerza poczynań szlachetnych. [...]

Nigdy nie był przysłowiowym „letnim" z takich, co to ich wypluje Wieczność. Więc miał nie tylko przyjaciół, ale również antagonistów. Arena literacka jest areną także walk. Rozdawał i otrzymywał ciosy. Bez różnic w poglądach, nie byłoby postępu w myśli. [...][34]

Następnego dnia, 8 lipca 1976, w innym dokumencie GUKPPiW odnotowano, że ze „Słowa Powszechnego": „wyeliminowano – zgodnie z zaleceniem – nekrolog Antoniego Słonimskiego podpisany przez Zarząd Główny Związku Literatów Polskich"[35]. Nie załączono treści usuniętego nekrologu.

Nazajutrz, 9 lipca 1976, z 28. numeru „Życia Literackiego" znów wycięto w całości artykuł poświęcony Słonimskiemu. Jak podkreślono, uczyniono to „zgodnie z zaleceniem". Zastosowany w tekście skrót pochodzi od cenzora:

[...] Antoni Słonimski stworzył swoim dorobkiem pisarskim własny i niepowtarzalny wzór osobowości, oparty o wartości racjonalistyczne, oparty na wierze w cywilizacyjny postęp, w możliwość porozumienia się ludzi dobrej woli, na równości społecznej i tolerancji. Wybitna inteligencja, przenikliwy dowcip, dawały jego opiniom charakterystyczny i nieporównany kształt, styl Słonimskiego. Jego poezja wyraziła uczucia i stany duchowe zrodzone z doświadczeń epoki. Literatura i kultura polska ponoszą z jego śmiercią niepowetowaną stratę[36].

34 AAN, GUKPPiW, sygn. 3453, k. 383.

35 Tamże, k. 394.

36 AAN, GUKPPiW, sygn. 3564, k. 11.

Tego samego dnia, 9 lipca 1976 roku, również w 28. numerze „Tygodnika Powszechnego", dokonano ingerencji cenzorskich, oznaczonych przez urzędnika podkreśleniem. Skrót pochodzi od cenzora:

> [...] Był człowiekiem odważnym i prawym, oddanym do końca swych dni sprawie humanizmu w najlepszym tego ideału kształcie. Zawsze obecny tam, gdzie działa się krzywda, niesprawiedliwość, gdzie trzeba się było upominać o poszanowanie ludzkich spraw i ludzkich potrzeb. Stawał się gwałtowny i „niesprawiedliwy" tam, gdzie trzeba było walczyć z głupotą, zakłamaniem i obłudą. Ta gwałtowność i „niesprawiedliwość" brały się z potrzeby upominania się o prawa jednostki, jednostki zagrożonej w swej suwerenności wewnętrznej. Wiara w niezbywalną i wrodzoną godność człowieka, oraz płynące z niej konsekwencje dla życia indywidualnego i społecznego wycisnęła szlachetne piętno na wszystkim co pisał i czynił[37].

Trzecim czasopismem, z którego 9 lipca 1976 roku usunięto materiał o Słonimskim, był tygodnik „Przekrój" (nr 28). Redakcja, po interwencji cenzury, wycofała własny tekst o poecie i zastąpiła go informacją PAP[38]. W dokumencie nie przytoczono wyciętej treści.

Ostatnim z dnia 9 lipca 1976 roku tekstem, ocenzurowanym ze względu na temat śmierci twórcy, był fragment zamieszczony w „Kurierze Polskim". W całości usunięto z niego notatkę pt. *Na cmentarzu w Laskach. Pogrzeb Antoniego Słonimskiego*[39]. Do dokumentu GUKPPiW dotyczącego tej ingerencji nie dołączono jednak wyciętego tekstu bądź jego fragmentu.

W kilka tygodni po śmiertelnym wypadku Słonimskiego, po konsultacji z Wydziałem Prasy, Radia i TV KC PZPR, z „Polityki" (nr 33 z 13 sierpnia 1976 roku) w całości wyingerowano obszerny artykuł K. Koźniewskiego *Niech trwa*. Tym razem w materiałach cenzury zamieszczono zakwestionowaną treść. Autorem skrótów był urzędnik. Warto przywołać obszerny fragment:

[37] Tamże, k. 16.

[38] Tamże, k. 19.

[39] Z tego samego numeru „Kuriera Polskiego" usunięto również cytat z *Alfabetu wspomnień* Słonimskiego, którego użył Zdzisław Skwarczyński w swojej książce pt. *Stanisław Dygat*. Ukazała się ona nakładem PIW-u w roku 1976, w ramach serii „Portrety współczesnych pisarzy polskich". Nie załączono treści wykreślonego cytatu. Por. tamże, k. 18.

W wypadku samochodowym zginął Antoni Słonimski, osiemdziesięcioletni pisarz polski.

Gdybym napisał, że zginął znakomity poeta – napisałbym prawdę niezupełną. Autor *Alarmu*, owego wiersza jak hymn z ust do ust powtarzanego w okupowanej, konspirującej, walczącej Warszawie – nie był poetą znakomitym. [...]

Gdybym napisał teraz, że zginął wybitny dramaturg lub komediopisarz – napisałbym tylko część prawy. Antoni Słonimski nie był wybitnym dramaturgiem. [...]

Mógłbym napisać, że w wypadku samochodowym został zabity wybitny prozaik – byłaby to prawda nader niedokładna. [...]

Powinienem był napisać, że w podwarszawskim Konstancinie zginął znakomity, wielki publicysta. Lecz wiem, że tym zgrzebnym, zbyt nikle w świadomości społecznej honorowanym, często deprecjonowanym i koślawionym określeniem obniżyłbym mimo woli rangę obywatelską pisarstwa Antoniego Słonimskiego.

Gdy chce się bowiem określić rolę Antoniego Słonimskiego w naszym życiu narodowym, społecznym, publicznym – trzeba użyć innego słowa. Nie poeta, nie dramaturg, nie publicysta – trzeba sięgnąć po określenie, jakie nasza społeczna tradycja przyznaje jedynie tym twórcom, który przekroczywszy domenę wyłącznie sztuki, wyłącznie artyzmu, stali się twórcami pewnych postaw obywatelskich, przestali być li tylko literatami – zostali pisarzami. Antoni Słonimski był – w tym właśnie rozumieniu – wielkim naszym pisarzem. Bodaj żadne inny język europejski nie zna tak wykreślonego rozróżnienia między literatem a pisarzem.

„Kroniki tygodniowe" od 1927 do 1939 roku regularnie zamieszczane w „Wiadomościach Literackich", może istotnie pomyślane początkowo jako jeszcze jedna domena satyryka, bardzo rychło stały się nie tylko najważniejszą pozycją publicystyczną tego literackiego tygodnika, ale jak gdyby szkołą lub kanonem postaw intelektualnych i moralnych dla bardzo wielkiej gromady czytelników wiodących się i z inteligencji warszawskiej, ze studentów oraz młodzieży postępowej. Autor „Kronik tygodniowych", znienawidzony przez endecką i oenerowską prawicę, krytycznie i chłodno traktowany przez działaczy rewolucyjnej lewicy, był prawodawcą intelektualnym tej demokratycznej i liberalnej grupy naszej inteligencji okresu między wojennego, która coraz bardziej rozwijając się ku socjalizmowi, tworzyła naturalną otoczkę dla działaczy i działalności już wyraźnie rewolucyjnej. I która w końcu – konstytuując Stronnictwo Demokratyczne – zradykalizowała się naprawdę. Antoni Słonimski, który tyle pisarskiej energii włożył w walkę z brze-

skim terrorem, w walkę przeciw Berezie, w walkę z rodzimymi przejawami faszyzmu, w walkę z antysemityzmem oenerowskiej młodzieży, który znalazł formułę, by mimo cenzuralnych trudności powiedzieć: nie zajęciu Zaolzia – ten Słonimski przez swoją „kronikarsko-tygodniową" publicystykę był ważnym animatorem postępowego, lewicowego ruchu ideowego i intelektualnego.

Alarm – wiersz wstrząsający współbrzmieniem z biciem polskich serc, serc ludu warszawskiego, ów wiersz, który przesłany z wojennej emigracji do Warszawy stał się niemal hymnem walczącego miasta, był dziełem, którego wartość daleko wykroczyła poza literaturę. To niezwykłe utrafienie w nastrój przeciętnego Polaka, w to co było uczuciową treścią naszego okupacyjnego patriotyzmu, zadecydowało właśnie o społecznej roli *Alarmu*, który już teraz w naszej literaturze znalazł się w ciągu utworów najściślej związanych z życiem narodu – z uczuć powszechnych zrodzony, uczucia te kształtujący. [...]

[...] To właśnie Antoni Słonimski założył w 1942 roku w Londynie pismo „Nowa Polska", które stało się wyrazem postaw politycznych, opozycyjnych w stosunku do oficjalnej polityki rządu londyńskiego. To nie był żaden przypadek, ale owoc paroletnich przemyśleń, gdy w sierpniu 1945 roku Antoni Słonimski i Ksawery Pruszyński jako pierwsi pisarze polscy wrócili z Londynu do kraju, do Polski Ludowej właśnie. Ci dwaj, z których każdy miał później – jeden w 1951, drugi w 1976 – znaleźć śmierć w wypadku samochodowym – byli pierwszymi pisarzami emigracyjnymi akceptującymi Polskę Ludową. Antoni Słonimski jakby dwakroć wracał do Polski Ludowej po raz pierwszy w sierpniu 1945, gdy do Polski wrócił po wojnie, i po raz drugi w czerwcu 1951 roku, gdy do literatury Polski Ludowej wrócił po latach swych służb międzynarodowych, w UNESCO i w Londynie.

I zaraz po śmierci, i dziesiątki razy wcześniej, ci którzy pisali cokolwiek o Słonimskim, przytaczali jego sławne dwa wiersze: *W monarchii będę rewolucjonistą – a w republice będę wielbił króla.* Często i niesprawiedliwie przytaczano je, by tym autorskim wyznaniem charakteryzować jego przekorę intelektualną. I nie była to prawda: jeżeli pod słowem przekora, rozumiemy automatyczny odruch sprzeciwu wobec wszelkiej zastanej sytuacji – Słonimski nie był przekorny. W ten sposób pomniejszamy decyzję pisarza, który w sierpniu 1945 r. wybrał Polskę Ludową. W ten sposób pomniejszamy – ba! Przekręcamy! – decyzje pisarza, który tyle razy w swym życiu opowiadał się po stronie postępu, sprawiedliwości, humanitaryzmu, racjonalizmu, wolności. Słonimski nie był przekorny, a jeżeli nim był w latach swojej młodości – to później przekora ustąpiła miejsce najgłębszemu rozumieniu pew-

nych racji moralnych, których chciał bronić, choćby nawet w kolizji z aktualnymi racjami i postulatami polityki państwa.

Nie należy tych spraw ukrywać, nie należy ich klajstrować dwuznacznymi przemilczeniami. Antoni Słonimski, który w decydujących momentach zawsze opowiadał się za Polską Ludową – nie należał do obywateli cichych i posłusznych. W codziennej naszej rzeczywistości nie raz i nie dwa razy głos jego brzmiał odmiennie. Nie zgadzaliśmy się ze Słonimskim w nie jednym […]

[…] Słonimski nigdy jednak nie chciał taniej, byle jakiej jednomyślności, nie żądał jej od innych, nawet dla swoich własnych postulatów. Słonimski niekiedy nie miał racji – niekiedy tę rację miał. Słonimski mylił się. Słonimski wymagał sporu i dyskusji. Nie wolno go było bezkrytycznie przyjmować ani bezkrytycznie akceptować. Należało być Słonimskim wobec Słonimskiego. Znamieniem jego myśli pisarskiej nie była bezwarunkowa słuszność – tym znamieniem była odwaga posiadania własnego zdania. Często słusznego, czasem mylnego, ale zawsze własnego. Niekiedy słowo Antoniego Słonimskiego współbrzmiało z sercami milionów – ale zawsze było to jego słowo własne.

Dlatego nisko się pochyliwszy nad trumną tego polskiego pisarza rzucamy garść warszawskiej ziemi.

„Niech trwa"![40]

W parę miesięcy później, w miesięczniku „Więź", w numerze 11. z listopada 1976 roku dokonano ingerencji cenzorskich we wspomnieniach Stefana Frankiewicza o Antonim Słonimskim pod tytułem *I zaadresuj: Warszawa, jesień…* Co ciekawe, tekst ten przedrukowano dwadzieścia lat później w książce *Wspomnienia o Antonim Słonimskim*, jednak zrobiono to, nie przywracając skreśleń cenzury[41]. W niniejszym artykule, w nawiasach kwadratowych oraz przypisach, zaznaczono różnice między tekstem zgłoszonym do GUKPPiW w 1976 roku a wydrukowanym w książce wspomnieniowej w roku 1996. Skróty w tekście Frankiewicza zostały wprowadzone w GUKPPiW. Również podkreślenia są dziełem cenzora, oznaczają fragmenty usunięte. Jeden z nich dotyczył wizyty autora w mieszkaniu Słonimskiego:

[40] AAN, GUKPPiW, sygn. 3566, k. 1–2.

[41] Por. *Wspomnienia o Antonim Słonimskim*, s. 25–29.

[...] Zaczęliśmy rozmowę [oczywiście][42] od Lieberta i jego listów, w których tak wiele razy powraca Słonimski, nazywany tam po prostu Tolkiem. Ale rychło, po wesołym skomentowaniu kilku zabawnych obrazków odmalowanych w listach [...] mój rozmówca nagle spoważniał, posmutniał. Skończyło się wspominanie [tylko][43] tamtych czasów, Lieberta, do którego wielokrotnie wracaliśmy w czasie następnych spotkań. Zaczęła się długa rozmowa o dziś[44]. Patrząc wtedy na smutek gospodarza pomyślałem, że rzeczywiście poetą jest się zwłaszcza dla innych, nie dla siebie, że najlepsze wiersze Słonimskiego, już te z początków lat trzydziestych, były zawsze reakcją poety na przeróżne zagrożenia i biedy zbiorowe, wyrazem niezgody i protestu wobec zastanego świata, a ich powstawaniu towarzyszyć musiało to samo[45] zatroskanie, które widoczne było na twarzy mojego rozmówcy podczas tego wiosennego spotkania. [...][46]

Drugi ocenzurowany fragment dotyczył spotkań w warszawskiej kawiarni Ujazdowska:

[...] Charakterystyczny gest, którym już w progu witał przyjaciół w kawiarni „Ujazdowskiej": potrząśnięcie wysoko w górze plikiem gazet – stanowił jakby zapowiedź tego, co otwierało niemal każde spotkanie, a mianowicie serwisu najświeższych wiadomości i komentarzy do nich. Kilkakrotna w ciągu dnia celebra słuchania radia i skrupulatna lektura gazet, dawały to, że wystarczyło wpaść o 11.30 do „Ujazdowskiej", by poddawszy się temu swoistemu „swobodnemu przepływowi informacji"[47] dowiedzieć się od razu wszystkiego. [...] Pamiętam, wracaliśmy kiedyś z kawiarni Alejami Ujazdowskimi po rozmowie, w której było przede wszystkim bezradne[48] milczenie i zrozumiałe wtedy[49] przygnębienie. Młodszy od niego o pół wieku, lazłem jak starzec, przerywając ciszę

42 Słowo pojawiło się dopiero w przedruku. Por. *Wspomnienia o Antonim Słonimskim*, s. 25.

43 Słowo pojawiło się dopiero w przedruku. Por. tamże.

44 Brak w przedruku.

45 Brak w przedruku.

46 AAN, GUKPPiW, sygn. 3572, k. 327.

47 Brak w przedruku.

48 Brak w przedruku.

49 Brak w przedruku.

banalnymi uwagami na temat pogody i gołych grudniowych[50] drzew. Mój towarzysz, po staremu trzymając ręce sztubacko w kieszeniach, szedł tym razem, jak mi się wydawało, krokiem jeszcze bardziej zdecydowanym, pewnym, szybciej niż zazwyczaj. I wtedy pomyślałem sobie, że nawet ludzie z bliska obserwujący Antoniego Słonimskiego widzieli w nim przede wszystkim znaną nie tylko pod polskim niebem poważną instytucję[51] naszego życia społecznego, której sprawne działanie gwarantowały jak w dobrym szwajcarskim zegarku najwyższej jakości mechanizmy, obracające się od półwiecza niezmiennie, regularnie, tak samo. Rosnąca do końca instytucjonalizacja[52] tej postaci przesłoniła nam pewnie człowieka, który jednak, mimo owego półwiecza, uczył się wiąż podejmowania wyborów, zwyczajnej sztuki przegrywania i też zwyczajnego cieszenia się wielkim i małym. [...][53]

Zakończenie

Przytoczone przykłady ukazują strategie działań cenzury wobec Słonimskiego. Co ciekawe, w tym wypadku najbardziej kontrowersyjne – z punktu widzenia GUKPPiW – nie były dzieła pisarza, lecz jego postać. Widać to zwłaszcza w materiałach z 1976 roku, już po śmierci autora *Alarmu*. W związku z obowiązującym wcześniej „zapisem" na poetę, zezwolono bowiem jedynie na przedrukowywanie komunikatu PAP. Ilustracją stosunku cenzury do Słonimskiego są z pewnością typy wprowadzanych ingerencji – twórcę postrzegano jako postać niepożądaną, kontrowersyjną, której odważnych działań – choćby w walce o wolność słowa w Polsce – nie powinno się przypominać. Wzmianki w tekstach – potencjalnie odnoszące się do kontekstu politycznego – usuwano. Cenzurowano bardzo drobiazgowo: wycinano pojedyncze słowa lub całe zdania, a gdy nie dało się „zneutralizować" wymowy tekstu w ten sposób – nie zezwalano na druk całości. W ten sposób, niestety, wydatnie przyczyniono się do zubożenia recepcji Słonimskiego.

[50] W przedruku: „gołych zimowych drzew". Por. *Wspomnienia o Antonim Słonimskim*, s. 26.

[51] W przedruku: „postać". Por. tamże.

[52] W przedruku: słowo „instytucjonalizacja" ujęte zostało w cudzysłów. Por. *Wspomnienia o Antonim Słonimskim*, s. 26.

[53] AAN, GUKPPiW, sygn. 3572, k. 327.

Bibliografia

Literatura cytowana

Andrzejewski J., *Nowe opowiadania*, Warszawa 1980.

Czarna księga cenzury PRL, wyb. T. Strzyżewski, Londyn 1977.

Ilustrowany Kalendarz Warszawski 1962, Wydawnictwo Warszawskiego Tygodnika Ilustrowanego „Stolica", Warszawa 1961.

Kuciel-Frydryszak J., *Heretyk na ambonie*, Warszawa 2012.

Materski W., *Polska a ZSRR 1923–1924*, Wrocław 1981.

Ozimek S., *W pustyni i Tobruku*, Warszawa 1982.

Skwarczyński Z., *Stanisław Dygat*, Warszawa 1976.

Słonimski A., *Gwałt na Melpomenie*, Warszawa 1959.

Słonimski A., *Wspomnienia warszawskie*, Warszawa 1987.

Unger L., *Intruz*, Warszawa 2002.

Wspomnienia o Antonim Słonimskim, red. P. Kądziela i A. Międzyrzecki, Warszawa 1996.

Materiały archiwalne

AAN, GUKPPiW, sygn. 380.

AAN, GUKPPiW, sygn. 3188.

AAN, GUKPPiW, sygn. 3453.

AAN, GUKPPiW, sygn. 3456

AAN, GUKPPiW, sygn. 3481.

AAN, GUKPPiW, sygn. 3498.

AAN, GUKPPiW, sygn. 3564

AAN, GUKPPiW, sygn. 3566.

AAN, GUKPPiW, sygn. 3572.

AAN, GUKPPiW, sygn. 3573.

AAN, GUKPPiW, sygn. 3652.

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2021 (LIII)
https://doi.org/10.36770/bp.648
ISSN 1640–7806 (print) ISSN 2544–8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

Artur Nowaczewski*
Uniwersytet Gdański, Polska / University of Gdańsk, Poland
ORCID: 0000–0001–6061–4790

Wiersz jako rzecz. Rzecz o poezji Wacława Tkaczuka

Poem as a thing. About the poetry of Wacław Tkaczuk

Abstract: Wacław Tkaczuk (1942–2018) was one of the most important commentators on Polish poetry after 1989, which is best exemplified in his radio broadcast series "Poems from newspapers and magazines" (Polish Radio Program 2, 1991–2014). The author of the article introduces Tkaczuk's poetry (three volumes of poetry, publications in literary magazines), tries to reconstruct the poet's creative process and, more importantly, his world-view transformations.

Keywords: Wacław Tkaczuk, Polish poetry after 1956, literary in the Polish Radio.

Wśród poetów, albo ludzi aspirujących do tego miana po upadku PRL-u, Wacław Tkaczuk był znany przede wszystkim jako rzecznik, propagator i wnikliwy krytyk poezji współczesnej na falach II Programu Polskiego Radia. Najbardziej długotrwałym jego dokonaniem jako radiowca, oprócz zasług dla Teatru Polskiego Radia, pozostaje emitowana w latach 1991–2014, a więc prawie przez ćwierć wieku, audycja *Wiersze z gazet i czasopism*, w której

* Artur Nowaczewski – dr, adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury i Krytyki Artystycznej w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego; autor m.in. monografii: *Challenger: metamorfozy poety w twórczości Krzysztofa Karaska* (2021).

skromny zamysł – omówienie kilku wierszy z aktualnych wydań prasy literackiej – był konfrontowany z ogromną erudycją gospodarza wygłaszającego na ich temat swoje eseistyczne, a jednocześnie intelektualnie precyzyjne notatki. Czuły na różne, także nowe, idiomy poetyckie, surowy, ale nie złośliwy, a nade wszystko – uważny, był Tkaczuk jednym z poetyckich autorytetów swojej epoki. Koncept jego audycji dobrze wpisywał się w zapotrzebowania czytelników poezji, którzy po 1989 roku potrzebowali kogoś, kto byłby ich przewodnikiem w okresie, kiedy nastąpił rozkwit oddolnych inicjatyw wydawniczych, nowych pism literackich. Był to wpierw czas obwieszczonego przez Janusza Sławińskiego „zaniku centrali", kiedy – w dużej mierze – załamały się wcześniejsze hierarchie, nikomu nie udawało się uporządkować wiedzy na temat poetów współczesnych i odbiorcy czuli się zagubieni. Wraz ze stopniowym tej centrali powrotem, wskutek ustanowienia sieci nowych literackich nagród, komercjalizacją rynku wydawniczego i medialną marginalizacją współczesnej poezji, w oczach radiowych decydentów coraz bardziej zbędna wydawała się audycja Tkaczuka, aż – na kilka lat przed śmiercią jej twórcy – została zdjęta z anteny. Jej dzieje zasługiwałyby na osobny artykuł, gdyby bowiem krótkie impresje poety zebrać i wydać – otrzymalibyśmy obraz tego, co się w polskiej poezji działo przez przeszło dwie dekady oczyma jednego z większych poetyckich erudytów epoki.

Za swoją działalność i twórczość radiową po 1990 roku Tkaczuk był kilkakrotnie nagradzany – został laureatem nagrody Złoty Mikrofon, Nagrody Literackiej im. Stanisława Piętaka (za zasługi dla propagowania poezji współczesnej), a także Nagrody im. Witolda Hulewicza (za kontynuowanie tradycji Teatru Polskiego Radia). To z tym medium więc jest głównie kojarzony, warto jednak przyjrzeć się temu, co pozostawił w spadku jako poeta. Od pisania wierszy bowiem zaczynał swoją aktywność twórczą i swoich pasji poetyckich nigdy nie porzucił – choćby wiązały się jedynie z lekturą tekstów cudzych.

Tkaczuk przez całe życie wydał zaledwie trzy zbiorki poetyckie – *Skrzydło liścia* (Państwowe Wydawnictwo Iskry, Warszawa 1970), *Co z ognia, co z wody* („Ars Christiana", Warszawa 1977) oraz *Na więcej, na przepadłe* (Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2013). Między pierwszymi dwoma książkami siedem lat przerwy, między drugą a trzecią – aż trzydzieści sześć. Przy czym ten ostatni wydany za życia poety zbiór zawiera teksty napisane w latach 1979–1999. Wier-

sze powstałe w XXI wieku, poza kilkunastoma utworami mającymi premierę w prasie, pozostają (o ile nie zniszczył ich przed śmiercią autor) nieupublicznione. Sam Tkaczuk mówił o około stu pięćdziesięciu utworach poetyckich, do których się przyznaje[1] – dorobek dość skromny, ale nie aż tak bardzo w zestawieniu z takimi twórcami, jak Wisława Szymborska czy Zbigniew Herbert, którzy napisali przecież niewiele więcej. Charakterystyczne zresztą, że dla Tkaczuka miarą istnienia poety jest przede wszystkim pojedynczy wiersz:

> Nie neguję wprawdzie radykalnie tego, że „wszystko jest poezją" i że każdy jest poetą. Jednak uważam, że o poezji można mówić tylko wtedy, kiedy się ją czyta, gdy obcuje się z tekstami. To zasada, której chciałbym pozostać wierny. Ideałem byłaby sytuacja, w której wiersz jawi się jako rzecz. Daję ci wiersz, daję ci rzecz. Takie urzeczowienie wiersza to wspaniały akt. Jako jego najdonioślejszy przykład przytaczam często okrzyk Jezusa: „Boże, mój Boże, czemuś mnie opuścił?" To cytat z Księgi Jeremiasza. A przecież Chrystus na krzyżu nie popisywał się erudycją, nie czynił też żadnych aluzji kontekstualnych[2].

Wyrazem tego przekonania Tkaczuka jest nie tylko formuła jego poetyckiej audycji *Wiersze z gazet i czasopism*, ale także własny styl ujawniania liryków – poeta publikował niejednokrotnie w prasie zestawy utworów, których potem nie umieszczał w swoich tomikach. Już sam fakt ich zaistnienia w druku – choćby poza książką – czynił je realnymi, „urzeczowiał". Tłumacząc swoje wieloletnie milczenie, Tkaczuk zdradził, co jest dla niego napędem do tworzenia:

> Moje milczenie poetyckie tłumaczy się również i tym, że wiersze, które piszę, wynikają z dwóch źródeł. Jeśli już piszę, to po pierwsze po to, żeby porozumieć się z samym sobą [...]. Istnieje też drugi, znacznie poważniejszy partner mojego poetyckiego dialogu. To dość dyskretna sprawa, więc w tej chwili łamię tę dyskrecję. Piszę wiersze, żeby porozumieć się z Bogiem. Tego nie wypada komentować ani rozwijać. Albo mi się uda – albo nie[3].

[1] *Daję ci wiersz, daję ci rzecz". Jubileusz literacki Wacława Tkaczuka: rozmawiają Piotr Matywiecki i Iwona Smolka*, „Tekstualia" 2013, nr 1, s. 144.

[2] Tamże, s. 161.

[3] Tamże, s. 145.

To wyznanie poczynione publicznie wobec wielu osób podczas jubileuszu siedemdziesięciolecia urodzin – 19 listopada 2012 roku w Warszawie – brzmi kategorycznie, jest jasną deklaracją wiary i wskazówką, jak odczytywać i w perspektywie jakich wartości analizować jego twórczość.

Interpretator poezji Tkaczuka z racji na bardzo skromną literaturę na jej temat jest skazany na przytaczanie podstawowych faktów z jego życia, które nie są powszechnie znane. Większość z nich ujrzała światło dzienne podczas wspomnianego już jubileuszu, warto je pokrótce przedstawić. Wacław Tkaczuk urodził się w 1942 roku w Delatynie (obecnie Ukraina), młode lata spędził w Mikołowie – a więc w tym samym miejscu, co i młodszy od niego Rafał Wojaczek[4]. Po maturze wyjechał na studia polonistyczne na KUL, gdzie jako student I roku spotkał się z Edwardem Stachurą – nie była to jedynie przygodna znajomość, ale relacja, która przetrwała lata, jedna z ważniejszych twórczych przyjaźni w życiu Stachury[5]. „Wypróbowany w bojach przyjaciel Wacek Tkaczuk" – pisał o nim we *Wszystko jest poezja* Sted[6]. Mentorem polonistycznym Tkaczuka na KUL-u był profesor Czesław Zgorzelski, który nauczył go hermeneutycznego czytania literatury. Student Tkaczuk uczęszczał też na wykłady Stefana Świeżawskiego. Jest już jednak wtedy po prasowym debiucie. Debiutował bowiem w roku 1956 jako czternastolatek (!) w śląskim piśmie „Przemiany". Trzy lata później w „Odrze" wiersze mikołowskiego licealisty drukował Tymoteusz Karpowicz[7]. W latach 60. ubiegłego stulecia jego utwory ukazują się także na łamach „Tygodnika Powszechnego" oraz „Współczesności". Po ukończeniu studiów ich autor ujawnił się również jako krytyk – przede wszystkim

[4] O wczesnym dzieciństwie w Delatynie i przybyciu do Mikołowa poeta opowiadał w wywiadzie dla „Gazety Mikołowskiej" 2013, nr 5. Zob. *Ciepnij mi tyn mantel. Z Wacławem Tkaczukiem rozmawia Bogdan Prejs*, [w:] http://www.bogdanprejs.pl/wac-aw-tkaczuk.html [dostęp: 16.05.2021].

[5] Stachura podziwiał erudycję młodszego kolegi i radził się go w niektórych sprawach. Pozostało sporo śladów po ich rozmowach i spotkaniach, o Tkaczuku wspomina wielokrotnie w swoich listach, zawsze pisząc o nim „Wacek". Miarą tej przyjaźni niech będzie fakt, że Wacław Tkaczuk był jedną z osób, która zajęła się przygotowaniem pogrzebu autora *Siekierezady*. Zob. M. Buchowski, *Buty Ikara. Biografia Edwarda Stachury*, Warszawa 2014, s. 197, 564–565. Tkaczuk pisał o Stachurze co najmniej kilkakrotnie, będąc wnikliwym interpretatorem jego twórczości, prostował też nieścisłości biograficzne w tekstach o przyjacielu. Zob. W. Tkaczuk, *Co jasne, co skryte w mroku*, „Więź" 1967, nr 2; *Listy Edwarda Stachury do Juliana Przybosia*, „Regiony" 1989, nr 1; *Dedykacja: najlepszemu – najlepszy*, „Regiony" 2001, nr 1.

[6] E. Stachura, *Wszystko jest poezją: opowieść rzeka*, Warszawa 1984, s. 12.

[7] Zob. „Odra" 1959, nr 41.

na łamach „Więzi" (1967–1969) i „Twórczości". W 1968 roku otrzymał nagrodę „Nike Warszawska" przyznaną przez Orientację Poetycką Hybrydy za *Wstęp do poematu*[8]. Utwór ten wejdzie potem w skład debiutu książkowego.

W latach 1965–1981 poeta pracował jako dziennikarz w tygodniku „Za i Przeciw", w którym prowadził dział kulturalny. Było to pismo wydawane przez Chrześcijańskie Stowarzyszenie Społeczne, czyli środowisko koncesjonowane przez władzę[9]. Ponadto, w 1978 roku jako korespondent dwukrotnie relacjonował przebieg konklawe. Wybór Karola Wojtyły na papieża stał się dla niego początkiem światopoglądowej przemiany i właśnie ten rok należy uznać za przełomową datę w jego życiu:

> W obowiązkach dziennikarskich zdarzały się jasne strony. Należały do nich moje dwa wyjazdy do Rzymu – raz na konklawe po śmierci Pawła VI i drugi raz na konklawe po krótkim pontyfikacie Jana Pawła I. To były bardzo ważne momenty, które otworzyły mi oczy na wiele spraw. Innego ważnego „otwarcia oczu" doświadczyłem – o dziwo – w Mongolii [...]. Pierwsze zdumienie przeżyłem, gdy poszedłem, umówiwszy się wcześniej telefonicznie, do funkcjonującego do niedawna jedynego klasztoru buddyjskiego w Ułan Bator, a na miejscu okazało się, że składam wizytę w Urzędzie do Spraw Wyznań [...]. Kiedy wdałem się w rozmowę z urzędnikiem [...] usłyszałem „Buddyści uczestniczą w statusie ob-

[8] „Nagrodę „Nike Warszawska" za rok 1968 przyznano Wacławowi Tkaczukowi z Warszawy, wyróżnienia: Jarosławowi Markiewiczowi (W-wa), Tadeuszowi Mocarskiemu (W-wa), Ryszardowi Milczewskiemu-Bruno (Grudziądz), oraz Jackowi M. Hohense (W-wa). Nagrodę przyznało jury w składzie: St. Durmaj, J. Leszin (sekretarz), M. Z. Bordowicz (laureat „Nike" za 1966 r.), P. Kuncewicz (przewodniczący Jury), E. Stachura (laureat nagrody za 1967 r.)". „Orientacja. Zeszyty Ruchu Społeczno-Kulturalnego Zrzeszenia Studentów Polskich", grudzień 1970–styczeń 1971, s. 52.

[9] Chrześcijańskie Stowarzyszenie Społeczne wywodziło się ze Stowarzyszenia PAX, od którego odłączyło się w 1956 roku na fali październikowej odwilży. CHSS miało jednak marginalne znaczenie, ze względu na krytyczny wobec stowarzyszenia stosunek hierarchii kościelnej. Tygodnik „Za i Przeciw" uzyskał od władz PRL-u koncesję w 1957 roku. Redaktorem naczelnym pisma był Jan Frankowski, który na dziesięciolecie CHSS ogłosił deklarację ideową tego środowiska: „Mamy na myśli przede wszystkim codzienne i sprawdzalne na wszystkich szczeblach władzy i we wszystkich dziedzinach życia przekonanie, że takie hasła jak pokój, braterstwo, wolność, równość, sprawiedliwość nie są niczym nowym ani nie stanowią naszego wynalazku. Natomiast łatwiej jest je w dzisiejszym świecie realizować właśnie w ustroju socjalistycznym. I to właśnie stanowi chrześcijańską motywację zaangażowania po stronie socjalizmu". Zob. J. Żaryn, *Kościół w PRL*, Warszawa 2004, s. 86–87.

> serwatora w Chrześcijańskiej Konferencji Pokoju w Pradze (była to międzynarodowa organizacja inspirowana przez wiadome siły). A jak przedstawia się teraz sytuacja Kościoła rzymskokatolickiego w Polsce, kiedy zarządza nim Aleksander Skarżyński?" Przypomnę, że był to w owym czasie kierownik Urzędu do Spraw Wyznań. Rozmawialiśmy po rosyjsku. Odpowiedziałem: „Razreszitie, no poka czto, kardinal Wyszynskij". Padła pełna rozumiejącego zrozumienia replika: Da, ja znaju, u was jeszcze trudnosti! To mnie dało do myślenia. Zacząłem zastanawiać się, gdzie ja pracuję, jeśli zostałem potraktowany najwyraźniej jako „swój"[10].

Po 1978 roku Tkaczuk zbliżył się do środowisk katolickich, tym razem już nie pozostających pod wpływem władz PRL-u. W 1991 roku poeta wydał antologię poezji maryjnej[11]. Lata 80. przepracował w tygodniku „Antena", już w nowej ustrojowej rzeczywistości przeniósł się do Polskiego Radia. Jego dorobek uzupełniają słuchowiska, w których dokonywał adaptacji na potrzeby radia m.in. utworów Jerzego Zawieyskiego czy Wiesława Myśliwskiego.

Tyle biograficznych faktów. Czy można zaryzykować stwierdzenie, że twórczość Tkaczuka rozłamuje się na tę sprzed i tę po – pamiętnym dla Polaków konklawe w 1978 roku? Byłoby to uproszczenie. Ważne przewartościowania z tego okresu, których dokonał poeta, są rozciągnięte przynajmniej na kilka miesięcy. Warto zwrócić uwagę, że jedynie nieco ponad miesiąc dzieli pierwszą pielgrzymkę Jana Pawła II do Polski i datę śmierci bliskiego przyjaciela Tkaczuka, Edwarda Stachury[12]. W ten sposób symbolicznie zamyka się dla niego okres młodości.

Omawiając ostatni wydany za życia zbiór poety *Na więcej, na przepadłe*, Marek Pieczara zwrócił między innymi uwagę, że we wcześniejszym okresie poezja Tkaczuka ewoluowała od wrażeń zmysłowych w stronę metafizycznej refleksji, co sprawiało, że stawała się abstrakcyjna i pojęciowa, intelektualna[13]. Tymczasem w poezji lat 70. znakiem epoki stają się wiersze poetów

[10] *„Daję ci wiersz, daję ci rzecz…"*, s. 148–149.

[11] *Prośba do Matki Boskiej: antologia polskiej poezji maryjnej*, wyb., opr. i posł. W. Tkaczuk, Warszawa 1991.

[12] Wiersz *Do dwu odlicz* datowany na czerwiec 1979 roku zdaje się odnosić do próby samobójczej Stachury, który w kwietniu stracił cztery palce prawej dłoni. W maju tego roku zaś zmarł w wyniku utonięcia Ryszard Milczewski-Bruno. Zob. W. Tkaczuk, *Do dwu odlicz*, [w:] tegoż, *Na więcej, na przepadłe*, Warszawa 2013.

[13] M. Pieczara, *Logika fali*, „Akcent" 2014, nr 1, s. 129.

pokolenia Nowej Fali, które przynosiły nową formę zaangażowania w świat pozaliteracki, dekonstruowały język ówczesnych mediów. W walce symbolu z konkretem – jak nazywał się jeden z rozdziałów *Świata nieprzedstawionego* – głośnej książki Juliana Kornhausera i Adama Zagajewskiego, nowofalowcy brali zdecydowanie stronę konkretu, z nieufnością odnosząc się do sfery symboli. Tym zapewne można wyjaśnić tłumaczenie się Tkaczuka z drugiego zbioru wierszy:

– Co z tobą?
– Cierpię na symbole.
– Gdzieś się tego nauczył?
– Tam, gdzie byłem.

Piotr Matywiecki, komentując ten wiersz, stwierdził, że nawet poezja oparta na konkrecie jest sztuką symboli, które przynoszą cierpienie. Symbolami obciąża bohatera samo życie[14].

Wiersze *Na więcej, na przepadłe* udatnie łączyły już sfery symbolu i konkretu. Książka ta składa się z dwóch części – cyklu *Tyle czułości – u kogo*? (powstającego w latach 1979–1990) oraz *Dobra godzina, zła godzina* (napisanego w latach 1998–1999). Wszystkie wiersze są datowane, co jest znaczące. To informacja dla czytelnika, aby wiązał opisane w wierszach stany duchowe ich bohatera z postacią poety oraz dla samego autora – rodzaj notatki pozwalającej odnosić poszczególne wiersze do intymnych sytuacji w swoim życiu. Nie jest to jednak twórczość ekshibicjonistyczna, wręcz przeciwnie – starannie zaszyfrowana, unikająca konfesyjności w złym stylu. W debiutanckim tomie *Skrzydło liścia* Tkaczuk datował tylko pięć utworów, widać więc, że zwyczaj ten przyjął w dojrzałym okresie swojej twórczości. Dowcipna uwaga na temat własnej produktywności literackiej „średnia statystyczna dwa wiersze w roku" pomieszczona na okładce ostatniej książki, pogłębia jedynie doniosłość chwil poetyckiego uniesienia, ich odświętność. Jest to informacja dla nas ważna – mówi bowiem o tym, że Tkaczuk nie traktuje pisania wierszy jako ćwiczenia, wprawki czy zadania warsztatowego, estetycznego, ale zalicza się do twórców, których rękę prowadzi tajemniczy *daimonion*.

[14] Por. *„Daję ci wiersz, daję ci rzecz"…*, s. 153.

Wiersze Tkaczuka podszyte są niepewnością co do statusu podmiotu, który podlega ciągłym przemianom i w efekcie tych metamorfoz przestaje już być sobą sprzed chwili. „Ja to ktoś inny" – słynne zdanie Rimbauda z listu do Paula Demeny znajduje tu niewątpliwie zastosowanie. Równie dobrze można poszukiwać przyczyn rozdwojenia bohatera w koncepcjach Emmanuela Lèvinasa, który pisał:

> Formalna synteza poprzez słowo, które łączy, nazywając, możliwa jest tylko w (roz)mowie, to znaczy w takiej strukturze transcendencji, która rozrywa całość. Struktura Toż-Samego i Innego, w której powstaje ich werbalne sąsiedztwo, polega na przyjęciu przeze mnie Innego twarzą w twarz. [...] Nawet kiedy Innego połączę ze sobą spójką „i", on nadal stać będzie naprzeciw i objawiać mi się w swej twarzy[15].

Stąd dialogowość wielu liryków Tkaczuka, uwyraźniająca się zwłaszcza w dojrzałym okresie twórczości. Wojciech Kaliszewski zauważał, że język takich utworów musi być przeźroczysty, nie może zatrzymywać na sobie uwagi[16].

Bohater Tkaczuka chce odnaleźć siebie w „olśnieniu-zaćmieniu". „Odeszły mnie słowa" – zapisuje i zaraz dodaje: „i od razu/ musnęły mnie inne, także dopiero co oniemiałe wargi,/ jakbym nie sam tej chwili czekał"*(***odeszły mnie słowa)*[17]. „Niech wasza mowa będzie tak, tak, nie, nie" – mówił Chrystus (Mt, 5,37)[18]. Herbert pisał w wierszu *Kołatka*: „uderzam w deskę/ a ona mi odpowiada/tak – tak/nie – nie"[19]. U Tkaczuka akcent postawiony jest na to, że każde twierdzenie wydaje się jednocześnie zaprzeczeniem, odrzuceniem czegoś innego: „Bo tak chcę,/ że nie wiem, kto chce[20], słysz!... Już – tak. Już – nie"[21]. Wiersz, a w zasadzie jego idea, okazuje się w dużej mierze bytem niezależnym od poety:

[15] E. Lèvinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, przeł. M. Kowalska, wstęp B. Skarga, Warszawa 1998, s. 82.

[16] W. Kaliszewski, *Na odwróconym obłoku*, „Twórczość" 2013, nr 12, s. 103.

[17] W. Tkaczuk, *Na więcej, na przepadłe*, Warszawa 2013, s. 9.

[18] Cytaty z Pisma Świętego na podstawie *Biblii Tysiąclecia*.

[19] Z. Herbert, *Kołatka*, [w:] tegoż, *Poezje*, Warszawa 1998, s. 100.

[20] W. Tkaczuk, *Na więcej…*, s. 7.

[21] Tamże, s. 8.

Od razu nie mniej, jak
wszystko; nie inaczej, jak
doskonale. To lepiej
nie zaczynać. Dlatego
tak mało wierszy. Ale choćby
już ani jednego, i tak
zawsze będzie to wiersz. I tak, i nie...

*(***od razu nie mniej...)*[22]

Rodzi się pytanie, czy Tkaczuk ideę wiersza traktuje już jak wiersz-rzecz? Wierszami-rzeczami są na pewno teksty – wiersze innych, bo czytanie dla niego bywa ważniejsze od pisania. Pisanie liryków w zasadzie zaś nie jest pisaniem, to zapisywanie. Własny wiersz, czy zostanie zapisany, czy nie – jest. Nie wierzy poeta jednak w to, że można usłyszeć swój „czysty" głos, w którym nie odbijają się inne. I nie mowa tu bynajmniej jedynie o „lęku przed wpływem" wobec poetyckich poprzedników, ale o słowach bliskich osób – szczególna jest relacja między nim a matką – która uczy go imion drzew, kwiatów i ziół. Poeta pisze też o wewnętrznych sporach, które toczą w nim głosy „z offu", których dostarczają teologowie, święci i poeci – odpowiedzialni za różne obszary ludzkiej wiedzy i doświadczenia. Teolog, święty i poeta nie są zgodni co do tego – jak żyć i pisać. Każdy z nich przynosi inną hierarchię wartości, a bohater Tkaczuka liczy się z każdym z nich, nie stawia jednoznacznie teologa czy świętego przed poetą. Najbliżej mu (mimo wszystko) do poety, choć zdaje sobie sprawę, że pisanie wierszy wyzwolić może w człowieku narcyzm. Jego indywidualna ścieżka do Boga wiedzie jednak przez akceptację samego siebie, własnych niedoskonałości, a wiersze – wskutek jego maksymalizmu warsztatowego – te niedoskonałości mu objawiają.

Bohater Tkaczuka nie jest święty – świętość byłaby w jego przypadku rodzajem kreacji, dużo gorszym w skutkach i mniej uczciwym niż kreacja poety. Doświadczenie poetyckie bliskie jest zaś doświadczeniu mistycznemu, więc i tu objawia ono swoją przydatność, bo uruchamia wrażliwość na świat. Otwiera tak-

[22] Tamże, s. 11.

że nowe pole inspiracji – prowadzące do sfery snów i nieświadomości. Trudno, aby było inaczej, skoro jednym z najważniejszych poetów dla Tkaczuka pozostaje, wraz ze swoją zmysłowością i fascynacją bytem, Bolesław Leśmian. Trzeba jednak przyznać, że Tkaczuk podchodzi do snów z ostrożnością, powściągliwy jest też, jeśli chodzi o obrazowanie, pozostaje poetą zdyscyplinowanym, choć docenia rolę celnej metafory jako artysta, który terminował w szkole Juliana Przybosia. Nie wolno też zapominać, że całkiem spora liczba jego wierszy ma pogodny, ironiczny wydźwięk, zdradzający subtelne poczucie humoru autora.

Rola Boga w takim rozumieniu poezji może być różnoraka. Dobrze obrazować może ją fragment:

A świętym
poeta już tyle razy
był, że Bóg siebie i jego
mógłby od tego uwolnić,
gdyby choć raz przemówić
zechciał z offu, gdyby…
Nie od gdybania jednak
jest Bóg i nie z offu.

[Z offu (i nie)][23]

Bóg jest kimś, kto zna poetę lepiej (i poznał wcześniej) niż on sam. Nie pozostaje głosem spoza kadru, kimś „dopowiedzianym", „z boku", ponieważ jego działanie przenika cały świat. W wierszach Tkaczuka odnajdziemy go zarówno przywoływanego bezpośrednio, jak i w roli adresata jego utworów. Za pomocą poezji Tkaczuk stara się rozmawiać z Bogiem i warto zaznaczyć, że oddziela wiersz od modlitwy.

Pod pewnymi względami wiersz góruje nad modlitwą: „Może gdzie indziej, może w powieści,/ najpewniej w modlitwie, ale nie dla wiersza: nie trzeba/ udawać lepszego, nie trzeba nawet/ chcieć: będę lepszy" *(***Może gdzie indziej…)*[24]. Modlitwa będąca często prośbą sprawia, że modlący wcho-

[23] Tamże, s. 35.

[24] Tamże, s. 7.

dzi w pewną konwencję, może przedstawiać się lepszym niż jest, wiersz zaś, przynajmniej teoretycznie, nie stawia przed swoim autorem takich wymagań – przez co może oddać jego stan duchowy bliższy prawdzie.

Paul Ricoeur zauważył, że wiersz, znosząc dyskurs potoczny, „wnosi do języka nowe sposoby bycia w świecie, życia w nim, a także projektowania w nim naszych najgłębszych możliwości duchowych”[25]. Idąc dalej tym tropem, francuski filozof stwierdza, że wiersz nie tylko buduje i wyraża nastrój, ale jest sposobem rozumienia oraz interpretacji świata. Język potoczny natomiast zaciemnia lub tłumi taki sposób widzenia[26]. Stosunek Tkaczuka do własnej poezji zdaje się być warunkowany jej nakierowaniem ku wnętrzu. Wiersze artysty współbrzmią z jego wewnętrznym porządkiem duchowym. Pojawiają się w momencie, gdy w poecie zachodzi trwała zmiana, rozpoznaje on w sobie coś, czego się nie spodziewał, co może być kolejnym etapem duchowego wzrostu. Poeta otwiera się wówczas na nowe sposoby bycia, podczas gdy modlitwa pozostawia go w obrębie wcześniej dokonanych rozpoznań. Wiersz ustanawia nowe, podczas gdy modlitwa utrwala to, co już znane. Ale skoro tak jest – to można postrzegać wiersz jako rodzaj daru, a natchnienie poety przyrównać do stanu łaski. Tym samym natchnienie może przypominać dary Ducha Świętego, przychodzi niespodziewanie, zaskakuje samego autora: „*Łaska wielka w twoim głosie*,/ gdy słyszę jak mój głos omijasz/ i tylko ty mówisz, ciebie tylko/ słychać w każdym słowie, które/ na co dzień i od święta w rymach się przygląda” (*Twoje oczy, nie wiem jakie*)[27].

Jasnym staje się w tym kontekście, dlaczego Tkaczuk publikował tak sporadycznie. To twórca, który prezentuje rzadko spotykany w czasach rynkowego blichtru radykalizm – porządku jego twórczości nie warunkują okoliczności zewnętrzne, związany on jest tylko i wyłącznie z tym, co dzieje się we wnętrzu, co sam poeta będący dla siebie bardzo surowym sędzią uzna za przełomy duchowe.

Warto przytoczyć cały utwór, który napisał Tkaczuk po ośmioletnim milczeniu, albowiem najpełniej wyraża on ten stosunek do tworzenia:

[25] P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, wyb. i wstęp K. Rosner, przeł. P. Graff, K. Rosner, Warszawa 1989, s. 143.

[26] Tamże.

[27] W. Tkaczuk, *Na więcej…*, s. 41.

***

Żeby ci tego nie powiedzieć, muszę
znowu pisać wiersze. Czy mogłem,
zaiste, roić, że to się po mnie
już nie pokaże? Bardziej na pewno
nie chciałem pokochać.
Dobra godzina,
zła godzina. Co ja
wtedy wróżyłem sobie? Że
nie rozpoznam ciebie, bo
nigdy nie będziesz…
A teraz jest tylko
twoja wolna samowola,
aby mnie nie ułaskawić.
I twoja zasługa, i moja nagroda.
Ziemia znowu mnie nosi.
Gwiazdę wypijam. Chwila,
a pośród muzykalnych
policzony będę. Dobra godzina,
zła godzina. Gdy dusza śpiewa,
na gardło rzuca mi się
tysiąc krwawych pereł, jakby
rezun, mój brat kozaczy,
ciął wzdłuż linii wypuszczonej
z samego środka strofy Słowackiego.
I wędruje po mnie rysunek zawrotny,
tłocznię gruczołów
w słowiczym trelu kąpie,
piętę krasi niemowlęco…
Ja z tobą. A ty
ze wszystkim
światem. Ty
obok. I dobrze,
Bóg to widzi, Bóg
ci to wyśpiewa.

To na mnie się zwali
polana. Cwałuje
ognisko. Salwuje
mnie byle iskra.
V 1998[28]

Nie będzie przesadą powiedzieć, że dla bohatera tych wierszy poezja łączy się z doświadczaniem transcendencji. Stąd dobrze umocowane w kulturze skojarzenie poety-śpiewaka z ptakiem, stąd także topika żaru i ognia. Uderza przede wszystkim w powyższym wierszu wdzięczność za życie. To konkretne życie ocalone z wojennej pożogi. Niektóre fragmenty stają się zrozumiałe dopiero przez kontekst biograficzny – rodzina poety uciekła z Delatyna, obawiając się zamordowania przez UPA. Stąd w wierszu pojawia się „rezun, brat kozaczy"[29]. Ucieczka Tkaczuków przypomina więc ucieczkę Świętej Rodziny do Egiptu przed rzezią niewiniątek urządzoną przez Heroda. Poeta wspomina w tym wierszu także o oddziedziczonej tradycji. W prezencie na I Komunię Świętą mały Wacław dostał niecodzienny prezent – dziesięciotomową pierwszą powojenną edycję *Dzieł zebranych* Juliusza Słowackiego[30]. Jako chłopiec czytał je, nie rozumiejąc poezji wieszcza, podobnie jak on urodzonego na terytorium dzisiejszej Ukrainy, ale wrażenie „było duże"[31].

Zapytany kilka lat przed śmiercią Tkaczuk, czego o nim jeszcze nie wiemy, zamiast skupiać się na ujawnianiu wspomnień i faktów z przeszłości, powiedział, czym ma zamiar zajmować się przez najbliższe lata. Jest to w zasadzie mini-esej na temat tego, co może czekać ludzi po zmartwychwstaniu. W tej wypowiedzi poeta nie tyle zdradził swoje poglądy na życie po śmierci, co nakreślił, które w jego wyobrażeniu rodzaje sztuki znajdą swój ekwiwalent w tamtej rzeczywistości, a które największą wartość mają tu – w życiu doczesnym. Najbliżej *sacrum* pozostaje muzyka, w drugiej kolejności malarstwo, choć nie poprzez mimetyzm, najdalej zaś literatura. W literaturze, a zwłaszcza w poezji, to droga, poszukiwania są ważniejsze od celu, najbardziej istotną

28 Tamże, s. 39.

29 Por. *Ciepnij mi tyn mantel…*, dz. cyt.

30 Tamże.

31 Tamże.

umiejętnością jest czytanie, bycie gotowym, aby zbliżyć się do drugiego człowieka przez tekst:

> […] może bym powiedział kilka słów o mojej takiej eschatologii, bo już trzeba swoje życie widzieć w tej perspektywie, a w tej perspektywie doczesnej to brzmi tak to, co zamierzam robić, czym zamierzam się zajmować. Ja chcę powiedzieć że, jeszcze jak najwięcej przeczytać – to jest moje zadanie, bo ja mało oglądałem na przykład obrazów, ale tam, po tamtej stronie moim zdaniem będą kolory i to będą kolory jakby w takim paśmie psychodelicznym jak w Żółtej łodzi podwodnej co najmniej albo jak w szybkim biegu przez sale Muzeum Watykańskiego, muzyki też, tak jak już mówiłem nie słuchałem za wiele, ale muzyka tam będzie na pewno, poczynając od Beethovena granego regulaminowo przez anioły i tego Mozarta granego przez anioły dla przyjemności już tylko. Natomiast obawiam się, nawet jestem pewien, że tam nie będzie słowa jako dowodu poznania i pośredniczenia, bo tam staniemy twarzą w twarz. Tam ten komunikat będzie po prostu z umysłu do umysłu, od osoby do osoby i zresztą we wszechogarniającym kręgu; nie będzie potrzebna metafora. I tego mi żal. Tam będzie to spotkanie z tym słowem pierwszym, „na początku było Słowo", ale tych słów, które myśmy nawet czasem uchybiając powadze bytowej, egzystencjalnej namnożyli, ale jak ciekawie, tych słów, boję się, że nie będzie. Dlatego chcę jak najwięcej jeszcze przeczytać. Ale jest pytanie oczywiście, co czytać? I kogo czytać? Ja uważam, że mistrzów. Może tego Stendhala, którego przeczytałem za wcześnie, ale na pewno Conrada, Flauberta, Iwaszkiewicza, Celine'a. No nie będę już czytał Gide'a. Ja myślę, że odstawię Dostojewskiego. Marian Pilot mnie namawia, żebym go zamienił na Gogola. I przede wszystkim będę czytał poezję. Nawet tę poezję, z którą, bywa, że tracę kontakt, że przebijać się muszę na siłę, ale to właśnie cenię, przez pewien opór do tego kodu poetyckiego, który pozwoli, żeby wiersz rozbłysnął. Będę czytał poezję i młodszych poetów […] ja bym sobie pogadał z poetami, którzy się jeszcze nie narodzili[32].

Widać w tej wypowiedzi żartobliwy dystans do siebie i wielki apetyt na życie. Przez poezję obcuje się z częścią, z prześwitem, skrawkiem wieczności, staje się dzięki

[32] *Jubileuszowy portret Wacława Tkaczuka*, audycję przygotowała Bogumiła Prządka, emisja 31 marca 2012 roku, Program II Polskiego Radia, [w:] https://www.polskieradio.pl/8/529/Artykul/576878/ [dostęp: 15.05.2021].

niej wobec niewyrażalnego. Język jednocześnie stanowi odbicie tej niewidocznej rzeczywistości, jak i jej zaciemnienie. Nietrudno odszyfrować, że Tkaczuk w swojej refleksji odnosi się do znanych słów św. Pawła z *1 Listu do Koryntian* (13, 12):

> Teraz widzimy jakby w zwierciadle, niejasno;
> wtedy zaś [zobaczymy] twarzą w twarz:
> Teraz poznaję po części,
> wtedy zaś poznam tak, jak i zostałem poznany.

Przed śmiercią, już po wydaniu swojej ostatniej książki poetyckiej, Tkaczuk publikował wiersze inne w formie, narracyjne, pisane dłuższymi zdaniami, bardziej bezpośrednio przywołujące drobne, anegdotyczne zdarzenia ze swojego życia. Taka jest między innymi najbardziej obszerna publikacja z tego okresu – arkusz-plakat *Gry losowe* załączony do dwumiesięcznika „Topos" (2013, nr 4). Swoistym autokomentarzem do tej zmiany poetyki pozostaje wiersz *Zaczęło mi się mówić i mówić.* Lokuje się bliżej codzienności, opisując prozaiczne sytuacje, pozostaje poeta jednak wierny stawianym wcześniej pytaniom, które teraz zgrabniej, jakby głębiej kryją się pod powierzchnią opisywanej rzeczywistości – jak w wierszu o loteriach. Pojawia się refleksja nad językiem wyniesionym z domu – w publikowanym również w prasie wierszu *Fonetyka* – wzruszająca zwłaszcza przez pryzmat tego, że przez połowę swojego życia zawodowego poeta pracował głosem:

> Ach, państwo z kresów, jakie to
> wspaniałe, że jeszcze ktoś mówi
> tak, ach, cieszyła się kostyczna
> zazwyczaj pani doktor od tych spraw,
> wróżąc nie bez melancholii, że
> zgubię tę wymowę, zapomnę. Ach, jak
> szybko poprawiam do dzisiaj
> przejęzyczenie „kwiAciarnia" na „kwiEciarnia".
> Nie ma już kogo tym ucieszyć,
> rozbawić choćby, bo nie słyszy nikt[33].

[33] W. Tkaczuk, *Fonetyka*, „Bliza" 2014, nr 2, s. 20.

Być może – mając już przed sobą mniej czasu, konfrontując się ze swoim wiekiem, chorobą, autor stał się mniej powściągliwy, z większą swobodą oddawał się radości czerpanej z mówienia. Coraz częściej wplata w swoje wiersze wydarzenia i anegdoty z życia zmarłych twórców, jak chociażby tę o pobycie Norwida w Mikołowie, mieście, w którym spędził dzieciństwo[34]. Czasem aż żal, że jego erudycja nie wyrażała się częściej w tekstach poetyckich. Był to jednak z pewnością wybór świadomy. Należy zgodzić się z Grzegorzem Kociubą, który stwierdzał, że Tkaczuka nie interesuje poezja jako „lepiej lub gorzej zrobiona literatura", gdyż dla niego wiersz powinien być wtajemniczeniem w istotność[35].

Wiersze Tkaczuka pokazują, że główną treścią życia doczesnego pozostaje proces poznania. Poznania świata, zbliżenia się do transcendencji, ale także własnego wnętrza. Poezja, zarówno własna, jak cudza, jest w tym procesie pomocą – porządkuje treść egzystencjalnych doświadczeń, wybrzmiewa w nastroju, rytmie, brzmieniu słów. Musi być jednak zawsze nowością, a nie powieleniem. Tę nowość należy też wiązać z zaskoczeniami, jeśli poeta zaskakuje sam siebie, to znaczy dokonuje nowych odkryć w wewnętrznej podróży. Surowy stosunek Tkaczuka do własnych wierszy powodowany był często przez przekonanie, że jego własna poezja winna dokumentować te duchowe przewartościowania, które stanowią progres w stosunku do poprzednich. Jednocześnie potrzebował stałego kontaktu z poezją, karmienia się nią i wcielał się w rolę obiorcy tekstów innych autorów, przekonany, że poezja potrzebuje słuchacza, drugiego, choćby milczącego, podmiotu.

Bibliografia

Buchowski M., *Buty Ikara. Biografia Edwarda Stachury*, Warszawa 2014.

Ciepnij mi tyn mantel. Z Wacławem Tkaczukiem rozmawia Bogdan Prejs, [w:] http://www.bogdanprejs.pl/wac-aw-tkaczuk.html [dostęp: 16.05.2021].

Daję ci wiersz, daję ci rzecz. Jubileusz literacki Wacława Tkaczuka: rozmawiają Piotr Matywiecki i Iwona Smolka, „Tekstualia" 2013, nr 1.

Jubileuszowy portret Wacława Tkaczuka, audycję przygotowała Bogumiła Prządka, emisja 31 marca 2012, Program II Polskiego Radia, [w:] https://www.polskieradio.pl/8/529/Artykul/576878/ [dostęp: 15.05.2021].

[34] Tenże, *Norwid w Mikołowie*, *1845*, „Twórczość" 2013, nr 12, s. 4–5.

[35] G. Kociuba, *Zobaczyć więcej*, „Topos" 2013, nr 6, s. 163.

Kaliszewski W., *Na odwróconym obłoku*, „Twórczość" 2013, nr 12.

Kociuba G., *Zobaczyć więcej*, „Topos" 2013, nr 6.

Levinas E., *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, przeł. M. Kowalska, wstęp B. Skarga, Warszawa 1998.

Pieczara P., *Logika fali*, „Akcent" 2014, nr 1.

Ricoeur P., *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, wyb. i wstęp K. Rosner, przeł. P. Graff, K. Rosner, Warszawa 1989.

Tkaczuk W., *Co z ognia*, co z wody, Warszawa 1977.

Tkaczuk W., *Na więcej, na przepadłe*, Warszawa 2013.

Tkaczuk W., *Skrzydło liścia*, Warszawa 1970.

Żaryn J., *Kościół w PRL*, Warszawa 2004.

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2021 (LIII)
https://doi.org/10.36770/bp.649
ISSN 1640–7806 (print) ISSN 2544–8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

Adam Sawicki*
Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie, Polska /
/ Pedagogical University of Krakow, Poland
ORCID: 0000–0003–0651–2691

Wobec tajemnicy i skandalu zła – teodycea Karola Ludwika Konińskiego

In the face of mystery and the scandal of evil – the theodicy by Karol Ludwik Koniński

Abstract: The article presents religious and philosophical views of journalist and writer Karol Ludwik Koniński (1891–1943), which he included in his intimate journal, written mostly during the war and the occupation period. He intertwines his observations of daily dramatic events with reflections on the metaphysical and ethical status of evil present in the world. Koniński was inspired in his theodicy, trying to reconcile the image of merciful God with the severity of evil present in the world, the views of Gnostics and Origen. He took the view that God was not fully omnipotent, and emphasized that on a cosmic scale the process of overcoming multiform evil by God, who is Love, is constantly taking place. Koniński's theodicy therefore constitutes religious evolutionism. He combined Gnostic sensitivity to the presence and severity of evil with the belief in the ultimate, full apocatastasis. Koniński's reflection does not accept some of the dogmas of Roman Catholicism, it

* Adam Sawicki – prof. dr hab., kierownik Katedry Ontologii i Metafizyki na Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie, autor m.in. dysertacji: *Rosyjska immortologia. Śmierć i nieśmiertelność w poglądach myślicieli XVIII–XX w.* (Białystok–Kraków 2016).

also includes a critique of the views of St. Augustine and scholastic theology. The author of the article puts forward a thesis that Koniński, due to his in-depth analysis of the subject of evil and his sensitivity to the dramatic dimension of human and non-human existence, can be attributed to a particular current of the philosophy of the heart, in Pascal's understanding of this concept.

Keywords: Koniński, theodicy, Gnosticism, Origen, evil, omnipotence, philosophy of the heart, mystery.

Zwieńczeniem ludzkiej refleksji jest metafizyka, ponieważ stawia ona pytania najwyższej wagi, i jeżeli szukamy pełnej powagi w świecie czczej gadaniny i przyjmowania różnych intelektualnych póz – to powinniśmy jej szukać w metafizyce. Metafizyka docieka zagadnienia ostatecznych racji bytu, napina do krańcowych możliwości ludzkie zdolności poznawcze. Wychodzi poza krąg czysto ludzkich spraw, ponieważ ujmuje je w możliwie najszerszej pozaludzkiej perspektywie. Pytania o istnienie i atrybuty Boga, nieskończoność, wieczność, wolność, przestrzeń, czas, byt, nicość odnoszą się do samych fundamentów rzeczywistości. Podobnie jest z próbą określenia relacji pomiędzy Bogiem (przy założeniu Jego istnienia) a światem znajdującym się w takim stanie, jaki w swoim codziennym bytowaniu odbieramy, poznajemy i przeżywamy.

A jak wygląda relacja człowieka do świata? Z jednej strony jest to relacja czerpania z jego obfitości, co służy podtrzymaniu i rozwijaniu życia ludzkiego, z drugiej zaś, to relacja ciągłego zagrożenia pochodzącego od żywiołowych aspektów światowej rzeczywistości. Czyli świat jako niosący dobro, ale i zarazem smagający człowieka różnymi, przewidywalnymi i nieprzewidywalnymi odmianami zła. W ten sposób dochodzimy do tematyki teodycei, rozumianej jako próba pogodzenia wyobrażenia Stwórcy jako istoty nieskończenie dobrej i obdarzającej dobrem, a zarazem wszechmocnej oraz wszechwiedzącej przy jaskrawej obecności zła w doświadczanym przez ludzi świecie. Temat ten przyciąga i pochłania uwagę kolejnych pokoleń myślicieli – filozofów i teologów.

Każdy człowiek doświadcza, czy też doświadczył w swoim życiu jakiegoś zła. Ale są ludzie, którzy nie ograniczają się do samego doznawania zła

i znoszenia jego ciosów. Próbują zrozumieć, skąd zło w świecie się wzięło, jaki jest sens jego obecności, jak się ma do dobra. Taką właśnie szczególną wrażliwość i dociekliwość można dostrzec w filozoficznej twórczości Karola Ludwika Konińskiego (1891–1943), publicysty i pisarza. Nie był on profesjonalnym, uniwersyteckim filozofem. Jego filozofowanie było przede wszystkim owocem własnych doświadczeń życiowych i wyostrzonego zmysłu obserwacji zdarzeń i procesów, które miały miejsce w otaczającym go środowisku i w świecie poza nim. Od czasu I wojny światowej zmagał się z poważną chorobą, gruźlicą kręgosłupa, która stopniowo ograniczała jego możliwości ruchowe. U schyłku swojego życia, w okresie hitlerowskiej okupacji, w podkrakowskiej Rudawie zapisywał swój intymny dziennik, który przynależy do piśmiennictwa nurtu medytacyjnego, będąc szczególnym świadectwem moralnej wrażliwości i metafizycznej przenikliwości. Stanowi on ponadto wyraz głębokiej religijnej wiary, która rodziła się i trwała w bólach wątpliwości, jak też zastrzeżeń.

Filozofowie, w większości chyba przypadków, dążą do możliwie najbardziej zobiektywizowanego sposobu wyrażania swoich przemyśleń, nie pogrążania rozumowych rozważań w świat subiektywnych przeżyć i odczuć. Koniński łączy w swoich zapiskach te porządki. Mamy więc surową rzeczywistość okupacyjną i jej codzienne dramaty, o których autor w swoim dzienniku pisze, będąc nimi do głębi poruszony. Można powiedzieć, że zapiski Konińskiego, pisane nie według jakiegoś z góry założonego planu, zawierają w sobie przeplot zapisu z obserwacji trudnej materii codziennego życia, i to obserwacji dokonywanej przez człowieka cierpiącego fizycznie, i myśli filozoficznej, która stara się, przebijając się poprzez tę materię, odnaleźć drogę do Boga, odkryć przestrzeń religijnej wiary.

Części dziennika Konińskiego zostały wydane po wojnie: *Nox atra* (1961), *Ex labyrintho* (1962), *Uwagi 1940–1942* (1987)[1]. Kazimierz Wyka, który utrzymywał z Konińskim kontakty w ostatnich latach jego życia, w ten oto sposób charakteryzuje *Nox atra* i *Ex labyrintho*:

[1] Obszerne opracowanie na temat poglądów Konińskiego: K. Ludwicki, *Bóg–zło–modlitwa. Wokół „Uwag 1940–1942" Karola Ludwika Konińskiego*, Kraków 2016, także: B. Mamoń, *Karol Ludwik Koniński*, Kraków 1969.

> Tak powstały dwa bardzo prawdziwe i nieposiadające analogii w naszym piśmiennictwie tomy. Gdyby przez porównanie określić ich wygląd, jest to coś pomiędzy *Dziennikiem* Amiela a *Dziennikiem* Hebbla, bliżej znacznie Hebbla na skutek tego, że w pamiętniku Konińskiego nie ma śladu egotyzmu, że panuje w nim podobnie surowa atmosfera myślowa, co u Hebbla. Notaty tych obydwu tomów z uporczywą natrętnością powracają wciąż do jednego problemu: poszukiwanie Boga, możliwość istnienia Boga w świecie rzeczywistym, świecie walki i zła. […] Szukanie Boga miało u niego specjalny wygląd. Posiadał nadczułą wrażliwość moralną, odrzucał w sposób bezwzględny przekonanie, by świat rzeczywisty, przyroda, tzw. celowość wszechświata dowodziły istnienia pierwiastka transcendentalnego[2].

Intelektualny pamiętnik Konińskiego przypomina też, zarówno pod względem formy zapisu, jak i wiodącej tematyki filozoficzno-teologicznej, *Myśli* Błażeja Pascala, z tą jednak różnicą, że Pascal nie odwołuje się w nich do szczegółowych zdarzeń z życia codziennego. Ale temperatura uczuciowa zapisu jest w obydwu przypadkach podobna. Wyostrzone spojrzenie na rzeczywistość ludzką i pozaludzką, na dramaty w niej rozgrywające się i żarliwe poszukiwanie śladów obecności Boga łączy obu myślicieli. Podobnie jak Pascal, Koniński stoi po stronie „filozofii serca", ale nie oznacza to rezygnacji z prób rozumowego ogarniania rzeczywistości. Rozum nie dostępuje jakiejś formy ostatecznego jego potępienia. Pozostaje chłodnym świadkiem wysiłków zapanowania nad pękniętą z powodu obecności zła rzeczywistością przez moralną świadomość wyposażoną w czuły narząd sumienia, która daje jedyną szansę usensownienia życia.

Koniński rejestruje dramaty ludzkich istnień, jak i też, co należy podkreślić, dramaty w świecie zwierzęcym, i odnosi to do pozycji Boga w stosunku do świata. W wątpliwość zostaje podany atrybut Bożej wszechmocy.

> Nędza jest poza Bogiem; jeśli jednak jest Bóg, czemu jest nędza?... Jeśli jest Bóg – to nędza poza Nim jest tym straszliwsza, dziwniejsza, niespodziewańsza, bardziej kontrastowa, głębiej i już nieskończenie wzgardzona i samotna; jeżeli nie ma Boga, to przynajmniej nędza może się pocieszać marzeniem: ach, gdybyż był Bóg; jeśli jednak On jest, a mimo to jest nędza, to już nawet i marzenie

[2] K. Wyka, *Karol L. Koniński*, „Pamiętnik Literacki" 1946, T. 36, z. 1–2, s. 221.

> to odpada; zamknięty ostatni schron, odcięta ostatnia baza, odpada ostatnie ocalenie; wtedy jest absolutna samotność nędzy czyli piekło. Jeśli Bóg Dobry jest fikcją, czemuż są piekła, do których On nie dociera? Albo jest fikcją, albo nie chce (wtedy zaś nie jest dobry, lub dobry na jakiś zgoła inny, dla ludzkiego sumienia niepojęty i absurdalny sposób) – albo nie może?...[3]

Znamienne jest to, że Koniński uważał, że wrażliwość na tę sprzeczność, która powstaje, gdy wszechmoc Boga zestawiamy z obecnością zła w świecie, wzrasta w historycznej skali czasu. Pisze on, że człowiek nowożytny jest znacznie bardziej krytycznie nastawiony do zbytnio powierzchownych, gładkich wyjaśnień problemu.

> To jest nasze straszliwe nowożytne chrześcijaństwo – wobec którego chrystianizm św. Teresy i św. Franciszka były jak sielanka dziecięctwa wobec wieku dojrzałego – wieku klęski. Klęskę nam przyniosło nasze rozszerzenie się wiedzy, a potem i współczuciem na całą rzeczywistość – gdy zarazem pracuje w nas bakcyl chrześcijański owej idei, że Bóg jest Miłością Doskonałą, Ojcem Miłosiernym. Nie inne, jeno chrześcijańskie sumienie dotarło do owych pytań i domagań się absolutnych, i kosmicznych. Chrześcijański bakcyl w nas fermentuje, a fermenty te obracają się przeciw chrześcijaństwu tradycjonalnemu[4].

Podobnie jak Pascal wobec wszechświata, który przestał już być w jego ujmowaniu harmonią sfer niebieskich, zadał nowe, dramatyczne pytania, tak i Koniński uwzględnia postępy wiedzy o funkcjonowaniu przyrody, rozszerzenie poznawczego horyzontu. To zaś powoduje, że swoją troską obejmuje coraz szersze obszary. Litość nowożytnego człowieka osiąga wymiary takie, że sięga wręcz kosmicznych uwarunkowań istnienia. Koniński ciągle nawraca do myśli, że posiadanie sumienia jest czymś niezbywalnym w strukturze bytu ludzkiego. Co więcej, w historii sumienie jednostek coraz bardziej daje o sobie znać poprzez przyrost moralnej wrażliwości. Zwraca w szczególności uwagę na to, że wcześniejsze chrześcijaństwo traktowało przyrodę ożywioną jako coś całkowicie podporządkowanego człowiekowi.

[3] K. L. Koniński, *Nox atra*, Warszawa 1961, s. 30.

[4] Tamże, s. 35.

> Dla chrześcijan dawnych cała przyroda była tylko dodatkiem do człowieka; stworzenia jak umiały, tak chwaliły Pana Boga, ale celem ich najbliższym, racją bytu, była ostatecznie kuchnia ludzka; żaden św. Franciszek nie podniósł głosu przeciw okrucieństwom staroświeckiej kuchni; [...] do dziś dnia w świecie banalnie prawowiernym litość dla zwierzęcia uchodzi za nieprzystojną katolikowi egzaltację[5].

Można tu dodać, że Koniński patrzył na problem niejako z wnętrza chrześcijańskiego świata, gdy tymczasem współczucie dla losu zwierząt w religii buddyjskiej ukształtowało się już znacznie wcześniej.

Charakterystyczne jest to, że Koniński dużo uwagi w swoim dzienniku poświęca różnym deformacjom, które tworzy przyroda, i to stanowi dla niego bardzo poważny argument podnoszony przeciwko Stwórcy.

> Jeszcze romantyk w *Genezis z Ducha* patrzył na przyrodę jako na wzniosły warsztat, w którym się wyrabia człowiek; ale my dziś wiemy, że ewolucja życia jest rozbieżna; że są rozliczne ślepe uliczki, w których pęd życia staje, dostosowuje się do warunków mizernych i wyradza się w potwory obrzydłe. [...] oni tam wszyscy istnieją, ci nieudani, ci obarczeni haniebnymi dziedzictwami, ci psychopaci, ci niedostosowani do normy społecznej i biologicznej, ci hermafrodyci, ci z jakiegokolwiek powodu monstrualni[6].

Jednak, co warto zauważyć, nie wyraża on jakiegoś zasadniczego buntu przeciwko Bogu. Mimo dostrzegania radykalnych dysonansów stara się w sposób racjonalny wyjaśnić antynomie rozsadzające Boże stworzenie. Rozum i sumienie zachowują status ciągłego probierza do oceny rzeczywistości, nie pozwalając na przyjmowanie łatwych, uspokajających rozwiązań.

Koniński, próbując zgłębić labirynty teodycei, poddaje dyskusji albo odrzuca niektóre dogmaty chrześcijaństwa. Z pewnością nie da się go zaliczyć do dogmatycznego wyznawcy katolicyzmu czy w ogóle chrześcijaństwa. Taką opinię wyraża między innymi Konrad Górski we wstępie do *Ex labyrintho*, a Henryk Bednarek we wprowadzeniu do *Nox atra* pisze o intelektualnych „zwadach" Konińskiego z Kościołem. Koniński wskazuje na trudności związane z pojęciem

[5] Tamże, s. 41.

[6] Tamże, s. 44, 45.

grzechu pierworodnego i grzechu w ogóle. Jak zauważa, doskonałość i wszechmoc Boga jest nie do pogodzenia z istnieniem grzechu. Jeśli bowiem Stwórca stworzył Ład, to skąd wziął się nieład grzechu? Przesunięcie odpowiedzialności za sprawczość grzechu na upadłe anioły nie niweluje trudności logicznej.

> Przypuszczając możliwość grzechu u istoty, która doskonale czystą wyszła z rąk Boga, obarcza się tym grzechem Boga jako twórcę grzesznego pomysłu – co jest absurdem i bluźnierstwem, sprzeczne z definicją Boga, przez sumienie podaną[7].

Należy jednak zauważyć, że bez przyjęcia nauki o grzechu pierworodnym nie da się wytłumaczyć istnienia deformacji, które są obecne w przyrodzie. Choć tu istnieje trudność związana z faktem, że grzech ma wymiar moralny i nie widać łatwego przejścia od porządku zła moralnego nim spowodowanego do wszelkich postaci zła fizycznego w świecie przyrodniczym, do którego przecież należy i człowiek.

Koniński odrzuca też możliwość istnienia wolności niczym nie zdeterminowanej u stworzeń Bożych, bo przeczyłoby to wszechmocy Boga, jeśli byśmy wprowadzili w ten sposób pozaboską autokreację. Trzeba dokonać wyboru pomiędzy rzeczywistą wolnością człowieka i aniołów, a faktyczną wszechmocą Boga-Stwórcy. Dalej, zauważa myśliciel, jeśli przyjąć, że Bóg udzielił z siebie daru wybierania między dobrem i złem, to oznaczałoby, że wybiera między wartością a antywartością, a jako dobroć doskonała nie może tego czynić. Bóg może wybierać tylko to, co doskonałe, i w tym sensie nie posiada wolności wyboru. Paradoksalnie zatem i w człowieku wartościowe jest to, co nie polega na wolności wyboru, lecz na niemożliwości wyboru. „Nie żadna «wolna wola» jest naszą godnością, ale tylko i jedynie dobra a silna wola”[8]. Być może dylemat Boskiego wyboru, o którym pisze Koniński, da się złagodzić, jeśli przyjąć, jak Mikołaj Bierdiajew, że to sam Bóg jest wolnością, a nie w wolny sposób wybiera. Inna trudność, na którą zwraca uwagę Koniński, polega na tym, że wybór między Bogiem a Złem oznacza, przy opcji na rzecz Zła i znajomości zarówno Boga, jak i Zła, faktycznie stanie się złym bogiem. To zaś prowadzi do jawnego manicheizmu.

[7] Tamże, s. 54.

[8] Tamże, s. 59.

Koniński, trzeba to zauważyć, swojej refleksji teodycealnej nie prowadził za pomocą odtreściowionych pojęć. Wręcz przeciwnie. Przeplata ją licznymi przykładami z życia wziętymi, które zdają się jeszcze bardziej wzmagać jego poznawcze niepokoje. Argumentacja rozumu przechodzi często w krzyk przeżywania niezgody i bólu. Refleksja Konińskiego, który kładzie nacisk na wiodącą rolę sumienia w kontakcie człowieka z pogrążonym we złu światem, jego jakaś organiczna niezgoda na wyzierające zewsząd przykłady bólu istnienia, wiedzie go w stronę rozwiązań gnostyckich. Trudno przypisać mu nastawienie manichejskie, gdzie zasady Dobra i Zła są sobie równoważne, ale można mówić o jakimś rodzaju gnozy, której konsekwencją jest nacisk na ograniczenia Bożej wszechmocy. Wtedy można zdjąć z Boga odpowiedzialność za istnienie zła, a także przyjąć, że Bóg zmaga się ze złem, pracuje nad jego zniweczeniem. Zło, zauważmy, nie tylko w świecie statycznie jest usadowione, ale i ma tendencję do ekspansji. Dlatego potrzebna jest siła, która je zwalcza, a nie tylko od niego odgradza.

Ograniczenie mocy Boga, o którym mówi nasz myśliciel, odnosi się do niższego „piętra" Bożej rzeczywistości. Mamy więc tu zstępujący schemat właściwy rozwiązaniom gnostyckim, choć nie tak rozbudowany, jak u starożytnych gnostyków (np. Bazylides, Walentyn). Koniński wprowadza rozróżnienie na Boga-Absolut-Stwórcę i Boga-Ducha:

> [...] Plan Czasu, gdzie Bóg Duch, nie wszechmocny, ale pracujący, wzdycha, cierpi, mozoli się, oburza się na zło; gdzie absolutyzm moralny; gdzie objawienie Chrystusowe historyczne i objawienie w sumieniu; gdzie wolność, wolność wyboru między Bogiem a piekłem. I plan wieczności, gdzie wszystko już gotowe, zdeterminowane, gdzie wielki relatywizm moralny, absolutny relatywizm Absolutu, inna logika niż logika, która w czasie obowiązuje[9].

Aby jednak nie doszło do rozpadnięcia się związku pomiędzy Bogiem Czasu i Bogiem Wieczności, czego wymaga wiara, to trzeba zdać się na nią i przyjąć, że związek ten jest niepojmowalny rozumem ludzkim.

[9] Tenże, *Ex labyrintho*, Warszawa 1962, s. 76.

> Tylko wiara zostaje, naga i bezwstydna wiara – komu taka właśnie wiara potrzebna. Jakiż więc stosunek Boga Ducha do boga Stwórcy? Niepojęty. Sam tylko Logos to rozumie i tylko on. W każdym razie – i to jest *conditio sine qua non* religijnego sumienia – Bóg absolut, stwórca nie może mieć innej woli, niż Bóg Duch. A Bóg Rozum innego rozumu niż Stwórca[10].

Koniński jednak zdawał sobie sprawę, że koncepcja rozwijającego się Boga nasuwa trudności. W innym miejscu[11] zauważa, że zakładałaby ona jakieś uwięzienie Go w czasie, uprzednią nieobecność. Stąd zapewne jego myśl o owej hierarchicznej strukturze w Bogu, o jakimś rozdwojeniu.

Koniński dochodzi do wniosku, że racjonalne formy teodycei są czymś szkodliwym, bo usprawiedliwiają Boga, pomniejszając zło. Dlatego należy zająć postawę pokory wobec Boga Wszechmocnego, który obok zła stworzył też sumienie wzywające do walki ze złem. Natomiast Bóg Pracujący jest tą stroną boskości, która ujawnia możliwość wyjścia z antynomii stwarzanych wskutek obecności zła w świecie. Takie pojmowanie Boga, bliskiego człowiekowi naznaczonemu przez przejawy zła, które dostrzega jego wrażliwość i to w coraz większej skali, zbliża Konińskiego do poglądu o powszechnym zbawieniu, o apokatastazie. Zarzuca on zwolennikom istnienia wiecznego piekła, że Byt utożsamiają z wartością, a niewartości piekła nadają status Bytu wiecznego. Przypisując Bogu pełnię i przyjmując nawet jakieś minimum czegoś niewartościowego w jego łonie, niszczy się wartość Boga. Nawet jeśli przyjmiemy, że piekło jest nie w Bogu, ale poza Bogiem, to i tak stworzenie przez Boga czegoś niewartościowego, czyli piekła, niszczy jego własną wartość.

Koniński odrzuca też pogląd św. Augustyna, że obraza nieskończonej wartości Boga powinna znaleźć adekwatną karę w istnieniu wiecznego piekła. To bowiem przeczyłoby nauce o Bogu, który jest Miłością. Najbliższy sposobem myślenia o piekle był dlań Orygenes:

> […] chrześcijaństwo Orygenesowe nie zna potępienia definitywnego; nie ma piekła, są tylko czyśćce, straszliwe i długie, życie na tej smutnej ziemi jest już jakimś czyśćcem; jak użyjesz tego czyśćca? I tak by się tłumaczyło cierpienie

[10] Tamże, s. 77.

[11] Tamże, s. 104.

> pozornie niewinnych ludzi (ale cierpienie dożywotnie psa na łańcuchu, zgłodniałego i sparszywiałego?...). Dla nas, ludzi nowożytnych, o duszy szeroko na świat otwartej, możliwym jest tylko chrystianizm w stylu Orygenesowym[12].

Fakt, że i dzisiaj nauka o apokatastazie zdobywa coraz więcej zwolenników (przykładem Wacław Hryniewicz) w łonie katolicyzmu (w prawosławiu wcześniej ją rozpowszechniano) świadczyć może o trafności prognoz Konińskiego. Z drugiej jednak strony, czy w spłyconej wersji taka nauka nie powoduje folgowania wobec różnych moralnych wynaturzeń? Nie przyjmuje jednak Koniński nauki Orygenesa bezkrytycznie. Zauważa, że nie wszystkie cierpienia uszlachetniają duchowo (na przykład cierpienia dzieci i istot nierozumnych). Tak samo nie wyjaśnia ona nieustannej walki o byt w przyrodzie. Optymizm poglądu o apokatastazie grozi też bagatelizowaniem grzechu. Orygenes, jak i wszyscy ludzie, nie jest też w stanie wskazać faktycznej genezy grzechu. Bo jeśli zło zostanie wyeliminowane, to dlaczego w ogóle zaistniało?

Nastawienie filozoficzne Konińskiego miało charakter antyscholastyczny, co sam podkreślał. Teologia Boga jako Absolutu, którego zgłębianie wprzęga racjonalistyczną logikę i cały rozbudowany aparat systematyzacji, nie odpowiada obrazowi świata, w który człowiek jest uwikłany, a nie tylko go ogląda. Dlatego optuje za procesualną koncepcją Boga-Miłości, Boga Pracującego. Znamienne jednak jest to, że nie opowiada się pozytywnie za boskością Chrystusa. Chrystus jest dla niego doskonałym Mistrzem, kimś, kto w maksymalnym stopniu przepełnił się Bożą energią. Takie podejście powoduje, że nie znajdziemy w pismach Konińskiego rozważań poświęconych zmartwychwstaniu Chrystusa i znaczeniu tego zmartwychwstania dla pokonania zła. Bóg Pracujący nie jest Bogiem Cierpiącym, składającym Ofiarę za ludzkość i świat. Sceptyczny wobec cudów i zmartwychwstania nowożytny umysł Konińskiego jakby omija temat dramatu ofiarnej męki Chrystusa, która owocuje zmartwychwstaniem i znaczenia ofiary w życiu ludzkim, bo widzi tylko bezsens cierpienia. Brak ten w refleksji Konińskiego, podobnie jak jego sceptycyzm, co do realności cudów, wynika chyba z tego, że nie jest on skłonny całkowicie rezygnować z argumentów i wątpliwości podsuwanych przez rozum. Widać u niego ciągłe zmaganie się racji serca i sumienia z racjami

[12] Tenże, *Nox atra*, s. 139.

rozumu. Nie jest skłonny, jak Tertulian czy Lew Szestow, przystać na prymat prawdy absurdalnej.

Świat opisywany przez Konińskiego to obszar, w którym duch ludzki konstatuje swoje uwięzienie w materii przyrody z obecnymi w niej wszelkimi przejawami zła, którego człowiek nie tylko doświadcza na sobie, ale i przeżywa jego doznawanie przez innych ludzi i żywe stworzenia. W tym sensie jest to Świat człowiekowi obcy, swoją obecność w nim odczytuje on jako katastrofę. Refleksje Konińskiego przypominają więc w jakimś stopniu gorzkie zapisy Emila Ciorana. W obydwu przypadkach widać przytłoczenie ogromem światowego zła. Z tym, że u Ciorana więcej jest sarkazmu i ironii. Obaj ciążą w stronę gnostyckiej wizji świata, z tym że Cioran skupia się chyba bardziej na temacie złego demiurga, zaś Koniński wspomina o jakimś pozaboskim chaosie. Koniński nie podważa faktu wiary. Poszukuje wiary i sądzi, że ją posiada. Jednak jest to wiara poddawana krytycznemu osądowi przez rozum owego „nowożytnego człowieka", który utracił poznawczą niewinność i naiwność. Scholastyka średniowieczna, której zwolennikiem nie był, potrafiła godzić wymogi rozumu z dogmatami wiary chrześcijańskiej. Był to jednak rozum w znacznej mierze spekulatywny. Tymczasem Koniński pisał już w epoce, gdy wiedza przyrodnicza sięgnęła w dalekie rejony, ukazując bardzo złożony obraz świata. To powoduje inne spojrzenie na dogmatykę i źródła religijnej nadziei.

Widać to choćby na przykładzie jego oceny Orygenesa, do którego przecież w pozytywny sposób nawiązywał:

> Lecz Orygenes pląta się; pląta się w swojej apologetyce; biedne są i przykre chytre wybiegi tego prawego człowieka, kiedy usiłuje usprawiedliwić i oczyścić, zhumanizować Boga prymitywnego Ksiąg Mojżeszowych, boga rzezi, mordów, okrucieństw, oszustwa i łupiestwa; daremne wysiłki! [...] Ja, człowiek nowożytny, odrywam się od niewoli Pisma; zrywam tabu Kanonu – i już jestem heretykiem; ale jestem prawowierny wobec jednego i jedynego Objawienia, które mi się narzuca, z całą mocą rzeczy rzeczywistych od dwóch stron: od wewnątrz, od sumienia, w którym słyszę podszepty Miłości; a to są wszystkie podszepty szlachetne; przemyślawszy, co jest, znajduję logikę miłości, jako logikę daną mi obiektywnie, wedle której sadzę wszystko, co się tyczy świata i Boga. Od zewnątrz, znajduję Objawienie we fakcie historycznym świętości, która afirmowa-

> na jest przez moje sumienie, moją *synderesis*, i która, ze swej strony, rozwija mi sumienie, swoim wzorem idealnym przykuwa sumienie do siebie, ukazuje mi we wspaniałej pełni realizowaną tę logikę obiektywną Miłości, której ja, człowiek zwykły, zaledwie ku dobremu skłonny, mam w sobie ledwo nikłe zarysy. Na tych faktach oparty, obchodzę się bez Kanonu Pisma[13].

Krytycy zarzucali Konińskiemu dryfowanie w stronę herezji, ze względu na wybiórcze traktowanie dogmatyki katolickiej. Jak choćby ze względu na bardzo minimalistyczną chrystologię czy odrzucanie dogmatu o Trójcy Świętej, Bożej wszechmocy albo piekle. Teodycea, którą w swoich zapiskach pracowicie i w bólu wykuwał, wyrasta z pewnej formy katolickiego modernizmu, który był mu chyba bliski. Trudno nazwać go fideistą, gdyż pisze o Bogu jako bycie osobowym. Bliskie były mu idee Wiliama Jamesa i Stanisława Brzozowskiego, które niewątpliwie miały swój wpływ na jego koncepcję pracującego Boga. Koniński zagadnienia teodycei traktował jako centralne dla wiary chrześcijańskiej. Zastanawiając się nad światowym złem i przeżywając je, oddzielał, w zakresie prób wyjaśnienia jego genezy, ziarno od plew. Obca była mu usypiająca moc dogmatów, które konfrontował z codzienną, także wojenną rzeczywistością. Koniński przeniósł metafizykę, która często kostnieje w abstrakcyjnych formułach, w obszar podstawowych doświadczeń ludzkiego cierpienia, poszukując namiętnie drogi wyjścia z labiryntu zagadek, które pojawiają się, gdy człowiek próbuje swoim ograniczonym poznaniem przeniknąć je. Wskazuje też, w jakim trudzie może rodzić się w człowieku religijna wiara. Jego głos stanowi istotny wkład do polskiej myśli filozoficznej i teologicznej, ponieważ nie wahał się iść poza utartymi traktami.

Bibliografia

Koniński K. L., *Ex labyrintho*, Warszawa 1962.

Koniński K. L., *Nox atra,* Warszawa 1961.

Ludwicki K., *Bóg–zło–modlitwa. Wokół „Uwag 1940–1942" Karola Ludwika Konińskiego*, Kraków 2016.

Mamoń B., *Karol Ludwik Koniński*, Kraków 1969.

Wyka K., *Karol L. Koniński*, „Pamiętnik Literacki" 1946, T. 36, z. 1–2, s. 205–224.

[13] Tamże, s. 209–210.

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2021 (LIII)
https://doi.org/10.36770/bp.650
ISSN 1640–7806 (print) ISSN 2544–8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Kacper Grajewski*
Uniwersytet w Białymstoku, Polska / University of Białystok, Poland
ORCID: 0000–0002–1199–6726

Podróże Jarosława Iwaszkiewicza w kontekście etnokulturowym (dyskurs polsko-rosyjski). Na materiale *Dzienników* pisarza

Jarosław Iwaszkiewicz's travels in the ethno-cultural context (Polish-Russian discourse). On the material of the writer's *Dzienniki [Diaries]*

Abstract: Travels were an important part of Jarosław Iwaszkiewicz's life. One of the destinations he chose was the Soviet Union. These trips were usually of an official character, and less often – private. The writer meticulously noted down his impressions in his private *Dzienniki [Diaries],* and sometimes shared them with the Polish reader in columns and newspaper articles. The author of *Panny z Wilka [The Maids from Wilko]* masterfully immortalised the realities prevailing in the Soviet Union. Iwaszkiewicz's view of Russia, and St Petersburg in particular, is not the account of an ordinary tourist, because the writer perceived the world through the prism of literature, constantly confronting reality with literary images. This makes *Dzienniki* extremely interesting material for analysis. This article takes a journey across Russia, in the footsteps of Iwaszkiewicz, focuses on literary allusions, admiration of na-

* Kacper Grajewski – mgr, doktorant literaturoznawstwa na Uniwersytecie w Białymstoku, autor m.in. artykułu *Поэма с. А. Есенина «черный человек» в польских переводах и в оригинальном поэтическом творчестве* (2021).

ture and architecture, and pays special attention to the absurdities of the communist state.

Keywords: Jarosław Iwaszkiewicz, Rossica, comparatistics, discourse, travels, Russia, the USSR.

Dzienniki, będące częścią dorobku pisarskiego Jarosława Iwaszkiewicza, wykraczają poza ramy literaturocentryzmu. Są one ważnym polem do badań na płaszczyźnie komparatystyki kulturowej. Struktura gatunkowa *Dzienników* opiera się na wyraźnie zarysowanej funkcji decentrującej, pozwalającej na kompleksowe połączenie (w tekście) rozmaitych dyskursów, opisywanych obiektów czy denotatów. Dzięki temu możliwości modelujące *Dzienników* wykraczają daleko poza granice środków artystycznych i pozwalają ująć rzeczy w sposób bardziej globalny. Obiekt badań określa odpowiednie metody pracy z materiałem. W naszej sytuacji szczególne znaczenie ma podejście imagologiczne oraz elementy analizy etnokulturowej, antropologii literackiej i geopoetyki jako instrumentu służącego porównywaniu obrazu przestrzeni fizycznej do jego recepcji czytelniczej.

Iwaszkiewicz w świecie literaturoznawczym zasłynął nie tylko poprzez działalność pisarską i translatorską; ważnym wydarzeniem z punktu widzenia recepcji jego osoby oraz twórczości było pełne wydanie dzienników. Pisarz uprawiał diarystykę przez znaczną część życia – od czasów gimnazjalnej młodości aż do śmierci. *Dzienniki* stanowią świetne uzupełnienie biografii autora *Sławy i chwały*. Wśród rozmaitych poruszanych tu kwestii ważne miejsce zajmują w nich *rossica* – nawiązania do tematyki rosyjskiej – w kontekstach literackim, kulturowym, podróżniczym, osobistym i innych. Rosyjskość to koncept będący dla autora obiektem refleksji i przeżyć emocjonalnych. Warto podkreślić, że porównywanie konceptów albo załamanie narodowego obrazu świata w świadomości cudzoziemca jest przedmiotem transferu kulturowego jako kategorii komparatystyki.

Temat *rossików* Iwaszkiewicza był już nieraz poruszany przez badaczy polskich i zagranicznych. Pisali o nim między innymi Wiktor Choriew[1], Jele-

[1] В. А. Хорев, *Россия и Петербург Ярослава Ивашкевича*, [w:] tegoż, *Восприятие России и русской литературы польскими писателями*, Москва 2012, s. 181–206.

na Cybienko[2], Eugeniusz Sobol[3], Nel Bielniak[4], Piotr Drobniak[5] czy Andrzej Baranow[6]. Mimo istnienia niektórych prac, temat *rossików* w kontekście podróży na materiale dzienników Iwaszkiewicza nadal oferuje szerokie możliwości poznawcze.

Na polu gatunków literackich podróż występuje jako odrębna jednostka. W najprostszej definicji jest nią tekst opisujący wyprawę rzeczywistą lub fikcyjną[7]. Według *Słownika rodzajów i gatunków literackich* historia podróży sięga do dalekiej starożytności, a ściślej do XX wieku p.n.e., kiedy w Egipcie powstały *Przygody Sinuheta*, opisujące tułaczkę urzędnika dworskiego[8]. Rozważając natomiast podróż w kontekście diarystyki, należy wspomnieć o istnieniu specjalnego rodzaju dziennika – dziennika podróży[9], który często stanowi oddzielny utwór lub część dziennika intymnego. Nie jest on czystą relacją reporterską, lecz osobistą narracją wzbogaconą o rozmaite dygresje i refleksje[10]. Dorota Kozicka, rozważając kwestie formalno-gatunkowe „podróży intelektualnych", podkreślała ich synkretyzm i elastyczność w odniesieniu do procentowego udziału konkretnych elementów – otóż opisy podróży mogą zawierać pierwiastki eseju, reportażu oraz motywy autobiograficzne (elementy wspomnień, sposobu percepcji świata itd.). Wobec tego badaczka wyodrębniła trzy poziomy opisu „podróży intelektualnej": podstawowa war-

[2] Е. З. Цыбенко, *Ярослав Ивашкевич и русская литература*, [w:] tejże, *Из истории польско-русских литературных связей XIX–XX вв.*, Москва 1978, s. 239–268.

[3] E. Sobol, *Jarosław Iwaszkiewicz i literatura rosyjska*, Toruń 2014.

[4] N. Bielniak, *Rossica w listach Jarosława Iwaszkiewicza do żony z lat 1922–1926*, „Acta Polono-Ruthenica" 2019, t. 4, nr XXXIV, s. 103–114.

[5] P. Drobniak, *Rosja*, [w:] tegoż, *Jedność w różnorodności. Europa w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, Wrocław 2002.

[6] A. Baranow, *Dzienniki Jarosława Iwaszkiewicza a poszczególne aspekty nowoczesnej komparatystyki*, [w:] *Kalba ir kontekstai* VI (1) tomas 2 dalis, Vilnius 2014, s. 20–31.

[7] W. Ostrowski, *Podróż*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, red. G. Gazda, Warszawa 2012, s. 722.

[8] Tamże.

[9] Przykładem klasycznych dzienników podróży jest *Dziennik* Michela de Montaigne'a z podróży do Włoch albo spisany przez ks. Jana Piotrowskiego *Dziennik wyprawy Stefana Batorego na Psków* (1581–1582).

[10] N. Lemann, *Dziennik*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*…, s. 245.

stwa dokumentarna, warstwa autobiograficzna i warstwa eseistyczna[11]. Wedle Kozickiej różnice między poszczególnymi tekstami polegają na proporcjach wymienionych składowych. Kontynuując jej rozważania, można dodać, że w przypadku pełnej redukcji warstwy autobiograficznej „podróż intelektualna" przejdzie do domeny tekstów w duchu przewodników turystycznych lub narracji popularnonaukowych.

Podróże można również rozpatrywać w kluczu semiotyki. Tę tradycję naukową reprezentują literaturoznawcy grupy moskiewsko-tartuskiej – Jurij Łotman, Władimir Toporow oraz podążający ich śladem Aleksander Etkind. Idee wymienionych badaczy związane są z nadaniem przestrzeni geograficznej znaczeń wartościujących i etycznych. W wyniku tego dokonuje się transformacja „poetyki przestrzeni do polityki miejsca"[12].

Wiedzę o świecie człowiek zdobywa przede wszystkim dzięki czytaniu lub słuchaniu opowieści innych, jest to poznanie intelektualne, metafizyczne. Podróżowanie zaś w wymiarze fizycznym, namacalnym, dzięki bodźcom sensorycznym, pozwala na konstruowanie przestrzennego modelu świata, ulokowanego w konkretnym miejscu osi czasowej i siatki przestrzennej. Ten typ poznania ma charakter zindywidualizowany. Wzbogacony jest bowiem o warstwę intymną (na sposób percepcji konkretnego miejsca wpływa na przykład samopoczucie obserwatora, warunki meteorologiczne, doświadczenie życiowe itd.).

Opisy wojaży Iwaszkiewicza (zarówno dziennikowe, jak i pozostałe – np. *Podróże do Polski*[13] albo *Książka o Sycylii*[14] czy też zbiór tekstów podróżniczych *Rachunki Włóczęgi*[15]) z pewnością można zaliczyć do „podróży intelektualnych". Pisma Iwaszkiewicza wyróżnia przede wszystkim bogactwo wątków – Henryk Krzeczkowski, recenzując *Książkę o Sycylii*, wyróżnił w jej treści rozważania estetyczne, refleksje historyczne, społeczne i polityczne

[11] D. Kozicka, *Dwudziestowieczne „podróże intelektualne". (Między esejem a autobiografią)*, „Teksty Drugie" 2003, nr 2–3, s. 54.

[12] E. Rybicka, *Od poetyki miejsca do polityki przestrzeni. Zwrot topograficzny w badaniach literackich*, „Teksty Drugie" 2008, nr 4, s. 35–36.

[13] J. Iwaszkiewicz, *Podróże do Polski*, Poznań 2013.

[14] Tenże, *Książka o* Sycylii, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2020.

[15] Tenże, *Rachunki włóczęgi*, Warszawa 2016.

oraz „nić wspomnień osobistych”[16]. Podobne elementy w recenzji *Podróży do Polski* wyodrębniła Helena Zaworska[17]. Iwaszkiewiczowskie opisy podróży niewątpliwie wpisują się w krąg literatury, albowiem nie są one pozbawione walorów artystycznych, kryją w sobie na przykład malownicze opisy miejsc. Dodatkowo o intymnym wydźwięku wspomnianych tekstów decyduje wyraźna narracja pierwszoosobowa oraz aktywne stosowanie zaimków pierwszoosobowych. Użycie perspektywy intymistycznej wywołuje więc u czytelnika poczucie obcowania z tekstem będącym „szczerym wyznaniem”. Wartość estetyczna *Dzienników* potęgowana jest ponadto poprzez podejście imagologiczne przy rekonstrukcji „cudzych” (z pozycji świadomości przedstawiciela odmiennej kultury) toposów. Taka postawa sprzyja napięciu granic między światem autora a obiektami przez niego modelowanymi.

Celem niniejszego artykułu jest w głównej mierze analiza obrazu Rosji, ze szczególnym uwzględnieniem perspektywy etnokulturowej. W opisach swoich podróży pisarz znosi ramy dokumentarności, dochodząc w ten sposób do doskonałości w kreowaniu niemal fikcyjnych obrazów. To właśnie one odzwierciedlają autorski model świata, opierający się nie tylko na danych empirycznych, ale również na zakorzenionej w tradycji typologii tekstów miejskich, albo tak zwanej antropologii urbanistycznej.

Ważne miejsce w *Dziennikach* zajmuje Moskwa – to właśnie tam najczęściej odbywały się wszelkie kongresy i spotkania międzynarodowe. Da się zauważyć, że spojrzenie Iwaszkiewicza na Moskwę jako na megapolis rozmija się z zasadami opisu stolicy sformułowanymi jeszcze w XIX wieku.

Jeden z wcześniejszych wyjazdów Iwaszkiewicza do radzieckiej stolicy miał miejsce pod koniec roku 1955. Pisarz w *Dziennikach* nawiązał wówczas do warunków panujących w hotelu, skarżąc się na braki w zaopatrzeniu:

> W Moskwie we wstrząsającym swą szpetotą hotelu „Moskwa” wspaniały pokój z łazienką. W pokoju telewizor, w łazience nie ma papieru klozetowego, tylko strzępy gazety[18].

[16] Z cytowanej przez wydawcę recenzji H. Krzeczkowskiego, „Express Wieczorny” 1957, nr 3.

[17] H. Zaworska, *Z Polski – do Polski*, „Twórczość” 1978, nr 7.

[18] J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1911–1955*, Warszawa 2007, s. 531.

Ten krótki fragment uwypukla kontrastowość sowieckich realiów – z jednej strony opisuje monumentalny budynek będący przykładem architektury stalinowskiej, luksusowy pokój wyposażony w łazienkę i telewizor (co w latach pięćdziesiątych nie było często spotykane), a z drugiej – brak podstawowych środków higieny osobistej. Następnie diarysta dodał, iż w restauracji wspomnianego hotelu większość pozycji z karty dań była niedostępna. Iwaszkiewicz nie krył zdziwienia, gdy zaproponowano mu „antrykot z kury", wszak antrykot według tradycyjnej kuchni francuskiej jest mięsem wołowym (z fr. *entrecôte*, powstało od *entre les côtes* – „między żebrami"). W zaprezentowany sposób przy pomocy konkretnych mikroobrazów autor rekonstruuje świat sprzeczności, oparty na kontrastach. Zgodnie z koncepcją Jerzego Faryno, warstwa przedmiotów i rzeczy dzieła literackiego odzwierciedla zjawiska życia społecznego i kulturowego[19]. Owe przedmioty wypełniają funkcję znaków szczegółowo modelowanego tła, będącego najwyraźniejszym poziomem mikropoetyki.

W zapisie podsumowującym pobyt na III Zjeździe Pisarzy Związku Radzieckiego w maju 1959 roku diarysta zanotował: „Moskwa zawsze taka sama. Tylko z Hanią wydawała mi się inna"[20]. W tym fragmencie wizja Moskwy oficjalnej zostaje wzbogacona o recepcję subiektywną, uwarunkowaną towarzystwem bliskiej osoby. Iwaszkiewicz odwołuje się do podróży z lipca 1958 roku, kiedy wraz z żoną odwiedził Rosję i Ukrainę. Wyjazd miał dwojaki charakter – sentymentalny i oficjalny. Część oficjalna zakładała omówienie spraw współpracy pomiędzy „Twórczością" a miesięcznikiem „*Октябрь*", zaś wymiar prywatny polegał na odwiedzaniu miejsc pamięci autobiograficznej. Była to więc podróż „w krainę przeszłości"[21]. Władimir Frołow w książce *Воспоминания о Ярославе Ивашкевиче* pisał: «с первых же встреч с ним меня тянуло к нему, и мы не расставались часами, ходили по Москве, плутали в арбатских переулках, разыскивая дом, где в свои детские годы жила Анна Станиславовна»[22] [„dosłownie od pierw-

[19] Е. Фарино, *Введение в литературоведение*, Санкт-Петербург 2004, s. 374–424.

[20] J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1956–1963*, Warszawa 2010, s. 281.

[21] Tenże, *Spacer po Dnieprze*, „Twórczość" 1958, nr 9, s. 161.

[22] В. Фролов, *Врожденное стремление к счастью…*, [w:] *Воспоминания о Ярославе Ивашкевиче* сост. В. М. Борисов, Москва 1987, s. 64.

szego spotkania odczuwałem do niego pociąg, nie rozstawaliśmy się całymi godzinami, chodziliśmy po Moskwie, błądziliśmy w arbackich zaułkach, poszukując domu, gdzie w dzieciństwie mieszkała Anna Stanisławowna”[23] – tłum. K. G.]. Dodatkowo Frołow wspominał o zwiedzaniu cmentarza Nowodziewiczego, gdzie przy mogile Antona Czechowa Iwaszkiewicz „zamarł” i „długo stał, milcząc”. Sentymentalne spacery po Moskwie w poszukiwaniu dawnych miejsc stanowiły próbę rekonstrukcji przeszłości na poziomie emocjonalnym. Są one przykładem transformacji obiektywnej rzeczywistości do percepcji subiektywnej.

Na przełomie stycznia i lutego 1960 roku Iwaszkiewicz gościł w Moskwie na uroczystościach związanych ze stuleciem urodzin Antona Czechowa[24]. W notatce z 30 stycznia 1960 roku diarysta szczególną uwagą obdarzył tematy gastronomiczne. Iwaszkiewicz zanotował, że w antrakcie uroczystej akademii został zaproszony za kulisy loży państwowej, gdzie spotkał partyjnych dygnitarzy oraz Konstantina Fiedina i amerykańskiego artystę Paula Robesona. Autor *Panien z Wilka* z dużą dokładnością opisał zawartość bogato zastawionego stołu, co zarazem stanowi znaczny kontrast w stosunku do relacji o omawianej wcześniej restauracji:

> Na stole były zastawione zakąski, których nikt nie jadł. Było tam wszystko, czego można dostać w Związku, kawior stał wzgardliwie na boku. Zwróciły moją uwagę olbrzymie rzodkiewki, czerwone jak nasze zwyczajne [...]; owoce ustawione w dwóch piramidach, bardzo wysokich, były tam rozmaite rodzaje pomarańcz, mandarynek, banany i wspaniałe białe winogrona (niecieplarniane). [...] Kolację podano na chybcika, ale bardzo sprawnie. Naprzód podano małą rybę faszerowaną, ale farsz tak pomieszany z zielenią, że ryba wydawała się zielona, chyba to był szczypiorek. Potem były pierożki z pieczarkami, z sosem pieczarkowym. Potem podano jakąś dziwną potrawę: pod skrzydełkiem

[23] Chodzi o Annę Iwaszkiewicz, córkę Stanisława Wilhelma Lilpopa. Stanisławowna to imię odojcowskie, które w języku rosyjskim w połączeniu z imieniem stanowi podstawowy zwrot grzecznościowy.

[24] Uroczystości ku czci Antona Czechowa w stulecie jego urodzin obchodzono również w Warszawie. Jarosław Iwaszkiewicz na tę okazję napisał przemówienie, przybliżające osobę i twórczość rosyjskiego mistrza słowa. Tekst przemówienia ukazał się dodatkowo pod tytułem *Czechow 1860–1960* w gazecie „Nowa Kultura” 1960, nr 5 (514), Rok XI.

> z takiego ciasta jak maca zapiekane małe kotleciki baranie w kształcie kiełbasek, na łożu łazanek z takiego samego macowego ciasta. [...]. Potem podali małe kotleciki – były to jabłka w cieście wykrojone z dużego blatu. Przygotowano kawę, na stole stały wspaniałe ciastka i cukry, ale nie zdążyliśmy tego nawet ruszyć[25].

Oczywiście, nie trzeba podkreślać, że tak wyszukane produkty i dania pozostawały poza dostępem szeregowego radzieckiego obywatela – zarezerwowane były one jedynie dla specjalnych gości i wysoko postawionych osób. Wykorzystane przez autora kody gastronomiczne wypełniają w tekście funkcję emblematyczną, z ich pomocą Iwaszkiewicz ilustruje tendencje kulturowe omawianych czasów. Szczegółowe opisy serwowanych dań jednocześnie reprezentują gościnność jako rytuał, model zachowania w tym albo innym typie społeczeństwa. Prócz tego zastosowanie motywów gastronomicznych świetnie odzwierciedla tamtą epokę historyczno-kulturową[26].

Podążając śladami rosyjskich podróży Iwaszkiewicza, natrafiamy między innymi na zapis z 8 maja 1961 roku, w którym pisarz relacjonuje pobyt w Moskwie w dniach 21–28 kwietnia. Rosyjską stolicę diarysta odwiedził wówczas razem z Janem Brzechwą w celu omówienia współpracy pomiędzy polskim a radzieckim związkiem pisarzy. Autorowi *Czerwonych tarcz* szczególnie przypadł do gustu odmieniony styl przyjmowania gości zagranicznych – zamiast oficjalnych bankietów, spotkania przybrały charakter bardziej kameralny:

> W ciągu tygodnia nie byłem ani razu w teatrze, natomiast byłem na sześciu prywatnych przyjęciach i dwóch oficjalnych. Bardzo się z tego cieszyłem[27].

[25] J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1956–1963*…, s. 352.

[26] Więcej na ten temat pisali: A. Kopka, *Pytanie o gościnność w filozofii Jacquesa Derridy*, „Folia Philosophica" 2014, T. 32, s. 319–335; С. Н. Зенкин, *Гостеприимство: к антропологическому и литературному определению*, [w:] *Традиционные и современные модели гостеприимства. Материалы российско-французской конференции*, Москва 2004, s. 165–183.

[27] J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1956–1963*…, s. 462.

Pisarz gościł u państwa Ogniewów[28], Staniukowiczów[29], u Bełzy[30], Fiedina[31], Erenburga[32], w ambasadzie, gdzie spotkał Furcewą[33] i Koniewa[34] oraz na przyjęciu w Związku Pisarzy. W opisie tej podróży diarysta swoją uwagę skupia przede wszystkim na krajobrazach przestrzeni indywidualnych.

Goszcząc w willi Fiedina, Iwaszkiewicz był pod wrażeniem malowniczości rosyjskiej przyrody:

> Z tarasu willi Fiedina roztacza się szalenie ruski widok, na laski świerkowe i brzozowe, na takie pagórki nad rzeczkami, jakie tylko tam są. Widać też bardzo ładną cerkiewkę kolorową, odnowioną, podobno z czasów Iwana Groźnego [...]. Zaraz obok cmentarz na *kosogorze*[35], a na cmentarzu trzy duże sosny jak trzy palmy. Tam leży Borys Pasternak[36].

Diarysta miał skłonność do odbioru realnego świata przez pryzmat doświadczeń literackich – odwiedziny konkretnych miejsc często były kluczem do przypomnienia ich obrazu w formie realizacji artystycznych. Przykładem takiego podejścia wydaje się opis drogi do posiadłości Ilji Erenburga: „Jedzie się raczej złą drogą (ostatni kawałek wręcz koszmarny), obok zrujnowanego klasztoru Nowyj Jerusalim[37], opisanego przez Czechowa"[38]. Klasztor znajdujący się w podmo-

[28] Władimir Ogniew (1923–2017) – rosyjski krytyk literacki, prozaik i scenarzysta.

[29] Kirił Staniukowicz (1915–1989) – radziecki naukowiec, astronom.

[30] Igor Bełza (1904–1994) – radziecki muzykolog, kompozytor i literaturoznawca.

[31] Konstantin Fiedin (1892–1977) – radziecki pisarz i dziennikarz.

[32] Ilia Erenburg (1891–1967) – rosyjski pisarz, poeta, publicysta.

[33] Jekatierina Furcewa (1910–1974) – radziecka działaczka państwowa i partyjna. W latach 1960–1974 zajmowała stanowisko ministra kultury ZSRR.

[34] Iwan Koniew (1897–1973) – marszałek Związku Radzieckiego, dowódca wojskowy. Pod jego dowództwem Pierwszy Front Ukraiński Armii Czerwonej wyzwolił Kraków 18 stycznia 1945 roku.

[35] Pasternak spoczywa na cmentarzu w Pieriediełkino (z ros. Переделкинское кладбище). Kosogor (z ros. косогор) – „zbocze góry".

[36] Tamże, s. 463.

[37] Nowe Jeruzalem – monaster prawosławny założony przez patriarchę Nikona w XVII wieku w podmoskiewskiej miejscowości Istra. Główna świątynia stanowi upiększoną kopię Bazyliki Grobu Pańskiego z Jerozolimy. O przepychu świątyni świadczył plan wykonania 365 ołtarzy, aby w ciągu roku liturgicznego każdego dnia celebra odbywała się przy innym.

[38] J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1956–1963*…, s. 463.

skiewskiej Istrze został mocno uszkodzony przez wojska faszystowskie podczas Wielkiej Wojny Ojczyźnianej w roku 1941; następnie odbudowany w latach 70.–90. i w 2000. Powiązania Czechowa z Nowym Jeruzalem sięgają roku 1884, kiedy rosyjski mistrz słowa zakończył studia medyczne i rozpoczął pracę w szpitalu w Woskriesiensku[39]. Iwaszkiewiczowi najprawdopodobniej chodziło o list Antona Czechowa do Nikołaja Aleksandrowicza Lejkina[40] z 25 lipca 1884 roku:

> Mieszkam teraz w Nowej Jerozolimie... Żyję z aplombem, bo czuję w swojej kieszeni paszport lekarski. Przyroda wokół jest wspaniała. Przestrzeń i całkowity brak letników. Grzyby, łowienie ryb i szpital ziemski. Monaster pełen poezji. Stojąc na nocnym czuwaniu, w półmroku krużganków i sklepień, obmyślam tematy dla „słodkich dźwięków"[41]. Tematów mam wiele, ale pisać zgoła nie jestem w stanie...[42] [tłum. K. G.].

Dzięki pośrednictwu tekstualnemu Czechowa w świecie autorskim Iwaszkiewicza uwidoczniona zostaje rola metafor związanych z wizją Jerozolimy.

Kolejną wzmiankę o Moskwie Iwaszkiewicz zawarł w zapisie z 17 października 1962 roku. Diarysta zanotował bowiem fakt otrzymania kartki pocztowej od swojej córki przebywającej wówczas w ZSRR. Maria pochwaliła rosyjską gościnność oraz zakomunikowała ojcu, że miewa się dobrze. Autor *Pasji błędomierskich*, podsumowując, zapisał:

> [...] dla nich [Rosjan – przyp. K. G.] istnieją rzeczy na poważno, większość spraw traktują na poważno [...]. I dlatego w gruncie rzeczy lubię pojechać do Moskwy[43].

W taki sposób rola Moskwy w świecie Iwaszkiewicza podlega pewnej idealizacji, zostaje wzbogacona o cechy pozytywne. W tym momencie autorskie

[39] Woskriesiensk – nazwa miasta Istra w latach 1781–1930.

[40] Nikołaj Aleksandrowicz Lejkin (1841–1906) – rosyjski pisarz i wydawca.

[41] Cytat z wiersza Aleksandra Puszkina *Poeta i tłum*.

[42] Fragment z listu Antona Czechowa do Nikołaja Lejkina. Zob. А. П. Чехов, *Письмо Лейкину Н. А., 25 июня 1884 г. Воскресенск*, [w:] tegoż, *Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т.*, Moskwa 1974–1983, *Т. 1. Письма*: *1875–1886*, Moskwa 1974, s. 113.

[43] J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1956–1963*…, s. 540.

intonacje dalekie są od ironii czy lekkomyślnego stosunku do rosyjskiej stolicy. Przykład ten prezentuje sytuację zbieżności pomiędzy subiektywnym spojrzeniem podróżującego cudzoziemca a samoidentyfikacją przestrzenną moskwiczan. Dzięki temu zredukowane zostaje napięcie w opozycji swój – obcy.

Relacja z innej podróży do stolicy Związku Radzieckiego pojawia się w zapisie z 11 kwietnia 1964 roku. Na początku grudnia poprzedniego roku diarysta odwiedził Moskwę, by uczestniczyć w konferencji poświęconej obronie światowego pokoju. Jarosław Iwaszkiewicz źle wspominał ten wyjazd, głównie z powodu warunków wypłaty tantiem za książki:

> W grudniu pobyt w Moskwie, uciążliwy i jak zwykle trochę upokarzający. Raczyli wypłacić za książki około 3000 rubli[44], trzeba było to wydać w dwa dni. Kupiłem futra Marysi i Hani. Nieprzyjemne takie kupowanie, jak gdyby te pieniądze mi się nie należały – takie wrażenie, że mi je dają nie za książki, za coś. To obrzydliwe[45].

Takie restrykcje wobec wypłat honorariów wynikać mogły z ówczesnej koniunktury radzieckiej ekonomiki, obarczonej ciągłymi kryzysami. Notatka ta prezentuje realistyczne spojrzenie na warunki codzienności radzieckiej, która jest niezrozumiała z punktu widzenia nosiciela europejskiej świadomości kulturowej. W tym fragmencie opozycja swój – obcy zostaje uwydatniona, albowiem narracja obserwatora od tonów panegirycznych (wcześniejszy przykład) przechodzi do ostrej krytyki i wzburzenia emocjonalnego. Tym sposobem pozycja etnokulturowa i mentalna pisarza staje się bardziej ustrukturalizowana.

Inna podróż, wzmiankowana w *Dziennikach*, miała miejsce pod koniec maja 1967 roku, kiedy oprócz stolicy diarysta odwiedził miasta należące do Złotego Pierścienia Rosji. Iwaszkiewicz zachwycił się nie tylko pejzażami, ale i piękną pogodą:

> Tydzień w Moskwie – w tym dwa dni cudownej podróży do „starej Rusi", Zagorsk[46], Rostow Wielikij, Peresławl Zalesskij, wreszcie Jarosławl, coś tak pięknego w dwa

[44] Ówczesne średnie miesięczne wynagrodzenie w ZSRR wynosiło około 140 rubli. Samochód marki Moskwicz 403 w roku 1964 kosztował 3600 rubli.

[45] J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1964–1980*, Warszawa 2011, s. 38–39.

[46] Siergijew Posad w latach 1930–1991 nosił nazwę Zagorsk.

> czerwcowe, nie majowe dni upału, z bzami w kwiatach i z tymi nadzwyczajnymi cerkwiami. Rostow nad jeziorem i cały w „ogrodzeniu" jak ze starej opery czy jakiejś nieistniejącej powieści (może by napisać?) z czasów oblężenia Zagorska przez Polaków[47].

Podróż tę diarysta dokładniej opisał w felietonie *Kamienne klechdy*[48], w którym opowiada o książce Michaiła Rapowa – *Каменные сказы*[49], poświęconej zabytkom Złotego Pierścienia Rosji.

W *Kamiennych klechdach* Iwaszkiewicz chwalił zarówno staroruskich mistrzów budownictwa, jak i radzieckich restauratorów zatroskanych o odbudowę i ochronę perełek dawnej architektury. W zakończeniu felietonu pisarz apelował, aby „dzieła artystów ruskich zaginione na dalekiej prowincji" zostały otworzone przed światem, są one bowiem pełnowartościowymi osiągnięciami dziedzictwa europejskiego. Przy spotkaniach z rosyjskimi pejzażami i architekturą diaryście towarzyszyły emocje nie mniejsze od wywołanych przez spacery po uliczkach włoskich czy francuskich miast. I faktycznie, w dzisiejszych czasach miasta Złotego Pierścienia Rosji są jedną z bardziej rozpoznawalnych atrakcji turystycznych Europy Wschodniej.

Kontemplując dawne budowle, Iwaszkiewicz doszukiwał się porządku, określonej koncepcji, czasami dochodziło do aluzji muzycznych:

> [...] podziwiać należy urbanistyczne koncepcje tych starodawnych artystów. Miasta, kremle, cerkwie stawiane nad brzegami jezior czy rzek całościowe kompozycje o zadziwiającym efekcie. Tak na przykład w Jarosławlu szereg cerkwi stojących nad brzegami rzeczki Kotorośli, która wpada do Wołgi, stanowi rytmiczny, jakby muzyczny ciąg. Coraz to zmniejszające się budynki, mniej więcej powtarzające swą strukturę, oddzielone jednakowymi przestrzeniami dają (wraz ze swoim odbiciem w wodzie) niezwykłe wrażenie[50].

47 Tamże, s. 152.

48 Tenże, *Kamienne klechdy*, [w:] tegoż, *Ludzie i książki*, Warszawa 1971, s. 349–353.

49 М. А. Рапов, *Каменные сказы*, Ярославль 1972.

50 J. Iwaszkiewicz, *Kamienne klechdy*…, s. 351.

Możliwe, że skojarzenia muzyczne wynikają z pewnych faktów biografii pisarza – Jarosław Iwaszkiewicz miał za sobą próby kompozytorskie oraz studia w klasie fortepianu konserwatorium kijowskiego[51].

W omawianym fragmencie *Dzienników* Iwaszkiewicz dołącza z kolei do tradycji tworzenia i sposobu rozumienia tekstu prowincjalnego kultury rosyjskiej. Prowincja to szczególna przestrzeń, gdzie w zatajeniu drzemią potencjalne bogactwa kultury[52]. Występuje ona bowiem jako swojego rodzaju centrum mające zespół charakterystycznych cech kulturowych i narodowych. Szczególnie dotyczy to kultury rosyjskiej, która ze swej natury należy do kultur tradycyjnych. Właśnie tym prowincja wyróżnia się na tle dehumanizującej stolicy.

W podobnym duchu Iwaszkiewicz relacjonował podróż z lipca 1969 roku. W zapisie z 9 lipca tegoż roku rzuca się w oczy olbrzymi kontrast w opisie stolicy i miejscowości ościennych – prowincji. Dla pisarza Moskwa jawi się jako mrowisko, miasto bezładne, wprost uprzedmiotawiające człowieka:

> Nigdy jeszcze może nie odczułem koszmaru tego miasta i tego nastroju, co tym razem. Resztki wdzięków, jeśli jeszcze kiedy były, to znikły i jest tylko ten moloch, który miele wszystkich ludzi, gniecie na miazgę i na nic ludzkiego nie ma tu miejsca. [...] Odczłowieczenie wszystkiego, nonsens nieludzkiej architektury i nieludzkiego życia tego mrowiska gigantycznego i niezmierzonego[53].

Źródła konceptu miasta jako mrowiska sięgają czasów starożytnych. Zagęszczenie, nagromadzenie i chaotyczność to cechy przestrzeni dużego miasta, miejsca współistnienia reprezentantów różnych narodów, poglądów i orientacji życiowych. Myśl ta genetycznie nawiązuje do wyobrażenia o mieście jako o dawnej nierządnicy albo Wieży Babel. Oprócz tego mrowisko stanowi analogię do Arki Noego – obrazu pstrokacizny i ludzkiej różnorodności. Z tym obrazem Władimir Toporow wiąże przestrzeń Petersburga[54].

[51] M. Radziwon, *Iwaszkiewicz. Pisarz po katastrofie*, T. 1, Warszawa 2010, s. 38.

[52] Podejście do prowincji jako centrum prezentuje: J. Ławski, *Zygmunt Gloger: prowincja jako centrum świata*, „Bibliotekarz Podlaski" 2015, T. 31, nr 2, s. 25–39.

[53] J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1964–1980*, s. 221.

[54] Patrz: przyp. 71, [w:] В. Н. Топоров, *Петербургский текст русской литературы. Избранные труды*, Санкт-Петербург 2003, s. 102.

Podczas tej samej podróży diarysta odwiedził również Władimir i Suzdal, które przedstawił w zgoła odmiennych, pełnych zachwytu odcieniach:

> [...] moment wyjścia przed Dymitrowski Sobór we Włodzimierzu – stojący na górce, na zielonej trawie taki cudowny, niezapomniany. Potem cały Suzdal, o tym trzeba by bardzo długo pisać i wreszcie to, o czym marzyłem przez tyle lat: Pokrow na Nerli, jedno z najcudowniejszych zjawisk architektonicznych, zjawisk przyrody niejako, to położenie nad rzeką, nad łąkami, w odosobnieniu, to wprost cudowne[55].

Niedługo potem autor *Czerwonych tarcz* napisał felieton o cerkwi na Nerli dla „Życia Warszawy": „Ale felieton o cerkwi na Nerli jeszcze dziś napisałem – i wcale ciekawy"[56].

Warto porównać dwie realizacje opisu tej podróży – pierwsza uwieczniona jest w *Dziennikach*, druga zaś we wspomnianym felietonie. Pisarz za życia nie planował publikacji swoich diariuszy, dlatego mógł nieskrępowanie wypowiadać się w nich o Moskwie. W felietonie z kolei, ze względu na jego publiczny charakter, artysta wyraził się w sposób bardziej dyplomatyczny: „zmęczyły mnie polskie uroczystości w Moskwie, wystawy, wieczory literackie"[57]. W tekście Iwaszkiewicz opisał swoją radość z odwiedzin wspomnianej świątyni, którą znał jedynie z książek[58] i fotografii: „Pokrow na Nerli przeszła moje oczekiwania. Tutaj właśnie przeżyłem dosłownie konfrontację opisu z rzeczywistością"[59].

Opis Moskwy, podobny do poprzedniego, pojawia się natomiast w notatce z 28 kwietnia 1970 roku. Diarysta stolicę ZSRR przedstawił tam w następujący sposób:

[55] J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1964–1980*, s. 222.

[56] Tamże, s. 224.

[57] Tenże, *Pokrow na Nerli*, [w:] tegoż, *Rachunki włóczęgi*, Warszawa 2016, s. 131.

[58] Jarosław Iwaszkiewicz żywo interesował się architekturą ruskiego średniowiecza. W *Pokrowi na Nerli* diarysta o książce Н. Н. Воронина – *Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV веков* pisał: „Wspaniała ta praca […] jest od paru lat moją ulubioną lekturą. Co więcej, jest ona moim przewodnikiem".

[59] Tenże, *Pokrow na Nerli*, s. 131.

> [Moskwa – przyp. K. G.] Potwornie mnie zmęczyła swoją wielkością, ilością ludzi, mnóstwem słów i zaklinaniem wszystkiego w formuły. Nagroda Leninowska[60] spadła na mnie jak śnieg w lecie. Nie oczekiwałem tego zupełnie[61].

Inna, podobna wzmianka o radzieckiej stolicy pojawia się w zapisie z 21 czerwca 1976 roku[62]:

> Jest wieczór, dziewiąta godzina (tutejsza) i siedzę sam jeden w hotelu, rozpamiętując nietutejszą nudę. Zjazd pisarzy, referat Markowa i banały, które się słyszy i które wypowiada, a które nie mają żadnego znaczenia[63].

W przywołanych fragmentach diarysta krytykuje radziecką rzeczywistość opartą na normatywach państwa socjalistycznego, utartych schematach zachowań i pustych figurach retorycznych.

Omawiając pierwszy kontakt Iwaszkiewicza z rosyjską prowincją, warto cofnąć się w czasie do stycznia roku 1916. W tym czasie przyszły autor *Zmowy mężczyzn* uczęszczał na studia prawnicze w Kijowie. Z powodu zbliżającego się do miasta frontu wojennego najważniejsze instytucje zostały ewakuowane w głąb Rosji, uniwersytet tymczasowo ulokowano w Saratowie. We wspomnieniach Iwaszkiewicz notuje: „w styczniu 1916 roku musiałem pojechać za uniwersytetem, aby zdać kilka egzaminów”[64]. Zetknięcie z „prawdziwą Rosją” na długo zapadło w pamięć artyście: „to jedna z najciekawszych moich podróży, otarcie się po raz pierwszy o prawdziwą «głęboką» Rosję i zrozumienie wielkiego kontrastu, jaki pomiędzy Rosją a Ukrainą istnieje”[65]. Iwaszkiewiczowski model świata komponowany jest z udziałem jego doświadczeń

[60] W 1970 roku Jarosław Iwaszkiewicz został odznaczony Międzynarodową Leninowską Nagrodą za Umacnianie Pokoju Pomiędzy Narodami (ros. Международная Ленинская премия «За укрепление мира между народами»). Pisarz odebrał odznaczenie podczas uroczystości związanych ze 100-leciem urodzin Lenina.

[61] Tenże, *Dzienniki 1964–1980*, s. 251.

[62] Iwaszkiewicz w dniach 21–25 czerwca 1976 roku gościł na VI Zjeździe Pisarzy Radzieckich.

[63] Tamże, s. 479.

[64] Tenże, *Książka moich wspomnień*, Kraków–Wrocław 1968, s. 155.

[65] Tamże.

czytelniczych; można powiedzieć, że do siatki kartograficznej diarysta przytwierdza obrazki z dzieł literackich:

> Cała istota rosyjskości, coś z *Obrywu* Gonczarowa i jego «wielikoj babuszki Rossiji» drzemało w tych uliczkach z willami i osobniakami, położonymi na urwiskach, w różowych kupieckich domkach z wieżyczkami – jednym słowem, było to coś z tego, co weszło potem jako fikcyjny Astrachań[66] do mojej *Ucieczki z Bagdadu*[67].

W powyższym fragmencie Iwaszkiewicz dołącza do tradycji recepcji Rosji w kluczu kryzysu. Metaforą jej przejścia od jednego stanu do innego, czasowego zawieszenia imperium w stanie tragedii, jest *Urwisko*, obraz niezmiernie mitopoetyczny, utworzony przez Iwana Gonczarowa w powieści pod takim samym tytułem. Obrazy użyte przez Iwaszkiewicza stanowią ścisłe nawiązanie intertekstualne do drugiej części *Urwiska*. W dodatku podejrzewamy, że reminiscencje diarysty do tekstu Gonczarowa nie pojawiły się znikąd – rosyjski klasyk w opisie prowincjonalnego miasteczka wymienia bowiem ulicę Saratowską. Topos ten u Iwaszkiewicza wywołał ciąg skojarzeń, pisarz w uliczkach i zaułkach Saratowa dostrzegał obumarłość i opuszczenie, znane mu z lektury *Urwiska*:

> Над городом лежало оцепенение покоя, штиль на суше, какой бывает на море, штиль широкой, степной, сельской и городской русской жизни. Это не город, а кладбище, как все эти города[68].
> („Miasto zastygło w spokoju, flauta[69] na lądzie, jaka bywa tylko na morzu, flauta bezkresnego, stepowego, sielskiego i miejskiego rosyjskiego życia. To nie miasto, a cmentarz, tak jak wszystkie te miasta" [tłum. K. G.]).

W opisach dwóch autorów uwagę zwraca podobieństwo tekstualne – wykorzystują oni metaforę snu (z ros. кладбище – „drzemie") do opisu miasta jako

[66] Jedną z inspiracji do napisania *Ucieczki do Bagdadu* był wyjazd Iwaszkiewicza do Saratowa. Więcej na ten temat pisze L. Suchomłynow, *W poszukiwaniu własnego «ego»: nowe odczytanie powieści Jarosława Iwaszkiewicza „Ucieczka do Bagdadu"*, „Postscriptum Polonistyczne" 2009, nr 1 (3), s. 63–73.

[67] J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, s. 155.

[68] И. А. Гончаров, *Обрыв*, Москва 1980, s. 185.

[69] Flauta, sztil – (cisza morska) termin żeglarski oznaczający bezwietrzną pogodę.

organizmu, antropomorfizując go. Oprócz tego dany opis nosi wymiar symboliczny, gdyż przedstawione miasteczko prowincjonalne to odzwierciedlenie całej Rosji. Jak pisze Artur Malinowski:

> Model świata z *Urwiska* w znacznym stopniu zmienił strukturę opisu obyczajów. Antyteza przestrzenna „mały-wielki świat" podlega interpretacji w kontekście symbolicznym, powiązanym z poszukiwaniami duchowymi bohaterów i odnalezieniem przez nich swej istoty. [tłum. K. G.][70]

Jednak w przeciwieństwie do Gonczarowa wizerunek Saratowa u Iwaszkiewicza jest bardziej ożywiony: „kipiał wtedy życiem młodzieży zgromadzonej w kilku wyższych zakładach naukowych, ewakuowanych tutaj"[71], w dalszej części pisarz wspomniał o życiu kulturalnym prowincji – teatr, kabaret. Bez wątpienia, to właśnie napływowi studenci w znacznej mierze przyczynili się do obudzenia ówczesnego miasta nad Wołgą: „Zresztą Saratów był do tego stopnia opanowany przez młodzież uniwersytecką, że nawet oficerowie, owocześni bohaterowie frontu, nie odgrywali w nim wielkiej roli"[72]. Inną przyczyną rozwoju życia miejskiego były procesy urbanizacyjne – Saratów czasów *Obrywu* był zamieszkiwany przez około 85 tysięcy ludzi, a w czasie, kiedy był tam Iwaszkiewicz – około 230 tysięcy[73].

W doświadczeniach Iwaszkiewicza ważnym wyjazdem jest podróż do Moskwy i Leningradu w lipcu 1970 roku, która w *Dziennikach* jest praktycznie przemilczana: „Nie chce się pisać, nie chce się wspominać, mówić o podróżach (chociażby tak uroczych jak ta z dziećmi do Moskwy i Leningradu – to była prawdziwa podróż!), tylko się chce oddychać"[74].

Znaczenie tej podróży w twórczości Iwaszkiewicza jest zgoła większe od pozostałych – stała się ona bowiem inspiracją do powstania cyklu szki-

[70] А. Т. Малиновский, *Жанровые особенности романа Гончарова «Обрыв»*, [w:] *Проблеми сучасного літературознавства. Збірник наукових праць*, Вип. 4, Одеса 1999, s. 154.

[71] J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*…, s. 156.

[72] Tamże.

[73] *Народная энциклопедия «Мой город»*, hasło: *Саратов*, URL: http://www.mojgorod.ru/saratov_obl/saratov/index.html [dostęp: 1.06.2021].

[74] J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1964–1980*, s. 283.

ców literackich pod tytułem *Petersburg*. Pomysł ten zrodził się od razu po powrocie do kraju:

> Bardzo bym chciał napisać *Podróż sentymentalną z Moskwy do Petersburga*, ale to piekielnie trudno, nie dać się omamić dostojewszczyzną [...] bo to jest trochę łatwizna, trochę Graham Green, a istota Rosji, zwłaszcza teraz, zupełnie na czymś innym polega[75].

Diarysta pragnął jak najlepiej wczuć się w ducha rosyjskiej kultury, aby późniejszy tekst nie był przekłamany:

> Może posiedzieć trochę tam u nich, żeby napisać coś, co by było nie tylko dla nas, ale i dla nich [...]. Oczywiście chodzi o kulturę – o Błoka np. i jego mieszkanie „na Priażkie", o cmentarz Aleksandro-Newskiej Ławry, o fortecę Piotra i Pawła, o Kościuszkę i Suworowa, o czym mówił piękny Simonow[76].

W *Dziennikach* pojawiają się kulisy powstawania zbioru *Petersburg*; na przykład 27 września 1971 roku diarysta zanotował: „*Puszkina*[77] napisałem, ale słaby"[78]. W innym zapisie Iwaszkiewicz stwierdził, że wspomniany zbiór esejów nie może być opublikowany w ZSRR w całości ze względów ideologicznych:

> Mówiono dużo o mojej twórczości. Maja[79] o *Petersburgu*, z którego niestety nic oprócz *Radiszczewa* nie może być drukowane tu, ale mówiła [...] o obfitości myśli zawartych w tych esejach. Nie bardzo rozumiem co to znaczy, ale dobrze, że tak to odbierają[80].

[75] Tamże, s. 284.

[76] Tamże.

[77] Chodzi o szkic *Puszkin* ze zbioru *Petersburg*.

[78] Tenże, *Dzienniki 1964–1980*, s. 295.

[79] Chodzi o Maję Koniew (1923–1990), córkę Iwana Koniewa. Była redaktorką i utalentowaną tłumaczką literatury polskiej.

[80] Tamże, s. 365.

Nie wolno jednak zapominać, że była to pierwsza wizyta Iwaszkiewicza w północnej stolicy Rosji – pisarz odwiedził Petersburg dopiero w wieku 77 lat. Do tego czasu miasto Piotra było mu znane jedynie z lektur i materiałów ikonograficznych, na podstawie których obraz Petersburga kształtował się w wyobraźni pisarza:

> [...] oczywiście całkowicie przygotowany na to spotkanie – a jednocześnie z wyobrażeniami całkiem odmiennymi. Spotkanie to było i zawodem, i niespodzianką, a w każdym razie jednym z najsilniejszych wrażeń podróżniczych[81].

Z tego względu podróż ta jest ważna również jako konfrontacja rozbudowanego wyobrażonego wizerunku miasta ze światem realnym – w dość intymnym wstępie do *Petersburga* Iwaszkiewicz dzieli się obrazkami składającymi się na to wyobrażenie:

> Było to miasto, o którym się tyle wiedziało od czasów najwcześniejszej młodości. Czytało się o nim w literaturze polskiej i obcej, wiedziało się o nim wszystko. Związane z najsilniejszymi wrażeniami literackimi młodości, naprzód z Puszkinem i Mickiewiczem, z Balzakiem i Dostojewskim, potem z Błokiem i Witkacym. Zdawało się, że z książek znam tutaj każdy kamień, że wiem, jak wygląda Jeździec Miedziany i gdzie szedł z latarką Oleszkiewicz, że wiem, jakimi mostami jeździł Nos, który zgubił swojego właściciela, i gdzie zdjęto szynel z Akakija Akakijewicza, i wiedziałem, gdzie rozmawiał ambasador Paleologue ze swoimi informatorami i w jakim miejscu znaleziono zgubiony bot utopionego w przeręblu Rasputina[82].

Spacerując po ulicach Petersburga, Iwaszkiewicz miał możliwość umieszczenia swoich fragmentarycznych wyobrażeń w rzeczywistej przestrzeni miejskiej.

Eseje ze zbioru *Petersburg* imponują bogactwem i różnorodnością treści. Teksty mają specyficzny charakter – nie stanowią one przewodnika turystycznego ani klasycznego opisu podróży. Poszczególne szkice poświęcone zostały wszak pisarzom rosyjskim i polskim (Radiszczew, Mickiewicz, Puszkin, Błok,

[81] Tenże, *Petersburg*, Warszawa 1977, s. 5.

[82] Tamże.

Witkacy, poeci Leningradu). W każdym eseju pojawia się za to informacja o konkretnym punkcie miasta – np. pałace według projektów Bartolomeo Rastrellego, Cmentarz Wołkowski (tutaj spoczywa m.in. Aleksandr Błok, Wsiewołod Garszyn, Aleksandr Kuprin, Aleksandr Radiszczew, Iwan Turgieniew) albo Pole Marsowe. Do każdego z tych miejsc Iwaszkiewicz przyporządkował konkretnego pisarza, będącego przedmiotem rozważań. Opisy wzbogacone są tu o informacje historyczne, cytaty z literatury itp. Eseje noszą też charakter naukowy – na przykład w tekście poświęconym Mickiewiczowi autor *Panien z Wilka* w duchu komparatystyki dokonuje porównania opisu poetyckiego parady wojskowej na Marsowym Polu – mickiewiczowski *Przegląd wojska* przeciwstawia puszkinowskiemu *Miedzianemu Jeźdźcowi* (opis Pól Marsowych). W *Petersburgu* sporo uwagi Iwaszkiewicz poświęca umiejscowieniu kultury rosyjskiej w dziejach Europy oraz opisowi związków Polski i Rosji. Petersburg w świadomości artystycznej Jarosława Iwaszkiewicza jawi się jako miasto europejskie, co odpowiada wyobrażeniom o „tekście petersburskim" na etapie ich formowania.

Petersburg Iwaszkiewicza można interpretować w kontekście tzw. „tekstu petersburskiego". Wiktor Choriew wspomniany zbiór szkiców proponuje zaliczyć do kręgu tekstu petersburskiego literatury polskiej (analogicznie do „tekstu petersburskiego literatury rosyjskiej", wprowadzonego do dyskursu literaturoznawczego przez Władimira Toporowa). Według Toporowa tekst petersburski to szczególny twór semiotyczny, bazujący na zasadach intergatunkowości, interpersonalności i intertemporalności. Dzięki tym wyróżnikom „tekst petersburski" ma długą tradycję; od początków miasta na fińskich bagnach albo – w wyobrażeniach ludowych – na skraju świata, do pojawienia wielu granic kulturowych w późniejszej przestrzeni Petersburga. Rzeczywiście, stolica Imperium Rosyjskiego stanowiła przestrzeń pogranicza, w której stykały się i oddziaływały na siebie wzajemnie konfliktujące idee, przeciwstawne obrazy i koncepcje miasta. Przez cały XVIII wiek przestrzeń Petersburga jawiła się jako swoisty raj, miasto idealne, jednocześnie jako przestrzeń harmonii, znoszenia granic, redukcji napięć pomiędzy nimi[83].

[83] В. Н. Топоров, *Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (введение в тему)*, [w:] tegoż, *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического*, Москва 1995, s. 259.

Polska recepcja tekstu petersburskiego swoimi początkami sięga *III cz. Dziadów* Mickiewicza. Polski romantyk widział w Petersburgu anty-przestrzeń i anty-świat oparty na przemocy. Mickiewicz solidaryzuje się z traktowaniem Petersburga przez Tarasa Szewczenkę w poemacie *Sen*, w którym północna stolica przedstawiana jest jako miasto-monstrum zbudowane na kościach kozaków ukraińskich. Petersburg, caryca Katarzyna, dwory i pałace przez ukraińskiego wieszcza przedstawione są w sposób iście karykaturalny, z użyciem ostrej satyry, co odpowiada ogólnemu nastawieniu poety do Imperium Rosyjskiego. Choriew przypomina, że w literaturze rosyjskiej „tekst petersburski" genealogicznie sięga do *Jeźdźca miedzianego*, do napisania którego zainspirowały Puszkina Mickiewiczowskie *Dziady*. Powtarzając rosyjskiego polonistę – u źródeł rosyjskiego *tekstu petersburskiego* leży Mickiewicz[84].

Należy też podkreślić, że do typologii „tekstu petersburskiego" nie można zaliczać wszystkich utworów poświęconych omawianemu miastu. Otóż typowi temu odpowiadają teksty ze „szczególnym antytetycznym napięciem i dynamiką, pewnym maksymalistycznym nastawieniem zarówno na rozwiązanie najważniejszych problemów rosyjskiej historii, kultury, samoświadomości narodowej, jak i na zagarnięcie, wciągnięcie do swego kręgu tych, którzy szukają odpowiedzi na te pytania"[85].

Iwaszkiewiczowi w zbiorze esejów *Petersburg* udało się omówić wiele ważnych problemów kulturowych i historycznych. Dzięki temu autor *Zmowy mężczyzn* tworzy nie fragmentaryczny obraz, a rozbudowaną panoramę Piotrogrodu. Ciekawą analizę *Petersburga* przedstawił wspomniany Choriew, który zwięźle, acz dokładnie, omówił każdy szkic z osobna[86].

Iwaszkiewicz w swoich *Dziennikach* Rosję prezentuje wszechstronnie. Jego kompetencje kulturowe pozwalały mu na odnalezienie się w warunkach największego sąsiada Polski – pisarz wychował się na terenie objętym polskimi, rosyjskimi i ukraińskimi wpływami kulturowymi. Od dzieciństwa biegle posługiwał się dwoma językami – polskim i rosyjskim. Diarysta odgrywał

[84] В. А. Хорев, dz. cyt., s. 196.

[85] W. Toporow, *Petersburg i tekst petersburski. Wprowadzenie do tematu*, „Pamiętnik Literacki" 1991, z. 2 (82), s. 248.

[86] В. А. Хорев, dz. cyt., s. 181–206.

ważną rolę na arenie kontaktów międzykulturowych. Był on medium, za pośrednictwem którego zachodził transfer międzykulturowy. Opisy podróży w *Dziennikach*, tekstach publicystycznych oraz w zbiorze *Petersburg* były ważnym źródłem informacji o zabytkach czy literaturze rosyjskiej.

Można ponadto stwierdzić, że Iwaszkiewicz poprzez niechęć do ideologii socjalistycznej i globalizacji oraz sceptyczny stosunek do zmian kulturowych skierowanych w stronę konsumpcjonizmu (co diarysta wyraźnie zaznacza w dziennikowych opisach podróży do Europy Zachodniej z lat 60.-70. ubiegłego stulecia) tożsamościowo bardziej związany jest z wiekiem XIX aniżeli XX. Takiego zdania był również Marek Radziwon, który w biografii Iwaszkiewicza napisał: „Poczucie przynależności do minionej epoki będzie mu towarzyszyć całe życie, z wiekiem będzie się też chyba coraz bardziej pogłębiać”[87].

Omówione fragmenty *Dzienników* Iwaszkiewicza ilustrują sposób konstrukcji fragmentu globalnego obrazu świata reprezentowanego przez konterfekt Rosji i koncept rosyjskości w polskiej świadomości narodowej. Konstrukt cechuje się wielopłaszczyznowością, obecnością aspektów międzykulturowych, etnicznych, narodowych oraz elementami międzynarodowego dialogu literackiego. Struktura przestrzenna dziennika pozwoliła autorowi przedstawić bogactwo i różnorodność świata w ujęciu dynamicznym. Nie mniejsze znaczenie ma tu też kontekst literacki, będący tłem do analizy tekstu *Dzienników* Iwaszkiewicza. W polu widzenia diarysty znajdowały się nie tylko poznane na żywo osoby, zjawiska i realia życia społecznego, ale również stereotypy oraz utrwalone wyobrażenia zbiorowe o „obcym”, „innym”, znacznie różniącym się od „swojego”.

Bibliografia

Baranow A., *Dzienniki Jarosława Iwaszkiewicza a poszczególne aspekty nowoczesnej komparatystyki*, [w:] *Kalba ir kontekstai* VI (1) tomas 2 dalis, Vilnius 2014, s. 20–31.

Bielniak N., *Rossica w listach Jarosława Iwaszkiewicza do żony z lat 1922–1926*, [w:] „Acta Polono-Ruthenica XXXIV/4”, 2019.

Choriew W. A., *Wosprijatie Rossiji i russkoj literatury polskimi pisatieliami*, Moskwa 2012.

[87] M. Radziwon, dz. cyt., s. 16.

Cybienko Je. Z., *Iz istorii polsko-russkich literaturnych swiaziej XIX-XX ww.*, Moskwa 1978.

Czechow A. P., *Połnoje sobranie soczinienij i pisiem: w 30 t. Pisma: w 12 t.,* Moskwa 1974–1983, T. 1, *Pisma: 1875–1886*, Moskwa 1974.

Drobniak P., *Jedność w różnorodności. Europa w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, Wrocław 2002.

Faryno Je., *Wwiedienie w literaturowiedienie*, Sankt-Pietierburg 2004.

Gonczarow I. A., *Obryw*, Chudożiestwiennaja Literatura, Moskwa 1980.

Iwaszkiewicz J., *Dzienniki 1911–1955*, Warszawa 2007.

Iwaszkiewicz J., *Dzienniki 1956–1963*, Warszawa 2010.

Iwaszkiewicz J., *Dzienniki 1964–1980*, Warszawa 2011.

Iwaszkiewicz J., *Książka moich wspomnień*, Kraków–Wrocław 1968.

Iwaszkiewicz J., *Książka o Sycylii*, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2020.

Iwaszkiewicz J., *Ludzie i książki*, Warszawa 1971.

Iwaszkiewicz J., *Podróże do Polski*, Poznań 2013.

Iwaszkiewicz J., *Rachunki włóczęgi*, Warszawa 2016.

Iwaszkiewicz J., *Spacer po Dnieprze*, „Twórczość" 1958, nr 9.

Kopka A., *Pytanie o gościnność w filozofii Jacques'a Derridy*, „Folia Philosophica" 2014, T. 32.

Kozicka D., *Dwudziestowieczne „podróże intelektualne". (Między esejem a autobiografią)*, „Teksty Drugie" 2003, nr 2–3.

Krzeczkowski H., *Recenzja Rachunków włóczęgi*, „Express Wieczorny" 1957, nr 3.

Ławski J., *Zygmunt Gloger: prowincja jako centrum świata*, „Bibliotekarz Podlaski" 2015, t. 31, nr 2, s. 25–39.

Malinowskij A. T., *Żanrowyje osobiennosti romana Gonczarowa „Obryw",* [w:] *Problemy syczasnogo literaturoznawstwa. Zbirnyk naukowych prac*, wyp. 4., Odesa 1999.

Narodnaja encykłopedia „Mój gorod", hasło: Saratow, URL: http://www.mojgorod.ru/saratov_obl/saratov/index.html [dostęp: 1.06.2021].

Radziwon M., *Iwaszkiewicz. Pisarz po katastrofie*, T. 1, Warszawa 2010.

Rapow M. A., *Kamiennyje skazy*, Jarosławl 1972.

Rybicka E., *Od poetyki miejsca do polityki przestrzeni. Zwrot topograficzny w badaniach literackich*, „Teksty Drugie" 2008, nr 4.

Słownik rodzajów i gatunków literackich, red. G. Gazda, Warszawa 2012.

Sobol E., *Jarosław Iwaszkiewicz i literatura rosyjska*, Toruń 2014.

Toporow W., *Petersburg i tekst petersburski. Wprowadzenie do tematu*, „Pamiętnik Literacki" 1991, z. 2 (82).

Toporow W. N., *Mif. Ritуał. Simwoł. Obraz. Issliedowanija w obłasti mifopoeticzeskogo*, Moskwa 1995.

Toporow W. N., *Pietierburgskij tekst russkoj litieratury. Izbrannyje trudy*, Sankt-Pietierburg 2003.

Wospominanija o Jarosławie Iwaszkiewicze, sost. W. M. Borisow, Moskwa 1987.

Zaworska H., *Z Polski – do Polski*, „Twórczość" 1978, nr 7.

Zenkin S. N., *Gostiepriimstwo: k antropologiczeskomu i literaturnomu opriedielieniju*, [w:] *Tradicionnyje i sowriemiennyje modeli gostiepriimstwa. Matieriały rossijsko-francuzskoj konfieriencii*, Moskwa 2004.

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2021 (LIII)
https://doi.org/10.36770/bp.651
ISSN 1640–7806 (print) ISSN 2544–8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Joanna Dziedzic*
Uniwersytet w Białymstoku, Polska / University of Białystok, Poland
ORCID: 0000–0002–4354–5882

Последний кинем взгляд на бывший наш эдем! O motywach arkadyjskich w liryce Apollona Majkowa

Последний кинем взгляд на бывший наш эдем! On Arcadian motifs in the lyric poetry of Apollon Maykov

Abstract: The article is devoted to the discussion of Arcadian themes in the poetry of Apollon Maykov. It discusses the traditional idyllic depiction of Arcadia as the lost paradise of childhood, so yearned for by the poet. The presence of anti-idyllic motifs – escaping/leaving the earthly Eden – is also pointed out. Maykov's Arcadian landscapes are also analysed in relation to the current of land poetry and the myth of the "nobleman's nest". The Arcadian nature has aesthetic (beauty and richness of nature) and ethical values for the poet (harmony, peace, goodness, naturalness and truthfulness).

Keywords: Arcadia, nobleman's poetry, idyll and anti-idyll, nobleman's topos.

Motyw Arkadii w spuściźnie poetyckiej Apollona Majkowa (1821–1897), jednego z czołowych przedstawicieli nurtów poezji antologicznej i sztuki czystej w dziewiętnastowiecznej liryce rosyjskiej, do tej pory nie stanowił przedmiotu

* Joanna Dziedzic – dr, adiunkt na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku; autorka monografii *Fiodor Tiutczew i jego dzieło. Człowiek – przyroda – historiozofia – estetyka* (2016).

refleksji uczonych. Uwagi o idyllicznym, sielankowym charakterze jego wierszy pojawiają się między innymi w pracach Michaiła Epsztejna czy Witolda Kowalczyka[1], poświęconych poezji pejzażowej i antologicznej tego twórcy, brak jednak dotychczas opracowań poświęconych wyłącznie tematyce arkadyjskiej.

Do tego stanu rzeczy w dużej mierze przyczynił się zapewne fakt, że recepcja wątków arkadyjskich w literaturze rosyjskiej ma charakter szczególny. Po pierwsze dlatego, że literatura rosyjska w swojej początkowej fazie rozwijała się pod wpływem kultury i literatury bizantyjskiej, czerpiąc przede wszystkim z zasobów tekstów religijnych. Bogata staroruska literatura przekładowa obejmowała przede wszystkim liczne tłumaczenia kazań, Pisma Świętego, teksty Ojców Kościoła czy żywoty świętych, a nie teksty świeckie, w których motyw arkadyjski był obecny. Po drugie, z uwagi na specyfikę rosyjskiego procesu historycznoliterackiego, w którym, w odróżnieniu od literatur zachodnioeuropejskiej, nie wyodrębniła się epoka renesansu, zaś barok, klasycyzm i sentymentalizm nakładały się na siebie i współegzystowały, a zatem topos arkadyjski nie miał czasu, by utrwalić swoją obecność w utworach rosyjskojęzycznych. Obecność wątku Arkadii w tekstach rosyjskich autorów wyraźnie zaczyna zaznaczać się dopiero w trzech ostatnich dziesięcioleciach XVIII wieku. Niemiecki slawista Peter Thiergen wyodrębnia trzy typy obrazu Arkadii, które ukształtowały się w literaturze rosyjskiej:

> С одной стороны в России реципируются традиционные идеализированные образы-клише с положительной семантикой. Здесь можно найти все топосы (включая греческие пастушеские имена и примеры сентиментальных ландшафтов по образу *locus amoneus*), которые присутствуют в позитивных картинах Аркадии. В то же время очень рано обнаруживается тенденция иронического и даже несколько фривольного снижения образа.
>
> С другой стороны, речь заходит (и прежде всего в эпоху романтизма) об аркадских сценариях деструктивного характера, которые принципиально разрушают воображаемый идиллический мирообраз и разоблачают идиллию как нечто мнимое. Так называемая «полнота счастья в ограничении» (по Жан-Полю) перестает быть вожделенным убежищем, но, напротив, об-

[1] М. Эпштейн, *«Природа, мир, тайник вселенной…»: Система пейзажных образов в русской поэзии*, Москва 1990. W. Kowalczyk, *Twórczość Apollona Majkowa i jej konteksty kulturowe*, Lublin 1991.

ретает черты бытия, угрожаемого в той же мере, что и опасного; аналогичные тенденции наблюдаются и в немецкой литературе [...].

Наряду с этим противительным или поляризованным представлением об Аркадии существует некая промежуточная амбивалентная форма, которая допускает свободную интерпретацию изречения «*Et in Arcadia ego*» отчасти в ассоциативной связи с Никола Пуссеном, но прежде всего с Шиллером [...]. В этом случае Аркадия рассматривается как некогда существовавший золотой век, который, возможно, вернется, но в преходящем настоящем станет знаком бренности бытия и потери иллюзий[2].

Wątki arkadyjskie pojawiają się między innymi w utworach Michaiła Łomonosowa (1711– 1765), Antiocha Kantemira (1708–1744), Gawriiły Dierżawina (1743–1816), Nikołaja Karamzina (1766–1826), a zatem w twórczości artystów, którą autor *Szkiców Rzymu* (*Очерки Рима*, 1843–1845) świetnie znał i lubił.

Źródeł motywów arkadyjskich w liryce Apollona Majkowa nie należy jednak upatrywać wyłącznie w upodobaniach literackich. Z pewnością dużą rolę odegrały inspiracje autobiograficzne. Apollon Majkow urodził się 4 czerwca 1821 roku w Moskwie, w rodzinie oświeconej rosyjskiej szlachty. Jego ojciec, Nikołaj Apollonowicz Majkow (1794–1873) był malarzem akademikiem, matka, Jewgienija Pietrowna (z domu Gusiatnikowa, 1803–1880) – pisarką. Wczesne dzieciństwo poeta spędził głównie w rodowych posiadłościach Nikolskoje i Czepczicha. Wspomnienie pogodnych, beztroskich lat dziecinnych wpłynęło na ujęcie motywu wiejskiej arkadii jako czasu szczęśliwego, a zarazem połączyło go z tradycjami kultury rosyjskiego ziemiaństwa. Latem 1834 roku rodzina, mając na uwadze dalsze kształcenie dzieci, przeniosła się na stałe do Petersburga. Atmosfera domu rodzinnego była ukierunkowana na rozwój sfery duchowej i intelektualnej dzieci. Przy tym dom Majkowów był jednym z najważniejszych centrów życia kulturalnego i umysłowego stolicy. To tam zbierali się najważniejsi przedstawiciele rosyjskiej inteligencji szlacheckiej XIX wieku.

Debiut literacki Apollona Majkowa przypadał na lata czterdzieste XIX wieku, kiedy w Rosji żywe były jeszcze tradycje estetyki romantycznej. W tym to dziesięcioleciu ukształtowało się kilka ugrupowań poetyckich, wśród któ-

[2] Петер Тирген, *Образы Аркадии в русской литературе XVIII–XIX вв.*, с. 72–73, https://cyberleninka.ru/article/n/obrazy-arkadii-v-russkoy-literature-xviii-xix-vv [20.06.2021].

rych ważne miejsce zajmowali poeci „antologicy", do których grona zaliczani są właśnie Majkow, Afanasij Fet (1820–1892), Jakub Połonski (1819–1898) i Mikołaja Szczerbina (1821–1869). Reprezentanci owego nurtu podejmowali wątki i tematy antyczne (zachwyt sztuką starożytnej Grecji i Rzymu, opiewanie przyrody Południa, antycznego hedonizmu i erotyzmu). W latach pięćdziesiątych XIX wieku z poetów tego nurtu ukształtował się nowy kierunek w liryce rosyjskiej, zwany poezją „sztuki czystej". A zatem naturalnym wydaje się, że motywy arkadyjskie znalazły swoje oparcie w poglądach estetycznych Majkowa (sięganie po ponadczasowe tematy piękna, przyrody, miłości, odrzucanie hasła utylitarności sztuki).

Z perspektywy prowadzonych badań istotny jest jeszcze jeden aspekt – cechy osobowości samego twórcy. Jak przypomina Dmitrij Miereżkowski:

> Жизнь Майкова – светлая и тихая жизнь артиста, как будто не наших времен. Она вытекает из глубокого, древнего источника – из патриархальной артистической семьи, в которой темные стороны крепостного права и связанной с ними обломовщины уничтожены благородным влиянием искусства и передаваемых из рода в род культурных преданий. Большинство поэтов в юности должно преодолевать сопротивление семьи, родных и близких, считающих поэзию пустым, непрактичным занятием, аристократическою забавой. **Судьба устроила так, чтобы сделать жизненный путь Майкова ровным и светлым. Ни борьбы, ни страстей, ни бурь, ни врагов, ни гонений. Путешествия, книги, памятники древности, рыбная ловля, стихи, мирные семейные радости, и над всей этой жизнью, как ясный закат, мерцание не бурной, но долговечной славы – такая счастливая доля достается немногим баловням судьбы, особенно в наше время и в нашем Отечестве**[3].

Można zatem wnioskować, że charakterystyczne, zdaniem większości badaczy, dla liryki autora *Maszeńki* (*Машенька*, 1846) piękne, harmonijne obrazy przyrody, radosny i pogodny sposób przedstawiania świata, odzwierciedlają cechy właściwe dla jego usposobienia i światopoglądu.

[3] Д. С. Мережковский, *А.Н. Майков, Философские течения русской поэзии*, 1896, с. 77, https://cyberleninka.ru/article/n/a-n-maykov/viewer, [6.06.2021]. Wszystkie podkreślenia i wytłuszczenia w cytowanych tekstach, o ile nie zostanie zaznaczone inaczej, są mego autorstwa – J. D.

Niniejszy artykuł nie wyczerpuje tematyki arkadyjskiej w spuściźnie lirycznej Apollona Majkowa, ale jest próbą omówienia tych motywów. Przedmiotem analizy są wybrane utwory, najbardziej reprezentatywne z punktu widzenia badanej tematyki.

Rozstanie z sentymentalną Arkadią

Motywy arkadyjskie w poezji Apollona Majkowa pojawiają się już na początku jego drogi twórczej, w latach czterdziestych XIX wieku. W tym to okresie dominuje w jego liryce poezja antologiczna. Dużą grupę stanowią utwory przedstawiające pejzaże Grecji i Rzymu. Pojawiają się jednak także wiersze, w których krajobraz ukazany jest w sposób uogólniony, bez detali przyrody, które pozwoliłyby powiązać pejzaż z konkretną topografią. W 1841 roku powstaje wiersz *Pożegnanie z wsią* (*Прощание с деревней*), opisujący rozstanie podmiotu lirycznego z wiejską Arkadią, w której spędził swoje dzieciństwo. Utwór rozpoczyna się zwrotem do przyjaciół:

О други! прежде чем покинем мирный кров,
Где тихо протекли дни нашего безделья
Вдали от шумного движенья городов,
Их скуки злой, их ложного веселья,
Последний кинем взгляд с прощальною слезой
На бывший наш эдем! Вот домик наш укромной:
Пусть век благой пенат хранит его покой
И грустная сосна объемлет ветвью темной! (s. 60)[4]

Negatywny obraz miasta z jego gwarem, fałszywą wesołością i dokuczliwą nudą przeciwstawiony jest spokojnej, szczęśliwej wiejskiej idylli. Podobnie jak rosyjscy sentymentaliści, Mikołaj Karamzin (1766–1826) i Aleksander Radiszczew (1749–1802), sięga Majkow po tradycyjny pozytywny obraz Arkadii. Wprowadza antytezę miasto (symbolizujące cywilizację i kulturę) – wieś (reprezentującą szczęśliwy, niewinny świat przyrody). Kontrast pomiędzy tymi

[4] А. Н. Майков, *Избранные произведения. Библиотека поэта*, Ленинград 1977. Wszystkie cytaty utworów poetyckich Apollona Majkowa pochodzą z tego wydania. Przy kolejnych cytowaniach wskazywana będzie jedynie strona.

dwoma światami poeta podkreśla poprzez zastosowanie naładowanych emocjonalnie określeń. Wieś ukazana jest jako *locus amoneus*, który budzi jedynie dobre skojarzenia, takie jak „мирный кров, тихо протекли дни, домик укромной, век благой". Przestrzeń miejska zaś przywodzi poecie na myśl takie zjawiska, jak „ложное веселье, скука злая, шумное движенье".

Występują tu charakterystyczne dla pejzażu sentymentalnej Arkadii elementy: zaciszny domek, strzeżony przez opiekuńcze bóstwa, szumiąca dąbrowa, źródło i strumień. Spersonifikowana przyroda („грустная сосна", „сладкий говор ключа") jest przyjazna i opiekuńcza wobec człowieka:

Вот лес, где часто мы внимали шум листов,
Когда сквозит меж них луч солнца раскаленной...
Склонитесь надо мной с любовью вожделенной,
О ветви мирные таинственных дубров!
Шуми, мой светлый ключ, из урны подземельной
Шуми, напомни мне игривою струей
Мечты, настроены под сладкий говор твой,
Унывно-сладкие, как песни колыбельны!.. (s. 60)

Idylliczny pejzaż dopełnia postać tajemniczej bohaterki, która w świetle gwiazd przegląda się w lustrze studziennej wody, myśląc o swym ukochanym:

А там,– там, на конце аллеи лип и ив,
Колодезь меж дерев, где часто, ночью звездной,
Звенящий свой кувшин глубоко опустив,
Дочь поля и лесов, склонясь над темной бездной,
С улыбкой образ свой встречала на водах
И любовалась им, и тайно помышляла
О стройном юноше,– а небо обвивало
Звездами лик ее на зыблемых струях. (s. 60)

Wprowadzając postać „córy pól i lasów", poeta nawiązuje z jednej strony do sentymentalnego motywu dwojga kochanków, z drugiej zaś – do idei człowieka pierwotnego, żyjącego w zgodzie naturą, stanowiącego jej część. Koncepcja ta, głoszona między innymi przez Jeana Jacquesa Rousseau, zakłada, że

człowiek powinien porzucić cywilizację i powrócić na łono przyrody, by jego życie nabrało sensu i harmonii[5]. Majkow, podobnie jak francuski myśliciel, zdaje sobie sprawę z utopijnego charakteru tej idei. Podmiot liryczny wiersza, choć niechętnie, ostatecznie opuszcza wiejski Eden.

Natura i wieś kojarzą się dla bohatera ze szczęśliwym czasem beztroski i niewinności, stanowiąc odwołanie do toposu dzieciństwa («песня колыбельная»). Motyw pożegnania z ziemskim rajem może być interpretowany jako swoista metafora życia ludzkiego. Człowiek musi pożegnać rodzinny dom i okres dzieciństwa, by wejść w dorosłość. Podmiot liryczny nie tylko zwraca się do bezimiennych przyjaciół, którzy towarzyszą mu w owej podróży, ale występuje w ich imieniu, o czym świadczy zastosowana w wypowiedzi liczba mnoga. Jego smutek i łzy są odzwierciedleniem ogólnoludzkiego doświadczenia tęsknoty za szczęśliwą krainą, w której minęły dziecięce i młodzieńcze lata. Bohater zdaje sobie sprawę z nieuchronności tego pożegnania („последний взгляд"), ponieważ biegu czasu zatrzymać nie sposób.

Inny charakter ma powstały w tym samym roku antologiczny utwór *Rozmyślania* (*Раздумье*). W pierwszej części wiersza poeta opiewa spokojne, wiejskie życie mieszkańców Italii. Ponownie szkicuje obraz domowego zacisza, strzeżonego przez Lary. Cerera i Bachus obficie obdarowują swoimi płodami mieszkających tam ludzi. Wiersz rozpoczyna się charakterystycznym horacjańskim zwrotem „блажен, кто…":

[5] O istotnym wkładzie Rousseau do tradycji arkadyjskiej pisze Józef Olejniczak: „W twórczości Rousseau dokonało się przewartościowanie motywu, o jakim staramy się opowiadać w niniejszej pracy. Na powrót przestaje on być literackim obrazem, a staje się ideą. W literaturze i sztuce dziewiętnastego i dwudziestego wieku sieć symboli odsyłających do konkretnego mitu o krainie idealnej ma znaczenie drugorzędne, istotniejszy jest (nazwijmy go tak na razie) «plan inspiracji» – więc owa tęsknota za krainą i stanem wiecznego szczęścia, utraconymi, wyśnionymi, bądź obiecanymi. Ta tęsknota staje się strukturalnym elementem literackiego motywu, którego genezę coraz częściej stanowi negatywna ocena historii, dramatyczne doświadczenie historyczne lub egzystencjalne i krytyka współczesności". J. Olejniczak, *Arkadia i małe ojczyzny: Vincenz, Stempowski, Wittlin, Miłosz*, Kraków 1992, s. 101. Wpływ idei Rousseau na poglądy Majkowa, dotyczące kształtowania się osobowości człowieka, można dostrzec również w tym, że francuski filozof wskazywał „[...] na konieczność wychowywania dzieci w bezpośrednim kontakcie z przyrodą, a także uzasadniając istnienie pewnych ról społecznych i nastawień moralnych, odwołujących się do naturalnego porządku świata". Patrz: A. Warmiński, *Mit arkadyjski a (nie)możliwość powrotu do stanu utraconej niewinności*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis", Folia 30: *Studia Philosophica 2* (2005), s. 83.

Блажен, кто под крылом своих домашних лар
Ведет спокойно век! Ему обильный дар
Прольют все боги: луг его заблещет; нивы
Церера озлатит; акации, оливы
Ветвями дом его обнимут; над прудом
Пирамидальные, стоящие венцом,
Густые тополи взойдут и засребрятся,
И лозы каждый год под осень отягчатся
Кистями сочными: их Вакх благословит...
Не грозен для него светильник эвменид:
Без страха будет ждать он ужасов эреба;
А здесь рука его на жертвенники неба
Повергнет не дрожа плоды, янтарный мед,
Их роз гирляндами и миртом обовьет... (s. 47)

Pojawia się w tym utworze wyraźnie nakreślony włoski pejzaż – złociste łany zbóż, akacje i drzewa oliwne otaczające dom, strzeliste topole nad strumieniem i dorodnie owocująca winorośl. Mieszkańcy Arkadii, pewni przychylności bóstw, nie obawiają się ani ziemskich trosk, ani śmierci i mrocznej otchłani Erebu.

Otwierająca utwór formuła „блажен, кто" z jednej strony nawiązuje do tradycji poezji Horacego, z drugiej – do rosyjskiej poezji klasycystycznej Antiocha Kantemira (1708–1744) i Gawriiła Dierżawina (1743–1816). Tatiana Abramzon zwraca uwagę na funkcję kompozycyjną oraz filozoficzny potencjał owej formuły:

> Блажен, кто... – одна из самых популярных формул русской поэзии XVIII – начала XIX века, собственный вариант которой был предложен почти всеми русскими поэтами того времени. Выступая в качестве формулы зачина, она обладает жанрообразующим потенциалом, создавая особую поэтическую структуру с отличительными признаками и приметами. В финале произведения она подводит итог поэтической речи, порой неожиданный. Занимая серединное положение в тексте, она формирует двухчастную композицию фрагмента, части которого находятся в отношениях «единичное &общее»[6].

[6] Т. Е. Абрамзон, *«Блажен, кто..» в русской поэзии XVIII-XIX вв.: из истории формулы*, „Проблемы истории филологии, культуры" 2015, № 3 (49), с. 369–370.

Majkow zgodnie z kanonem wykorzystuje ów zwrot jako frazę rozpoczynającą i nawiązuje do klasycznej dwuczęściowej kompozycji tego typu utworów, w których jedna część odnosi się do opisu ogółu (mieszkańcy Italii), zaś druga przekazuje to, co jednostkowe (uczucia i emocje podmiotu lirycznego). Pojawia się tu także nieoczekiwane zakończenie jako swoista przeciwwaga frazy „błogosławiony ten, który…".

W drugiej części utworu zachwyt sielankową Arkadią ustępuje miejsca prawdziwym pragnieniom podmiotu lirycznego, którego nuży spokojne, monotonne życie. Pojawia się tu dążenie ludzkiej jednostki do działania, walki i wolności. Zdaniem podmiotu lirycznego, to właśnie poprzez walkę i aktywność człowiek może kształtować i rozwijać swego ducha. W obrazach burzy czy krążącego ponad oblodzonymi wierzchołkami gór orła wyraźnie widać inspiracje romantyczną poezją Michaiła Lermontowa (*Парус*, *Демон*):

Но я бы не желал сей жизни без волненья:
Мне тягостно ее размерное теченье.
Я втайне бы страдал и жаждал бы порой
И бури, и тревог, и воли дорогой,
Чтоб дух мой крепнуть мог в борении мятежном
И, крылья распустив, орлом широкобежным,
При общем ужасе, над льдами гор витать,
На бездну упадать и в небе утопать. (s. 47–48)

Pod rajskim spokojem Arkadii skrywa się stagnacja i martwota, która jest źródłem cierpienia podmiotu lirycznego. Motyw ptaka opadającego w otchłań i wzbijającego się znów w niebo można odczytywać jako metaforę ludzkiego ducha, zawieszonego pomiędzy ziemią a niebem, dobrem a złem. O ile pierwszy analizowany wiersz stanowi kontynuację klasycznego pozytywnego motywu Arkadii, drugi utwór zawiera element antyidylliczny – pragnienia bohatera prowadzą do zburzenia utopijnej sielanki, która nie może zaspokoić wszystkich potrzeb ludzkiej duszy. W ten oto sposób wprowadza zatem poeta dialektyczny światopogląd romantyzmu, wedle którego świat zbudowany jest na zasadzie antytez mających wspólne źródło. Dlatego zarówno pragnienie spokoju i harmonii wiejskiego raju, jak też burz i porywów współistnieje w duszy człowieka.

Jeszcze dobitniej antyteza miasto-wieś wybrzmiewa w późniejszym wierszu *I oto miasto znów!...* (*И город вот опять!...*) z 1856 roku. Stanowi również dominantę kompozycyjną utworu. Pierwsza część dzieła, poświęcona krytycznemu opisowi „ludnej pustyni", ma charakter filozoficzno-psychologiczny. Ukazuje tu poeta swoje rozczarowanie miejskim życiem i ludźmi, cierpienie z powodu nieprzystawania do świata, w którym nie może znaleźć swego miejsca, ponieważ nie chce być taki, jak inni. Pierwiastek antyidylliczny w tym początkowym fragmencie jest wyraźnie odczuwalny. Wypowiedź podmiotu lirycznego prowadzona jest z perspektywy uciekiniera z wiejskiej Arkadii:

И город вот опять! Опять сияет бал,
И полн жужжания, как улей, светлый зал!
Вот люди, вот та жизнь, в которой обновлены!
Я почерпнуть рвался из сельской тишины... (s. 142)

Ucieczka okazuje się błędem. Miasto i jego mieszkańcy, wśród których bohater szukał lepszego życia, okazują się miałcy i śmieszni. Poeta mówi o uczuciu alienacji i cierpieniu, które opanowały jego duszę:

Но, боже! как они ничтожны и смешны!
Какой в них жалкий вид тоски и принужденья!
И слушаю я их... **Душа моя скорбит!**
Под общий уровень ей подогнуться трудно;
А резвая мечта опять меня манит
В пустыни божий из сей пустыни людной... (s. 142)

„Ludnej pustyni" autor przeciwstawia „pustynię bożą" (świat natury). Zmęczona gwarem miasta wyobraźnia poety kreśli przed nim obraz ukochanej Arkadii – szerokie pole, nad którym niczym dzwoneczki rozbrzmiewają głosy skowronków, stromy, omszony brzeg rzeczki i malinowy chruśniak, w którym nieoczekiwanie pod postacią urodziwego wiejskiego dziewczęcia objawia się leśna nimfa:

То речка чудится, осыпавшийся скат,
С которого торчит корней мохнатых ряд
От леса, наверху разросшегося дико.

Чу! шорох – я смотрю: вокруг гнилого пня,
Над муравейником, алеет земляника,
И ветки спелые манят к себе меня...
Но вижу – разобрав тростник сухой и тонкий,
К пурпурным ягодам две бледные ручонки
Тихонько тянутся... как легкий, резвый сон,
Головка детская является, роняя
Густые локоны, сребристые как лен...
Одно движение – и нимфочка лесная,
Мгновенно оробев, малиновки быстрей,
Скрывается среди качнувшихся ветвей. (s. 143)

Ostatnie wersy dzieła przedstawiają nasycony epitetami poetycki portret bohaterki („головка детская", „бледные ручонки", „густые локоны, сребристые как лен"), uchwyconej przez poetę w momencie zbierania malin. Bukoliczny charakter drugiej części utworu łagodzi nastrój wiersza. Smutna i przygnębiająca początkowo atmosfera wiersza stopniowo zmienia się, staje się kojąca i łagodna.

Ziemiańska Arkadia Majkowa

Pojawienie się wątków arkadyjskich w twórczości Majkowa inspirowane było nie tylko sielską liryką klasycyzmu i sentymentalizmu. Niewątpliwie ślad na jego poezji odcisnął również ważny w literaturze rosyjskiej XIX wieku „mit szlacheckiego gniazda" („усадебный миф")[7]. Zjawisko to stanowi immanentny składnik świadomości kulturowej Rosjan. Szlacheckie gniazdo symbolizowało wartości etyczne, obyczaje, tradycję i kulturę tworzone przez rosyjską szlachtę. Mit ten, jak wskazuje Olga Bogdanowa, kreuje abstrakcyjne i w dużej mierze wyidealizowane wyobrażenie o ziemiańskim dworze, poprzez taki opis jego topografii i życia jego mieszkańców, który nawiązuje do biblijnego archetypu – Edenu – lub do ponadczasowych starożytnych mitów o Złotym Wieku i błogim życiu w Arkadii.

[7] Termin „усадебный миф" wprowadził do literaturoznawstwa Wasilij Szczukin. Patrz: W. Szczukin, *Mit szlacheckiego gniazda. Studium geokulturologiczne o klasycznej literaturze rosyjskiej*, przeł. B. Żyłko, Kraków 2006.

Mit ziemiańskiego dworu ma, zdaniem badaczki, charakter synchroniczny i uniwersalny. Kształtuje się on nie tyle w oparciu o zjawiska rzeczywistości empirycznej, co na podstawie utworów literackich, dlatego jawiąc się jako autentyczna interpretacja rzeczywistości, przesłania w ten sposób prawdziwą rzeczywistość[8]. Pojawia się on w szeregu utworów literackich, między innymi w twórczości Aleksandra Puszkina, Iwana Turgieniewa, Iwana Gonczarowa czy Iwana Bunina. Obecny jest także w tekstach poetyckich, na przykład w liryce Afanasija Feta i Apollona Majkowa. Mit „szlacheckiego gniazda" jest apoteozą kultury szlacheckiej, ale towarzyszą mu w zasadzie od samego początku motywy samotności, utraty, porzucenia i wreszcie śmierci. Motywy antyidylliczne stanowią zatem nieodłączny element poezji ziemiańskiej.

Tatiana Żaworonkowa i Farrukh Musajew dają taką oto definicję tego typu liryki:

> Все мотивы «усадебной поэзии»: мотив уединения, мотив воспоминаний детства, проведенного в усадьбе, мотив возвращения в усадьбу, мотив чтения, мотив развлечений и т.д., характеризующие ее эстетическое своеобразие, фокусируются в «идиллическом хронотопе», содержательность которого очерчена М.М. Бахтиным: «вековая прикреплённость жизни поколений к одному месту, от которого эта жизнь во всех её событиях не отделена ([...] рождение, любовь, брак, труд, [...] сочетание человеческой жизни с жизнью природы ») [...], привязанность жизни и ее событий к родной стране, к родному дому, родным полям, реке, лесу, т.е. к одному конкретному пространственному уголку, где жили отцы и деды, будут жить дети и внуки [...][9].

Dla idyllicznej poezji ziemiańskiej charakterystyczne są cykle wierszy poświęcone różnym porom roku, gdzie obok opisu pejzażów ukazywane są także właściwe dla danej pory wiejskie prace i rozrywki. Tego typu obrazy beztroskiego życia występują już we wczesnych wierszach Apollona Majkowa. W wierszu *Zimowy poranek* (*Зимнее утро*, 1839) wieś radośnie wita nadchodzącą zimę.

[8] О. А. Богданова, *Русская литературная усадьба XIX–XX вв.: теоретический аспект исследований*, „Mundo Eslavo" 2020, nr 19, c. 94.

[9] Т. Ф. Жаворонкова, Ф. А. Мусаев, *Концепт усадебной лирики в поэтическом творчестве А.А. Фета. Актуализация проблемы*, Фундаментальные исследования (научный журнал) [10.07.2021], https://fundamental-research.ru/ru/article/view?id=36245.

Podobnie jak w liryce pejzażowej, tutaj także poeta dąży do pokazania konkretnego, realistycznego obrazu, skupiając się na przedmiotach życia codziennego i właściwych dla danej pory roku obowiązkach i przyjemnościach.

Wiersz skupia uwagę czytelnika przede wszystkim na efektach malarskich, takich jak kolorystyka („янтарное зарево", „кровавое пятно", „серебро снегов"), światłocienie („отлив пурпурный"), które mają oddać nastrój zimowego poranka. W wierszu tym Majkow stosuje częsty w jego twórczości motyw okna. Jego podmiot liryczny spogląda przez szybę na wiejski krajobraz, niczym na dzieło malarza:

Морозит. Снег хрустит. Туманы над полями.
Из хижин ранний дым разносится клубами
В янтарном зареве пылающих небес.
В раздумии глядит на обнаженный лес,
На домы, крытые ковром младого снега,
На зеркало реки, застынувшей у брега,
Светила дневного кровавое ядро.
Отливом пурпурным блестит снегов сребро;
Иглистым инеем, как будто пухом белым,
Унизана кора по ветвям помертвелым.
Люблю я сквозь стекла блистательный узор
Картиной новою увеселять свой взор; (s. 58)

Poeta opisuje także wiejskie przyjemności i prace. Widzimy zatem rybaka naprawiającego w swej chacie sieć i myśliwego spieszącego na łowy, słyszymy świst łyżew, sunących po gładkim lodzie:

Люблю в тиши смотреть, как раннею порою
Деревня весело встречается с зимою:
Там по льду гладкому и скользкому реки
Свистят и искрятся визгливые коньки;
На лыжах зверолов спешит к лесам дремучим;
Там в хижине рыбак пред пламенем трескучим
Сухого хвороста худую сеть чинит. (s. 58–59)

Występujące tu realistyczne detale nie burzą harmonii i sielankowej atmosfery utworu. W ich przedstawieniu autor posługuje się językiem prostym, nieprzeładowanym. Stosuje epitety stałe, takie jak „дремучие леса", „лед гладкий", „ранняя пора". Nie pojawia się tu sentymentalna czułostkowość ani zdrobnienia.

Jak zauważa Michaił Epsztejn, mimo iż poezja Majkowa ciąży ku idyllicznym, spokojnym pejzażom, zawiera wiele elementów realistycznego, bardzo konkretnego opisu:

> В целом Майков тяготеет к идиллическому, умиротворенному пейзажу, но далеко не идеально-условному: его идиллии из жизни природы (например, «Рыбная ловля») насыщены такими реалистическими подробностями, которые по уровню своей вещественной конкретности превосходят пейзажи предшественников. Круглолистый лопух, болотный белоус, «как щетка, жесткий», лягушка, взгромоздившаяся на пень,— подобная цепкость и пристальность взгляда, малохарактерная для лирической поэзии, выдает в Майкове современника и сомышленника И. Тургенева, Л. Толстого — величайших мастеров прозаического пейзажа[10].

Wątek ziemiańskiej arkadii pojawia się także w wierszu *Sianokosy* (*Сенокос*) z 1856 roku. Pełen pogody opis pracujących przy zbiorze siana wieśniaków przywodzi na myśl sceny z *Pracy i dni* Hezjoda, w których starożytny twórca głosi pochwałę pracy na roli. Majkow kreśli sylwetki kobiet zgrabiających suchą trawę i mężczyzn ładujących siano na wóz:

Пахнет сеном над лугами...
В песне душу веселя,
Бабы с граблями рядами
Ходят, сено шевеля.
Там — сухое убирают:
Мужички его кругом
На́-воз вилами кидают...
Воз растет, растет, как дом...(s. 166)

[10] М. Н. Эпштейн, *Природа, мир, тайник вселенной…*, s. 227.

Niczym w malarskiej scence rodzajowej pojawia się także opis towarzyszących ludziom zwierząt. O ile we wcześniejszych wersach poeta skupia się na pogodnej atmosferze letniego dnia, zaś praca ludzi ukazana jest nie jako ciężki wysiłek (kobiety śpiewają pieśni), to statyczny obraz nędznego konia, który cierpliwie czeka na załadunek, wprowadza element realistyczny i nieco przygnębiający na tle owej pogodnej idylli:

В ожиданьи конь убогий
Точно вкопанный, стоит...
Уши врозь, дугою ноги
И как будто стоя спит... (s. 166)

Beztroski nastrój przywraca ukazany w ostatniej strofie obraz psa, bawiącego się niefrasobliwie w sianie:

Только жучка удалая,
В рыхлом сене, как в волнах,
То взлетая, то ныряя,
Скачет, лая впопыхах. (s. 166)

A zatem w obu wierszach autor *Jemszanu* (*Емшан*, 1874) nie wychodzi właściwie poza granice kanonu sielankowej poezji ziemiańskiej, ukazując jedynie jasne strony wiejskiego życia i nie zagłębiając się w szczegółowy opis życia rosyjskiego chłopstwa, co było częstym zarzutem ze strony krytyków należących do nurtu rewolucyjnych demokratów. Tego typu utwory, które skupiały się na tematach piękna i przyrody, spełniały także bliskie Majkowowi postulaty nurtu czystej sztuki. Specyfiką liryki poety, którą można zaliczyć do poezji ziemiańskiej jest to, że rzadko pojawia się w niej obraz szlacheckiego dworu. Jego obecność sygnalizowana jest najczęściej poprzez jeden drobny detal – najczęściej motyw okna, jak w omawianym wierszu *Zimowy poranek* czy w utworze *Wiosna! Wystawiana jest pierwsza rama…* (*Весна! Выставляется первая рама…*, 1854). Wektor percepcji skierowany jest poza granice posiadłości, na sąsiadującą z nią wieś i otaczającą przyrodę.

Osobisty Eden poety

W latach pięćdziesiątych XIX wieku powstaje szczególnie interesujący z perspektywy badanego tematu wiersz *Wędkowanie* (*Рыбная ловля*, 1855). Majkow nie tylko wprowadza w nim po raz pierwszy w literaturze rosyjskiej motyw królestwa ryb, ale tworzy też nową odmianę gatunkową idylli, o czym piszą autorzy *Słownika encyklopedycznego Brockhausa i Efrona*: „образцом новой идиллии может служить «Рыбная ловля» Майкова, в которой мастерски описаны настроения, вызываемые местным пейзажем средней полосы России»[11].

Temat wiersza jest prosty – opowiada o wędkarskiej pasji podmiotu lirycznego (którego można utożsamiać z samym poetą). Motywy arkadyjskie nie wysuwają się na pierwszy plan, jednak już na początku wiersza pojawia się echo utraconego raju dzieciństwa:

> **Себя я помнить стал в деревне** под Москвою.
> Бывало, ввечеру поудить карасей
> Отец пойдёт на пруд, а двое нас, детей,
> Сидим на берегу под елкою густою,
> Добычу из ведра руками достаем
> И шёпотом о ней друг с другом речь ведём...
> С летами за отцом по ручейкам пустынным
> Мы стали странствовать... **Теперь то время мне**
> **Является всегда каким-то утром длинным,**
> **Особым уголком в безвестной стороне,**
> **Где вечная заря над головой струится,**
> **Где в поле по росе мой след ещё хранится...** (s. 351)

Dziecięca kraina szczęśliwości jest miejscem, w którym kształtuje się samoświadomość poety. Poczucie odrębności swego istnienia łączy się ze wspomnieniem szczególnej więzi z bliskimi (ojcem i bratem) i z przyrodą. W reminiscencjach świat ten przybiera cechy baśniowej, utopijnej krainy, w której czas się zatrzymał. Bohater boleśnie odczuwa wyrwanie z tego rajskiego zakątka, który jest jego prawdziwym domem, bezpiecznym i radosnym. Także w tym utworze

[11] *Идилляия, Энциклопедия Брокгауза и Ефрона*, Санкт-Петербург, Брокгауз-Ефрон 1890–1907, https://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz/9266 [26.07.2021].

Majkow powraca do negatywnego obrazu stolicy, w której czuje się wyobcowany i samotny:

> В столицу приведён насильно точно я;
> Как будто, всем чужой, сижу на чуждом пире. (s. 351)

Dopiero w momentach powrotu na łono natury poeta czuje się niczym w domu. Pojawia się zatem szczególny ciąg semantyczny: przyroda („божий мир", „божья пустыня") – Arkadia – dom. W tym utworze Majkow wychodzi poza granice liryki ziemiańskiej, w której centrum szczęśliwej Arkadii stanowi szlachecki dwór. W omawianym tekście dom podmiotu lirycznego jest miejscem ważnym. To tam mieszkają jego bliscy, tam powraca zmęczony po nocnym wędkowaniu. I stamtąd też ucieka chyłkiem, by znów pogrążyć się w umiłowanym świecie przyrody, obserwować jego elementy, podziwiać życie i zwyczaje ryb, ptaków, roślin. I chociaż pojawia się w jego liryce, w tym także w omawianym wierszu *Wędkowanie*, obraz domu rozumianego jako budynek, szlachecki dwór, to świat przyrody jest domem prawdziwym, choć symbolicznym:

> И, кажется, **опять я дома в божьем мире,**
> **Когда лишь заберусь на бережок ручья,**
> **Закину удочки, сижу в траве высокой...**
> Полдневный пышет жар — с зарёй я поднялся:
> Откинешься на луг и смотришь в небеса,
> И слушаешь стрекоз, покуда сон глубокой
> Под тёплый пар земли глаза мне не сомкнёт...
> О, чудный сон! Душа бог знает где, далёко,
> А ты во сне живёшь, как всё вокруг живёт... (s. 352)

Podobnie, jak w poprzednich analizowanych utworach, pojawia się (już złagodzony) kontrast pomiędzy miastem a wsią. Poeta ubolewa, że: „[…] близкие мои – увы! – все горожане…", „Непосвящённые! Напрасен с ними спор!". Kreśli dowcipne sceny, w których żona i rodzina żartują z jego wędkarskiej pasji, nie rozumiejąc, co ciągnie go w chłodne wilgotne poranki nad wodę.

W utworze występuje także sielankowy opis wsi i życia jej mieszkańców. Oko wędkarza pokazuje to, co widać z perspektywy brzegu rzeki – świecące

niczym ogniste kropki w srebrzystej mgle okienka chatek, leżące na piasku białe koszule kąpiących się wieśniaków i ich wesołe krzyki:

С той стороны село. Среди сребристой мглы
Окошки светятся, как огненные точки;
Купанье там идёт: чуть слышен визг живой,
Чуть-чуть белеются по берегу сорочки,
Меж тем как слышится из глубины лесной
Кукушка поздняя да дятел молодой... (s. 353)

Umiłowanie owego niewinnego świata przyrody, pełnego barw, światła i powietrza, ptasich głosów, wyraźnie daje się odczuć w każdym wersie:

Картины бедные полунощного края!
Где б я ни умирал, вас вспоминаю, умирая:
От сердца пылкого всё злое прочь гоня,
Не вы ль, миря с людьми, учили жить меня! (s. 353)

Elegijna fraza wskazuje, że właśnie ten biedny w porównaniu w przepychem południowej przyrody pejzaż północnej ojczyzny jest poecie najbliższy. Kontemplacja owego spokojnego, pełnego pięknej prostoty świata ukształtowała go jako człowieka i twórcę. Przyroda jest dla Majkowa nie tylko nośnikiem wartości estetycznych, ale i etycznych. W harmonijnym świecie natury upatruje on źródeł dobra, piękna i prawdy („красота, добро, правда"). W światopoglądzie twórcy istotna jest zatem ta triada kategorii moralno-estetycznych, do której sięgają najwybitniejsi rosyjscy realiści tego okresu – Fiodor Dostojewski (1821–1881) i Lew Tołstoj (1828–1910).

W utworze autor kreuje postać nowej muzy, Wędkowania. To ona jest jego przewodniczką po świecie przyrody:

Нет, муза чистая, витай между озёр!
Где рыбе в затиши прохлада есть и тень,
Показывай мне, как родится новый день;
И в миг, когда спадёт с природы тьмы завеса
И солнце вспыхнет вдруг на пурпуре зари,

Со всеми криками и шорохами леса
Сама в моей душе ты с богом говори!
Да просветлён тобой, дыша, как часть природы,
Исполнюсь мощью я и счастьем той свободы,
В которой праотец народов, дни катя
К сребристой старости, был весел, как дитя! (s. 355–356)

Muza Wędkowania odkrywa przed podmiotem lirycznym piękno i bogactwo wodnego świata. Dzięki niej otwiera się on na otaczającą go przyrodę. Ów moment zespolenia z naturą jest jednocześnie chwilą niezwykłego połączenia z Bogiem. Bohater, czując się częścią przyrody, jest pełen siły, wolności i radości. Osiąga stan przyrównywany do stanu boskiego w momencie stwarzania świata. Doświadczanie przyrody jest dla poety doświadczaniem boskiej obecności. Pierwiastek mistyczny ukazany jest przy tym przez autora bez zbędnego patetyzmu, przy pomocy prostego, plastycznego opisu, humoru, dowcipu (łączenie mowy potocznej ze stylem podniosłym).

Podsumowanie

Motywy arkadyjskie w poezji Apollona Majkowa pokazane są z pespektywy wygnańca/uciekiniera z urokliwej krainy lat dziecięcych, tęskniącego za sielankowym światem natury. Swoją mityczną Arkadię rekonstruuje w snach lub w sferze fantazji/wyobraźni poetyckiej. Namiastką realnego, choć zwykle krótkotrwałego powrotu do ziemskiego raju są dla poety momenty bezpośredniego kontaktu ze światem przyrody (namiętna pasja wędkowania). Świat przyrody ma nie tylko wartość estetyczną (piękno krajobrazu, bogactwo świata zwierząt i roślin), ale także etyczną (harmonia, spokój, dobro, naturalność i prawdziwość).

W przedstawianiu motywów arkadyjskich dominuje tradycyjne pozytywne ujęcie Arkadii, rozumianej przede wszystkim jako utracony urokliwy świat dzieciństwa. Poeta sięga najczęściej po klasyczny wyidealizowany obraz wiejskiej sielanki, przeciwstawiając mu negatywny obraz miasta. *Novum* stanowi fakt, że mimo motywów utraty, opuszczenia lub ucieczki z ziemskiego Edenu, powrót do niego jest możliwy. Podkreślić należy także fakt, że harmonijna, pełna arkadyjskiego spokoju atmosfera jest dominującą cechą liryki Majkowa, w której odzwierciedla się osobowość i poetycki światopogląd twórcy.

Bibliografia

Abramzon T. J., *«Blažen, kto…» v russkoj poezji XVIII–XIX vv.: iz istorii formuly*, „Problemy istorii, filologii, kul'tury" 2015, № 3 (49).

Bogdanova O. A., *Russkaja literaturnaja usad'ba XIX–XX vv.: teoretičeskij aspekt issledovanij*, „Mundo Eslavo" 2020, № 19.

Enciklopedija Brokhauza i Jefrona, Sankt-Peterburg, Brokhaus-Jefron 1890–1907, https://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz/9266 [26.07.2021].

Epsztejn M., *«Priroda, mir, tajnik vselennoj…»: Sistema pejzažnyh obrazov v russkoj poez*ji, Moskva 1990.

Kowalczyk W., *Twórczość Apollona Majkowa i jej konteksty kulturowe*, Lublin 1991.

Majkov A. N., *Izbrannye proizvedenija. Biblioteka poeta*, Leningrad 1977.

Marecki Z., *Modele wiejsko-sentymentalnej Arkadii i jej funkcje we współczesnej polskiej powieści dla kobiet*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski" 2014, nr 12.

Merežkovskij D. S., *A.N. Majkov*, „Filosofskie tečenija russkoj poezji" 1896, https://cyberleninka.ru/article/n/a-n-maykov/viewer [6.06.2021].

Olejniczak J., *Arkadia i małe ojczyzny: Vincenz, Stempowski, Wittlin, Miłosz*, Kraków 1992.

Szczukin W., *Mit szlacheckiego gniazda. Studium geokulturologiczne o klasycznej literaturze rosyjskiej*, przeł. B. Żyłko, Kraków 2006.

Thiergen P., *Obrazy Arkadii v russkoj literature XVIII-XIX vv.* https://cyberleninka.ru/article/n/obrazy-arkadii-v-russkoy-literature-xviii-xix-vv [20.06.2021].

Warmiński A., *Mit arkadyjski a (nie)możliwość powrotu do stanu utraconej niewinności*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis", Folia 30: *Studia Philosophica 2* (2005).

Žavoronkova T. F., Musaev F. A., *Koncept usadebnoj liriki v poetičeskom tvorčestve A.A. Feta. Aktualizacija problemy*, Fundamentalnye issledovianija (naučnyj žurnal, https://fundamental-research.ru/ru/article/view?id=36245 [10.07.2021].

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2021 (LIII)
https://doi.org/10.36770/bp.652
ISSN 1640–7806 (print) ISSN 2544–8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Iwona E. Rusek*
Uniwersytet w Białymstoku, Polska / University of Białystok, Poland
ORCID: 0000–0002–4894–7987

„Jedz, laleczko…”, czyli o zaświatowym charakterze niektórych potraw

“Eat, dolly…”, about the role of certain foods in afterlife

Abstract: The article describes the ritual function of the funeral ritual of feeding the ancestors and the foods associated with it, such as bread, cake, fruit, honey, milk, alcohol, and lentils. On the example of Adam Mickiewicz's *Dziady [Forefathers' Eve],* the author shows the sense and meaning of the food of the dead and the act of "feeding" the spirits. On the other hand, the use of fairy tales is intended to extract additional information about the foods (raspberries, blueberries, strawberries, cabbage, meat) and their role in the text.

Keywords: death, funeral, ritual, wake, fairy tale, foods for the dead.

Od wieków życie człowieka podzielone było na trzy najważniejsze momenty: narodziny, wesele oraz śmierć. Każdemu z tych etapów towarzyszyły obrzędy, a ich symbolika wpisywała się w rytm otaczającej przyrody.

Rytuały pogrzebowe związane z procesem umierania oraz samą śmiercią zawierały bogatą sferę ceremonii, w których istotną rolę odgrywał pokarm.

* Iwona Elżbieta Rusek – dr hab., adiunkt na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku, pracuje w Zakładzie Badań Źródłowych nad Literaturą XIX i XX wieku, autorka m.in. monografii *Życia lampy niewygasłe. Studium o „Oziminie” Wacława Berenta* (2017).

Był on stosowany do karmienia zmarłych tuż po zgonie, wkładany im do grobu lub pozostawiany na mogile. Zazwyczaj obok łoża zmarłego ustawiano naczynie z wodą (która miała znaczenie oczyszczające), kieliszek wódki, chleb z masłem, mięso, sery, a niekiedy piwo[1]. Obecność pokarmu doprowadziła do powstania uczty pogrzebowej. Brali w niej udział wszyscy żałobnicy, znajomi oraz sam nieboszczyk, dla którego ustawiano przy progu krzesło z kieliszkiem wódki i kromką chleba, niekiedy zapraszano zmarłego do stołu, zostawiając dla niego miejsce między biesiadującymi[2].

Stypa była jednym z najważniejszych elementów rytuału pogrzebowego, ponieważ zapewniała zmarłemu przepełnione szacunkiem odejście, a także pamięć u potomków i krewnych. Podczas stypy podawano więc pokarmy, które jednoczyły żywych ze zmarłymi, zaś tym ostatnim pozwalały uzyskać wieczny spokój duszy. Do serwowanych w trakcie uczty potraw zaliczamy kutię z maku i pszenicy utartą z miodem, pieczone na tę okazję chleby i pierogi oraz bób, groch, soczewicę[3], a także mak, mięso, kapustę, chleb z masłem, ser, kaszę i ryby[4]. Pito zazwyczaj alkohol, który jako mediator w zaświaty dopełniał obrzędowy charakter funeralnej biesiady.

Z rytuału pogrzebowego, jakim było karmienie zmarłych, powstał zwyczaj, a następnie obrzęd przygotowywania jedzenia oraz napojów na Święto Bożego Narodzenia oraz Święto Zmarłych. Potrawy takie, jak chleb, kutia, kasza, pierogi, miód, spożywane w trakcie Wigilii służyły jako ochrona przed demonami[5], pełniły także funkcję ofiary-mediatora w kontaktach z zaświatami. Nieprzypadkowo więc pusty talerz przeznaczony był dla zmarłych przodków, dziadów właśnie, których zapraszano do wspólnej biesiady w ten wieczór.

Najsłynniejszą ilustrację obrzędu karmienia przodków znajdujemy w części II *Dziadów* Adama Mickiewicza, który we wstępie pisał:

[1] A. Fischer, *Zwyczaje pogrzebowe ludu polskiego*, Lwów 1921, s. 195, 196.

[2] H. Biegeleisen, *Śmierć w obrzędach i zwyczajach ludu polskiego*, Sandomierz 2017, s. 259, 260.

[3] B. Ogrodowska, *Polskie zwyczaje i obrzędy doroczne*, Warszawa 2012, s. 237.

[4] A. Fischer, dz. cyt., s. 377, 378, 379.

[5] J. Wawrzeniuk, *Jak wyglądały słowiańskie „mosty" w zaświaty? – Spojrzenie archeologiczne*, [w:] *Za miedzę, za morze, w zaświaty… Kulturowe wymiary podróżowania*, red. W. Olszewski, V. Wróblewska, Wrocław 2012, s. 254–255.

> […] pospólstwo więc święci D z i a d y tajemnie w kaplicach lub pustych domach niedaleko cmentarza. Zastawia się tam pospolicie uczta z rozmaitego jadła, trunków, owoców i wywołują się dusze nieboszczyków. Godna uwagi, iż zwyczaj częstowania zmarłych zdaje się być wspólny wszystkim ludom pogańskim, w dawnej Grecji za czasów homerycznych, w Skandynawii, na Wschodzie i dotąd po wyspach Nowego Świata. D z i a d y nasze mają to szczególnie, iż obrzędy pogańskie pomieszane są z wyobrażeniami religii chrześcijańskiej, zwłaszcza iż dzień zaduszny przypada około czasu tej uroczystości. Pospólstwo rozumie, iż potrawami, napojem i śpiewami przynosi ulgę duszom czyśćcowym[6].

Wedle słów Guślarza w kaplicy znajduje się specjalnie przygotowane na tę okazję jadło oraz napoje. Toteż gdy pojawiają się mary dzieci, Kapłan zachęca je, by posiliły się:

> Czego potrzebujesz, duszeczko,
> Żeby się dostać do nieba?
> Czy prosisz o chwałę Boga?
> Czyli o przysmaczek słodki?
> Są tu pączki, ciasta, mleczko
> I owoce, i jagódki.
> Czego potrzebujesz, duszeczko,
> Żeby się dostać do nieba?
> (w. 83–90).

Pączki i ciasta, które wskazuje Guślarz, zaliczyć możemy do pieczywa obrzędowego, które w formie chlebów/chlebków wypiekano w piecu, podobnie jak *skwarodniki*, czyli ciasto drożdżowe pieczone na patelni lub także w piecu[7]. Chleb, który stanowi połączenie wody i zboża, pod wpływem ognia z bezkształtnej masy transformuje się w bochenki, co sprawia, że pełni funkcję pokarmu istot zaświatowych oraz, co istotne, uczestniczy we wszystkich

[6] A. Mickiewicz, *Dziady*, Warszawa 1995, s. 11. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. W nawiasach będę podawała numery wersów.

[7] G. Charytoniuk-Michiej, *Obrzęd Dziadów w dokumentach i w cyklu Mickiewicza*, Warszawa 2011, s. 198.

rytuałach obrzędowych (święcenie chleba na Wielkanoc, łamanie się opłatkiem przy Wigilijnym stole, przyjmowanie Komunii podczas mszy świętej[8]). Piec, w którym pieczono chleby, ciasta, a nawet pierogi[9], stanowił symboliczne odwzorowanie kobiecego łona i dlatego był miejscem o właściwościach magicznych oraz mediacyjnych, zwłaszcza z zaświatami[10]. Mleko od wieków stanowiło pokarm istot demonicznych, w tym węży, symbolizowało także odrodzenie oraz nieśmiertelność[11], z kolei owoce były siedzibą duszy, wskazywały również na ludzkie cnoty i grzechy[12].

Jednak duchy dzieci nie chcą ani „modłów", ani żadnego jadła z tak obficie przygotowanej biesiady. Proszą natomiast o „gorczycy dwa ziarna", bowiem z punktu widzenia symbolicznego i rytualnego ziarenka były prawdziwym pokarmem dla ducha i oznaczały oczyszczenie[13]. Z kolei liczba dwa jako parzysta przynależna była Tamtej Stronie i dlatego kojarzono ją, podobnie jak inne parzyste liczby, ze śmiercią (stąd zwyczaj bukietów lub wieńców pogrzebowych o takiej właśnie liczbie kwiatów).

Przybyły do kaplicy duch złego pana żali się: „Wiecznych głodów jestem pastwą;/ A któż mię nakarmić raczy?" (w. 196–197), na co Guślarz proponuje mu „chleb, mleko", a także, jak w przypadku duchów dziecięcych, owoce oraz jagody. Jednak zły pan wie, że zgodnie z karą, którą musi odbywać od wschodu do zachodu i od zachodu do wschodu słońca, nie dane mu będzie zaspokoić ani głodu, ani pragnienia. Cierpienie, jakie w związku z tym odczuwa, jest tak wielkie, że zwraca się do zebranych z żałośliwą prośbą: „Ach, jak mnie pragnienie pali; Gdyby mała wody miarka!/ Ach! gdybyście mnie podali/ Choćby dwa pszenicy ziarka!" (w. 232–235). Woda, o którą prosi Widmo, nie służy tylko do zaspokojenia pragnienia, lecz także oczyszczenia duchowego, zaś pszenica była składnikiem między innymi kutii, czyli obrzędowej potrawy,

[8] P. Kowalski, *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znacznie*, Warszawa 2007, s. 440.

[9] Guślarz wymienia pierogi w chwili, gdy pojawia się milczące Widmo. Jednak duch ten ani nie chce wyznać swej winy, ani wskazać potrawy, którą miałby zostać nakarmiony.

[10] Tamże, s. 438.

[11] J. Tresidder, *Słownik symboli*, przeł. B. Stokłosa, Warszawa 2005, s. 132.

[12] *Leksykon symboli*. *Herder*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 2009, s. 210; Á. P. Chenel, A. S. Simarro, *Słownik symboli*, przeł. M. Boberska, Warszawa 2008, s. 174.

[13] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 230.

którą karmiono zmarłych. Gdyby pan mógł skosztować choćby tych dwóch ziarenek, rytuał zostałby dopełniony, a jego dusza mogłaby zaznać spokoju. Tak się niestety nie dzieje i Widmo odchodzi na wieczną mękę.

Pod koniec dramatu z ust Guślarza daje się słyszeć wezwanie:

Teraz wszystkie dusze razem,
Wszystkie i każdą z osobna,
Ostatnim wołam rozkazem!
Dla was ta biesiada drobna;
Garście maku, soczewicy
Rzucam w każdy róg kaplicy.
(w. 504–510).

Mak i soczewica są potrawami żałobnymi, związanymi ze śmiercią, a róg pokoju, podobnie jak miejsce za obrazem, to przestrzenie, w których bytują duchy. Tam więc Guślarz składa ofiarę z jadła, by nakarmić nią wszystkich nieujawnionych dotąd uczestników biesiady. Ale gest Guślarza posiada jeszcze jedno ważne znaczenie, mianowicie kiedy mówi: „rzucam", nie chodzi mu tylko o fizyczny akt, jakim jest rzucenie pokarmów, ale o coś jeszcze. To zaś związane jest z duchem pośrednim, czyli dziewicą, która na pytanie Kapłana: „czego potrzebujesz, duszeczko,/ Żeby się dostać do nieba?", bez wahania mówi:

„[...]
Niechaj podbiegną młodzieńce,
Niechaj mię pochwycą za ręce,
Niechaj przyciągną do ziemi,
Niech poigram chwilkę z niemi.
(w. 470–473).

Słowa dziewicy łączą się ze słowami Guślarza o rzucaniu potraw w róg kaplicy, bowiem w całym tym rytuale nie chodzi o faktyczny akt spożywania – przecież przybyłe na ucztę duchy/dusze nie konsumowały ofiarowanych im potraw naprawdę – lecz o intencję, z jaką jadło jest ofiarowywane. Intencja bowiem pochodzi od konkretnego człowieka, tego, który nią obdarza i jest niczym więcej, jak jego energią. To ona stanowi treść pokarmu zmarłych,

a pojawia się w magicznym czasie misterium: między gestem wzięcia do ręki pokarmu a rzuceniem go w róg kaplicy. Wtedy duch ma szansę na pożywienie się, a tym samym zbawienie lub choćby częściowe odpuszczenie grzechów.

Mickiewicz, jak zaznaczył we wstępie do *Dziadów*, wzrastał, słuchając bajek, powieści i pieśni, które pobudzały jego wyobraźnię. Baśnie bowiem zawierają strukturę mityczną. Ta zaś odnosi się do rytuałów i obrzędów, w których występują pokarmy o zaświatowym charakterze: jedne przynoszą śmierć, inne pomagają ułaskawić demony czy ożywić zmarłych.

Jedną z najsłynniejszych baśni rosyjskiego folkloru jest opowieść o Wasylisie Pięknolicej znanej także pod tytułem *O mądrej Wasylisie*. Już na wstępie opowieści czytamy:

> Był sobie w pewnym królestwie kupiec. Przeżył ze swoją żoną dwanaście lat i urodziła im się jedyna tylko córka, Wasylisa Pięknolica. Odumarła matka Wasylisę, kiedy dziewczynka miała osiem lat. Przed śmiercią kupcowa zawołała do siebie córkę, wyjęła spod kołdry lalkę i dała ją Wasylisie mówiąc:
>
> – Posłuchaj, córeczko, zawsze pamiętaj moje ostatnie słowo i bądź mi posłuszna. Umieram i wraz z moim matczynym błogosławieństwem pozostawiam ci tę oto lalkę. Trzymaj ją zawsze przy sobie i nikomu nie pokazuj, a jeżeli spotka cię jakieś nieszczęście, daj lalce coś do zjedzenia i poproś ją o radę. Lalka zje i powie ci, jak zaradzić nieszczęściu.
>
> Matka pocałowała córeczkę i niebawem zmarła[14].

Cytowany fragment ukazuje rytuał błogosławieństwa, jaki udziela matka córce podczas obrzędu inicjacyjnego dziewcząt zwanego zaplecinami. Błogosławieństwo – dobre słowo, które miało moc ochrony przed wszelkim złem i nieszczęściem – zostaje w baśni utożsamione z lalką. Umierająca matka ma świadomość, że nie będzie mogła chronić córki ani wspierać jej swoją radą, dlatego ofiarowuje jej strażniczkę w postaci lalki. Co istotne, przykazuje ona córce, by zawsze trzymała/nosiła lalkę przy sobie, zapewne blisko ciała, tak by lalka „nasiąknęła" energią dziewczynki i pozostawała z nią w stałym duchowym kontakcie. Ponadto, zgodnie z nakazem matki, nikt nie może lalki zo-

[14] *Wasylisa Pięknolica*, [w:] *Piórko Finista Jasnego, Cud-Sokoła. Rosyjskie baśnie ludowe*, przeł. M. Dolińska, Moskwa 1990, s. 27.

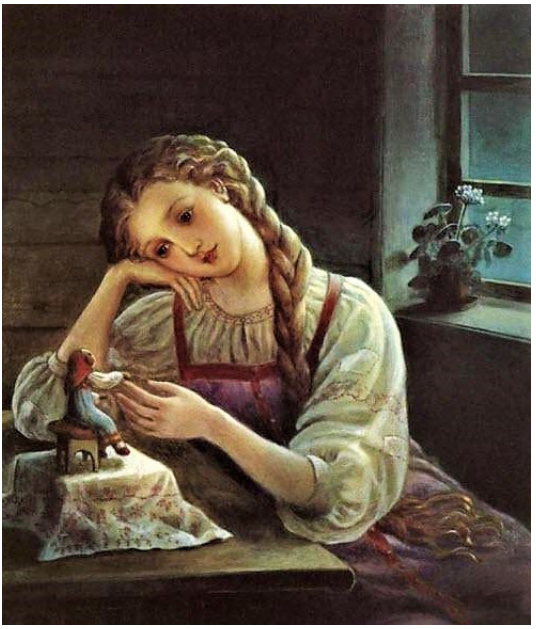
baczyć, co wiąże się z symboliką urocznych oczu, czyli takich, które poprzez swój złowrogi charakter mogłyby odebrać lalce jej moc.

Ofiarowana przez matkę lalka należy do obrzędowych lalek słowiańskich, których podstawową funkcją była ochrona, spełnianie życzeń, przynoszenie szczęścia i obfitości, dlatego właśnie pełniły funkcję duchowo-energetycznych amuletów. W zależności od swojego przeznaczenia lalki te miały różny wygląd oraz nazwy. I tak na przykład lalki spełniające życzenia to Żadanice, pilnujące domu to Ziarnuszki, towarzyszące wyprawie to Podróżniczki, a przygotowywane na wesele to Nierozłączki. W procesie motania lalki najważniejsza była intencja tego, który ją tworzył, zaś sama lalka była efektem jego emocji oraz życzeń. Jak możemy wywnioskować, lalkę dla Wasylisy zrobiła jej mama, dlatego miała ją chronić i we wszystkim jej pomagać.

Z tekstu nie wynika czy lalka, zgodne z zasadami rytualnego motania, została wykonana przez matkę z jej własnych ubrań, które posiadały funkcję ochronną, czy też miała na sobie jakieś inne ubranie, wiadomo natomiast, że w razie potrzeby należało najpierw lalkę nakarmić, a dopiero potem poprosić o pomoc. Do wymienionych lalek należy dodać jeszcze jedną, a mianowicie laleczkę o długim warkoczu, nazywaną Lalką na szczęście. Jest ona zupełnie maleńka, dlatego bez przeszkód można ją trzymać przy sobie cały czas; pełni funkcję amuletu, jest także opiekunką i obrońcą domowego paleniska. I tę właśnie lalkę, sądząc z opisu, otrzymała Wasylisa od matki, która nie powiedziała jednak, czym należy lalkę karmić.

Z tekstu baśni wiadomo, że będąc jeszcze w domu macochy, dziewczyna stawiała przed lalką „przygotowaną dla niej wieczerzę", zaś w chacie Baby Jagi częstowała ją resztkami ze stołu wiedźmy. Na owe ochłapy składało się kilka łyżek kapuśniaku, skibka chleba, kawałeczek prosięcia oraz kwas chlebowy, miód pitny, piwo i wino. Wszystkie te potrawy, którymi Wasylisa karmiła lalkę, należą do jadła, jakim goszczono uczestników styp pogrzebowych oraz samego zmarłego. Kapusta jest bowiem składnikiem wielu potraw wigilijnych czy uczt zmarłych, dodatkowo na jej zaświatowy charakter wskazuje fakt, że wedle wierzeń rodziły się w niej dzieci. Chleb stanowi podstawowy posiłek duchów, podobnie jak związany z nim symbolicznie kwas chlebowy, z kolei piwo było napojem władców i stosowano je w rytuałach przejścia w dorosłość[15] (a wszak

[15] J. Tresidder, dz. cyt., s. 166.



Autor: Kinuko Y. Craft

Wasylisa w chacie jędzy przechodzi inicjację i zyskuje głęboką świadomość samej siebie jako człowieka i jako kobiety), wino uważano za napój zmarłych oraz symbol krwi[16], zaś miód traktowany był jako substancja zaświatowa, gdyż zbierano go poza granicami ludzkiej bytności, posiadał ponadto znakomite właściwości konserwujące, które łączyły go ze śmiercią[17]. Kiedy więc lalka „zjadła" ofiarowany pokarm, jej oczy rozbłyskiwały niczym dwie świeczki i albo udzielała rad, albo wykonywała za dziewczynę wszystkie wyznaczone przez jędze polecenia. Najważniejszym stawało się zdobycie ognia, co w przypadku lalki – strażniczki domowego paleniska – nie było kwestią przypadku.

Ofiarą-mediatorem w kontaktach ze zmarłymi oraz istotami ze sfery zaświatowej był chleb, toteż nie dziwi wcale, że w takiej właśnie roli objawia się on w baśni Braci Grimm zatytułowanej *Żywa woda*. Opowiada ona o królu, który zachorował i tylko żywa woda mogła mu przywrócić zdrowie. Starszy i młodszy syn, którzy wyruszyli na poszukiwanie cudownego źródła, prze-

[16] H. Biedermann, *Leksykon symboli*, przeł. J. Rubinowicz, Warszawa 2003, s. 407.

[17] P. Kowalski, dz. cyt., s. 319.

padli bez wieści, przyszła więc kolej na najmłodszego z braci. Ten prawidłowo odpowiedział na pytanie napotkanego karła, za co został przez niego obdarowany nie tylko wskazówką, jak dotrzeć do wody życia, lecz także darami, które umożliwią mu jej zdobycie. Do tych należy żelazna rózga oraz dwa bochenki chleba. Żelazo łączy się ze sferą śmierci, a także zaświatami i dlatego używane jest jako oręże do walki z demonami[18], rózga, która jest pochodną magicznej różdżki, służy jako klucz do otwarcia bramy zaświatowego królestwa – miejsca, skąd wytryska życiodajne źródło. Na jego straży znajdują się dwa lwy, to one właśnie mają zostać przez bohatera nakarmione chlebem. Dzieje się tak, ponieważ lwy poprzez swój związek z krwią są istotami demonicznymi, należącymi do sfery śmierci, z tej właśnie przyczyny pełnią funkcje strażników cmentarzy, przeklętych pustkowi lub przestrzeni związanych z magicznymi przedmiotami. Dlatego więc chleb, który z racji swych mediumicznych właściwości służy do podtrzymywania komunikacji z *sacrum*: z bogami, duszami zmarłych, został w baśni użyty do ułaskawiania demonów. Ale nie tylko ich, bowiem bardzo często natykamy się na teksty, w których bóstwa ucztują, jedząc chleb.

Zgodnie z tradycją i przyjętym zwyczajem świętujemy sylwester znany wcześniej i obchodzony jako ucztę wróżek, trzech bogiń losu, zwanych w zależności od podań i przekazów: Mojrami, Rodzanicami czy Narecznicami. W wieczór biesiady, który przypada na ostatni dzień roku, ustawiano na stole, nierzadko osobnym, wino oraz chleb, którymi boginie miały się posilić. O świcie 1 stycznia wokół stołu gromadzili się domownicy z gospodarzem na czele, który kroił chleb, maczał go winie i częstował każdego domownika, by ten mógł uczestniczyć w komunii z bóstwem[19]. Brak pokarmu dla wróżek mógł spowodować ich gniew, a na rodzinę sprowadzić klęskę nieurodzaju. Echo tego starego zwyczaju pobrzmiewa w micie o wojnie trojańskiej, kiedy to na weselne gody Tetydy z Pelopsem nie zaproszono do stołu bogini Eris. Jej gniew i chęć zemsty sprawiły, że między ucztującymi pojawiło się złote jabłko, symbol niezgody, zwiastun wyniszczającej wojny. Podobnie rzecz ma się w baśni o Śpiącej królewnie, kiedy to na chrzest królewskiego dziecka nie zaproszono jednej z wróżek. W ten sposób doszło do złamania odwiecznego

[18] W. Kopaliński, dz. cyt., s. 504.

[19] P. Walter, *Mitologia chrześcijańska*, przeł. E. Burska, Warszawa 2006, s. 66–68.

zwyczaju, wedle którego boginie zapraszano na uczty towarzyszące ważnym momentom życia, a takim bez wątpienia były narodziny królewny.

Obok chleba, wina i wody pokarmem, który posiada zaświatowy charakter, jest samo ciało. Bardzo często w baśniach potwór pożera młodzieńców czy dziewicę, zdarza się też, że to krewni zjadają zmarłe dziecko. W baśni Braci Grimm pod tytułem *Krzak jałowca* z ciała zamordowanego chłopca macocha ugotowała potrawkę, którą ze smakiem zjadł jej mąż, ojciec malca. O straszliwej zbrodni wyśpiewywał zaś śliczny ptaszek, przysiadając na gałązkach jałowca:

Matula obcięła mi główkę,
tatulo w potrawce mnie zjadł,
a siostrzyczka Maryjka,
zebrała kosteczki
w węzełek z chusteczki
i pod jałowcem złożyła.
Ćwir, ćwir, piękny ze mnie ptaszek, ćwir ćwir![20].

Historia o zjadaniu własnych dzieci pojawiła się już w mitologii, gdzie Kronos zazdrosny o swą władzę połykał kolejno Demeter, Hadesa, Posejdona i Hestię, czy w tragicznej historii rodu Atrydów, kiedy to Atreus podał podczas uczty swemu bratu pieczeń z jego synów. W tych wszystkich przykładach odnajdujemy starodawny rytuał śmierci Dębowego Króla, Oblubieńca Wielkiej Bogini. Obrzęd ten opierał się na magicznym akcie przeistoczenia chleba w ciało, który wedle zasady transsubstancjacji mówił, że duch zboża przybierał ludzką postać i jako taki był mordowany (jego ciało rąbano na kawałki, krzyżowano lub palono), a następnie uroczyście zjadany jako sakrament. W tym celu z mąki rożnych ziaren wypiekano małe bochenki o ludzkim kształcie, które spożywano, popijając wywarem z jęczmienia ze świętego kielicha[21].

Odmianę tego motywu spotykamy w baśni Wandy Dobaczewskiej *Złota studzienka*. Główną bohaterką opowieści jest dziewczyna o imieniu Mary-

[20] *Krzak jałowca*, [w:] *Baśnie Braci Grimm*, t. I, przeł. E. Bielicka i M. Tarnowski, Warszawa 1986, s. 225.

[21] J. G. Frazer, *Złota gałąź*, przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa 2002, s. 350–356.

sia, która po osieroceniu jej przez matkę pozostaje na łasce złej gospodyni. Jedyną pocieszycielką dziewczyny jest łaciata krowa, która pomaga jej wykonywać ciężkie prace. Po jakimś czasie gospodyni wszystkiego się domyśla i postanawia zabić zwierzę. Wtedy krowa przykazuje sierotce, by z jej ciała zostawiła sobie jedynie rogi, które powinna zakopać pod płotem, w miejscu, gdzie w południe świeci słońce. Zrozpaczona dziewczyna postępuje zgodnie z wskazówkami Łaciatej: zakrada się w nocy do ogrodu i przy świetle księżyca, ucałowawszy z czułością rogi, składa je do ciemnej ziemi niczym do grobu. Wtedy też dochodzi do magicznego aktu transformacji, który przebiegał w następujący sposób:

> Rankiem spadł deszcz ciepły, obfity, potem słońce wyjrzało zza chmur i zalało cały ogród gorącymi promieniami. Przez trzy dni na ziemię deszcz padał i słońce świeciło, a czwartego dnia w samo południe, dziw się stał nad dziwy. Z czarnej ziemi pod potem, spomiędzy pokrzyw i jaskółczego ziela, wychyliła się złota studzienka[22].

Opisywany na kartach baśni rytuał dokonuje się w nocy, która związana jest z zaświatami, ponadto jest porą, która łączy się z kiełkowaniem roślin, wszelkim przekształceniem, a także przejściem jednego stanu w drugi, podobnie jak w obrzędzie wesela. Dziewczyna ucałowała rogi[23], gdyż pocałunek wiąże się z oddechem, powietrzem, a przez to z życiem. Przemiana rozpoczyna się rankiem lub, jakbyśmy mogli też powiedzieć, o świcie. To część dnia, która posiada moc przepłaszania śmierci, demonów oraz wszelkich nieszczęść. Deszcz ma moc zapładniania, słońce swym światłem (ciepłym) daje życie. Całe przeistoczenie trwa trzy dni, gdyż liczba ta oznacza twórczość, wzrost oraz narodziny[24], a dochodzi do niego w południe, ponieważ o tej porze, w środku dnia, ma miejsce chwilowy bezruch, zatrzymanie, podczas którego

[22] W. Dobaczewska, *Złota studzienka*, [w:] *U złotego źródła. Baśnie polskie*, wybór S. Wortman, Warszawa 1989, s. 21.

[23] Na temat solarnej symboliki rogów zob. M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. K. Romaniuk, Poznań 1989.

[24] W. Kopaliński, dz. cyt., s. 433.

możliwe staje się obcowanie z *sacrum* i zaświatami[25]. Wtedy też otwierają się bramy między światem żywych a umarłych i pojawiają się rozmaite istoty (np. Południca), zaś w analizowanej baśni ukazuje się złota studzienka. Wynurza się ona między jaskółczym zielem, które posiada właściwości magiczne, takie jak obdarzanie zdrowiem oraz siłą, a pokrzywą, której podstawowa funkcja polega na zapewnieniu ochrony przed demonami[26] . Wszystko to razem wzięte oznacza, że ciało krowy uległo pod ziemią (dla której też było pokarmem) transformacji w złotą studnię, która stanowi przejście w zaświaty, stąd nie dziwi wcale, że w baśniowej złotej studzience zamiast wody znajdowało się wino.

Autor: Adam Setkowicz

[25] A. Brzozowska-Krajka, *Symbolika dobowego cyklu powszedniego w polskim folklorze tradycyjnym*, Lublin 1994, s. 141–163.

[26] P. Kowalski, dz. cyt., s. 459.

Obok wspomnianych już pokarmów dla zmarłych, takich jak soczewica, bób czy chleb, szczególne miejsce zajmują owoce. Symbolizują one grzech, stanowią siedzibę duszy, ale też posiadają silne seksualne i zmysłowe konotacje, które pozostają oczywiście w związku ze śmiercią[27]. Najsłynniejszym tego typu pokarmem jest jabłko. Ono to poprzez swój kształt, zwłaszcza po przekrojeniu, nasuwa erotyczne skojarzenia, toteż jabłka spożywali nowożeńcy przed udaniem się do łożnicy, zaś Śnieżka po zjedzeniu jabłka złożona została do szklanej trumny[28]. Podobnie rzecz ma się z malinami, które oznaczają dobroć, lecz ze względu na swój kształt kojarzone są z kobiecym sutkiem[29]. Nieprzypadkowo więc Kirkor prosi, by córki wdowy nazbierały malin, bo tę, której się ta sztuka uda, uczyni władczynią i wprowadzi do swej łożnicy. W wersji Kazimierza Wójcickiego zatytułowanej *Piszczałka* zabójczym owocem okazały się jagody[30]. Co istotne zarówno kolor malin, jak i jagód, przywodzi na myśl skojarzenie z krwią. Jednak w przypadku jagód plamy są trudniejsze do wywabienia, co istotne na dłoniach utrzymują się bardzo długo, niczym znak popełnionej zbrodni, a tym samym kontaktu z zaświatami. Dlatego właśnie Balladyna, na której czole znajdowało się ukryte pod wstążką Kainowe znamię – krwawa plama, jako jedyna spośród uczestników uczty nie tylko słyszała, lecz także widziała zmarłą siostrę, a do tego czuła woń malin.

Omówione w niniejszym tekście pokarmy o zaświatowym charakterze nie wyczerpują tematu potraw, jakie ofiarowywano zmarłym, uświadamiają jednak, że każdy byt potrzebuje energii. Dzięki niej możliwe jest (współ)istnenie świata żywych i umarłych, a przez to fakt, że jedni nie mogą obyć się bez drugich.

[27] *Leksykon symboli, Herder*, dz. cyt., s. 210; Á. P. Chenel, A. S. Simarro, dz. cyt., s. 174.

[28] Nasuwa się tu oczywiście skojarzenie z mitem o Demeter i Korze, która w Hadesie zakosztowała kilku pestek granatu. Te nie uczyniły jej co prawda martwą, lecz już na zawsze związały z Krainą Śmierci.

[29] *Leksykon symboli, Herder*, dz. cyt., s. 162.

[30] K. Wójcicki, *Piszczałka*, [w:] *Baśnie polskie*, wyb. i oprac. T. Jodełka-Burzecki, Warszawa 1972, s. 27.

Bibliografia

Baśnie Braci Grimm, t. I, przeł. E. Bielicka i M. Tarnowski, Warszawa 1986.

Biedermann H., *Leksykon symboli*, przeł. J. Rubinowicz, Warszawa 2003.

Biegeleisen H., *Śmierć w obrzędach i zwyczajach ludu polskiego*, Sandomierz 2017.

Brzozowska-Krajka A., *Symbolika dobowego cyklu powszedniego w polskim folklorze tradycyjnym*, Lublin 1994.

Charytoniuk-Michiej G., *Obrzęd Dziadów w dokumentach i w cyklu Mickiewicza*, Warszawa 2011.

Chenel Álvaro P., Simarro A. S., *Słownik symboli*, przeł. M. Boberska, Warszawa 2008.

Dobaczewska W., *Złota studzienka,* [w:] *U złotego źródła*. *Baśnie polskie*, wybór S. Wortman, Warszawa 1989.

Frazer J. G., *Złota Gałąź*, przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa 2002.

Fischer A., *Zwyczaje pogrzebowe ludu polskiego*, Lwów 1921.

Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.

Kowalski P., *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znacznie*, Warszawa 2007.

Mickiewicz A., *Dziady*, Warszawa 1995.

Ogrodowska B., *Polskie zwyczaje i obrzędy doroczne*, Warszawa 2012.

Piórko Finista Jasnego, Cud-Sokoła, Rosyjskie baśnie ludowe, przeł. M. Dolińska, Moskwa 1990.

Tresidder J., *Słownik symboli*, przeł. B. Stokłosa, Warszawa 2005.

Walter P., *Mitologia chrześcijańska*, przekł. E. Burska, Warszawa 2006.

Wawrzeniuk J., *Jak wyglądały słowiańskie „mosty" w zaświaty? – Spojrzenie archeologiczne*, [w:] *Za miedzę, za morze, w zaświaty… Kulturowe wymiary podróżowania*, red. W. Olszewski, V. Wróblewska, Wrocław 2012.

Wójcicki K., *Piszczałka*, [w:] *Baśnie polskie*, wybór T. Jodełka-Burzecki, Warszawa 1972.

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2021 (LIII)
https://doi.org/10.36770/bp.653
ISSN 1640–7806 (print) ISSN 2544–8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

Aleksandra Więcek*
Uniwersytet Śląski w Katowicach, Polska /
/ University of Silesia in Katowice, Poland
ORCID: 0000–0001–7662–1549

„Najbardziej skondensowana w formie poezja”[1] – zarys międzywojennego fotomontażu polskiego

“The most condensed poetry in form” – an outline of interwar Polish photomontage

Abstract: The article presents the history of photomontage, starting from the 1850s. The author presents (sometimes very divergent) concepts concerning its provenance. Then she focuses on the notion itself, attempts to find its oldest definition, *breaks down* the term into its component parts and searches for the reasons for the great popularity of the photomontage in Poland in the interwar period. She repeatedly draws attention to inaccuracies in research on this technique, at the same time subjecting this fact to interpretation.

Keywords: photomontage, Szczuka, avant-garde, revolution, interwar period.

* Aleksandra Więcek – mgr, doktorantka w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego, autorka m.in. studium *„To był mastodont” – Mieczysław Szczuka w poszukiwaniu piękna utylitarnego* (2020).

1 M. Szczuka, wypowiedź o fotomontażu, „Blok” 1924, nr 8–9, cyt. za: A. Stern, *Głód jednoznaczności*, [w:] *Mieczysław Szczuka*, oprac. M. Berman, A. Stern, Warszawa 1965, s. 32.

„Sztuka jest najwyższą radością, jaką człowiek może sobie dać"
Karol Marks

Celem niniejszego szkicu jest refleksja nad techniką fotomontażową, która rozkwit i dynamiczny rozwój w Polsce przeżyła w okresie międzywojennym. Stało się to za sprawą działania awangardzistów. Spróbuję odpowiedzieć na pytanie o proweniencję fotomontażu, jego protoplastów i modyfikatorów, a także zastanowię się nad czynnikami, które sprawiły, że właśnie ta metoda twórcza spopularyzowała się na gruncie polskim w dwudziestoleciu międzywojennym, a po wojnie zyskała kontynuatorów.

Kwestia pochodzenia fotomontaży nie jest do końca jasna. Badacze nie są zgodni, kto wykonał pierwsze prace, ani też, czy któreś z tych prób można już było określać mianem fotomontażu. Branżowe czasopisma fotograficzne podejmowały to zagadnienie wielokrotnie – myślę przede wszystkim o artykułach i wzmiankach w „Wiadomościach Fotograficznych", „Nowościach Fotograficznych", „Obscurze" i „Fotografii".

Zacznę od wyjaśnienia kluczowego pojęcia. Najstarszą definicją, do jakiej udało mi się dotrzeć, jest formuła Józefa Świtkowskiego opublikowana w 1933 roku na łamach „Nowości Fotograficznych":

> Zestawianie obok siebie różnych obrazków fotograficznych, czyli „montowanie" ich w jedną całość, w jeden obraz wspólny, nazywa się fotomontażem[2].

W tym fragmencie pojawiają się dwa składowe elementy, niezmiernie istotne, by w ogóle mówić o interesującym nas zabiegu artystycznym, tzn. o fotografii i montażu. Fragmenty zdjęć (rzadziej całe fotografie) były ze sobą zestawiane, a więc zmontowane, ułożone w nową kompozycję. Należy jednakże podkreślić, że wypowiedź Świtkowskiego w żadnym wypadku nie może być uznana za tekst naukowy, artykuł ten był raczej prostym wyjaśnieniem, skierowanym najprawdopodobniej do fotografów-amatorów. Autor w tym samym popularnonaukowym tonie wskazuje na możliwość do-

[2] J. Świtkowski, *O fotomontażu*, „Nowości Fotograficzne" 1933, nr 2, s. 7.

puszczenia zaburzenia stosunków wielkości zestawionych (zmontowanych) elementów i wynikający stąd nieraz kontrowersyjny stopień ich przystawalności w świecie rzeczywistym. W 1933 roku Świtkowski zauważał, że taka metoda obrazowania jest bardzo nowoczesna i zazwyczaj korzystają z niej „nowoczesne czasopisma ilustrowane"[3].

Gwoli ścisłości w poszukiwaniu źródeł fotomontażu należałoby jednakże cofnąć się do XIX wieku, kiedy Oscar Rejlander, wiktoriański malarz, i Henry Peach Robinson, fotografik, zafascynowani możliwością fotografii, podejmowali pierwsze próby ingerencji w gotowe zdjęcia i tworzyli z nich nowe kompozycje[4]. Praca Rejlandera *The Two Ways of Life*[5] z 1857 roku była przez niego uważana za pierwszy w historii fotomontaż, a samego siebie malarz mianował wynalazcą tej metody. Kompozycja powstawała przez sześć tygodni, składa się z trzydziestu dwóch obrazów nieskazitelnie połączonych w spójną całość. Stworzony obiekt przywodzi na myśl renesansowe dzieła, zastosowanie zbieżnej perspektywy odsyła na przykład do *Ostatniej Wieczerzy* (1495–1498) Leonarda da Vinci. Część postaci jest zamazana, zamglona lub nieostra, co wzmaga klarowność osób przedstawionych centralnie, a będący głównym źródłem światła łukowaty otwór w ścianie skupia uwagę odbiorcy na stanowiących oś kompozycji trzech mężczyznach.

Układ postaci wydaje się tu być odwołaniem do malowidła *Szkoła Ateńska* (1509–1511) Rafaela Santi, gdzie w centrum (*notabene* również na tle łukowatego przejścia, za którym widać błękit nieba) przedstawieni zostali Platon i Arystoteles. Pierwszy unosi palec wskazujący prawej dłoni ku niebu, drugi zaś wskazuje na ziemię dokoła nich, trzymając prawą rękę przed sobą. Wokół znajduje się kłębowisko mężczyzn w mniej lub bardziej adekwatnych pozach, upozowanych w taki sposób, jaki miał ilustrować różne sposoby skupienia na studiowaniu filozofii. Analogicznie zostały przedstawione centralne postaci w *The Two Ways of Life*. Należy zauważyć również dosyć istotne różnice – brodaty starszy mężczyzna, unosząc prawą dłoń, robi to raczej w geście pozdrowienia, czy też błogosławieństwa, drugą, lewą ręką

[3] Tamże.

[4] Por. *Rejlander & Robinson. Photomontage Experts*, [w:] https://spark.adobe.com/page/uEbpqRuYgqDoG/ [dostęp: 13.09.2019].

[5] Zob. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/294822 [dostęp: 25.09.2021].

trzyma dłoń jasnego, eterycznego i wiotkiego młodzieńca z przymkniętymi powiekami. Górna krawędź fotomontażu jest spowita kotarami, co przywodzi na myśl teatralną kurtynę, jednocześnie kierując wzrok widza w stronę znajdujących się na „scenie" jaśniejszych, utrzymanych w skali szarości postaci półnagich kobiet (będących – jak się zdaje – rodzajem gry z męskim tłumem ze *Szkoły Ateńskiej*) oraz odzianych w stroje należące do różnych rejestrów mężczyzn.

Wiesław Hudon w artykule *Rodowód i specyfika fotomontażu*[6] z 1970 roku rozprawia się bezceremonialnie z opinią, jakoby Rejlander i Robinson mogli jakkolwiek uchodzić za twórców fotomontażu. Wskazuje on na zasadniczą niezgodność założeń formalnych dziewiętnastowiecznych twórców z ideami, które przyświecały artystom w XX wieku:

> Jest sprawą jasną, że rodowód fotomontażu nie sięga do dziewiętnastowiecznych kompozycji Rejlandera i Robinsona. Choć nie sposób zaprzeczyć, że prace tych artystów były w jakimś sensie „fotomontażami", to znaczy – posługiwały się tworzywem w postaci studium fotograficznego, montowanym później na płaszczyźnie. Rejlanderowi i Robinsonowi chodziło jednak o posłużenie się zabiegiem montażu w celu uzyskania pewnej rzeczywistości spójnej[7].

Zatem Hudon zarzuca im, że próbowali stwarzać iluzję prawdziwości, autentyczności, korzystając z fotografii, które – zgodnie z koncepcją tradycjonalistów spod znaku Rolanda Barthesa – są elementem przedstawiającym rzeczywistość i w ten sposób oszukiwali widzów. Ten rodzaj fotomontażu, zakamuflowany i „wygładzony", wrócił do łask na łamach tabloidów oraz prasy brukowej, o mediach społecznościowych nie wspominając.

Początek XX wieku przynosi kolejne eksperymenty mające na celu eksplorację techniki fotograficznej, o czym świadczą na przykład pocztówki wojenne z roku 1917. *Stolzenfels am Rhein*[8] nieznanego autorstwa jest właściwie

[6] W. Hudon, *Rodowód i specyfika fotomontażu*, „Fotografia" 1970, nr 6.

[7] Tamże, s. 129.

[8] E. Otto, *The Secret History of Photomontage. On the Origins of the Composite Form and the Weimar Photomontages of Marianne Brandt*, [w:] *Weimar Publics/Weimar Subjects. Rethinking the Political Culture of Germany in the 1920s*, red. K. Kanning, K. Brand, K.-Mcguire, Nowy Jork–Oxford 2010, s. 67.

kolażem – łączy malarstwo i fotografię. Na tę kompozycję zwracam uwagę przede wszystkim dlatego, że w obrazie sam element fotograficzny został bardzo skrupulatnie zmontowany – jest to więc swoisty fotomontaż; swoisty, ponieważ wpisany w kolaż. Tło – górski pejzaż – zostało namalowane, podobnie jak postaci machającej matki i dwójki dzieci. Są one przedstawione płasko i naiwnie, w szczególny tradycyjny sposób przywołujący małomiasteczkowy styl życia. Sylwetki umundurowanych żołnierzy w pruskich mundurach, w pikielhaubach i z karabinami na ramionach zostały natomiast wkomponowane w obraz z fotografii. Ich postacie zostają zduplikowane – ośmioosobowy pluton to tak naprawdę zaledwie trzy utrwalone na zdjęciu osoby. Jeden z żołnierzy odwraca głowę w stronę kobiety, dzieci i sielskiego pejzażu po to, aby spojrzeć na nich – zapewne po raz ostatni przed wyruszeniem na wojnę.

Pierwszowojenny montaż wydaje się być niezdarny. Jeden z żołnierzy „stoi" swojemu sąsiadowi na bucie, jednakże ogólny obraz przedstawionego oddziału jest bardzo spójny: wszyscy są podobnego wzrostu, wszyscy w odpowiednio dobranym umundurowaniu i wyposażeni w jednakowy, zdecydowany wyraz twarzy. Unikatową, gdyż specyficznie wyodrębnioną postacią pozostaje tylko żołnierz odwracający się w stronę bliskich i pejzażu – usytuowany został po lewej stronie, z głową skierowaną nie do widza, lecz do namalowanych postaci. On w zasadzie nie ma twarzy i jako jedyny nie został zduplikowany w fotomontażu. Dystans między bezpieczną krainą lat dziecinnych, gdzie stoi dom rodzinny, a rzeczywistością wojenną i powinnością wojskowego jest zarysowany wyraźnie przez zastosowanie i połączenie dwóch opozycyjnych technik: malarstwa oraz fotografii. Dzięki niewidocznej twarzy sentymentalnego żołnierza z jego postacią mógł utożsamić się każdy, kto tę pocztówkę kierował w rodzinne strony.

Elizabeth Otto zauważa w swoim artykule o *Tajemnicach historii fotomontaży*, że podobne kompozycje tworzył w owym czasie także Albert Pfeiffer:

> […] umieszczał swoje postaci w spokojnym, sielskim krajobrazie z widocznymi wiejskimi zabudowaniami i iglicami kościołów oraz wzgórzem z romantycznymi ruinami. […] Pfeiffer tworzy uniwersalną scenerię, jednak umieszcza w niej kilka wyraźnych odniesień do wojny, takich jak uniformy żołnierzy oraz strzegący za ich plecami nieba sterowiec, który [w roku 1915 – dopisek A. W.] był w tym

> czasie jednym z najwyrazistszych znaków, gdyż odnosił się do wymiaru militarnego i symbolicznych prowadzonych wówczas działań wojennych[9].

Zostawmy jednak owe symbolicznie uładzone kompozycje zacierające granice pomiędzy składowymi częściami. Zagadnieniem, któremu chciałabym się przyjrzeć dokładniej, są prace międzywojenne, ze swoimi widocznymi cięciami, śladami kleju, zarysowaną ołówkiem siatką, wykorzystujące nagromadzenie elementów do prezentacji znaczeń, wszystkie te, które nie ukrywają montowania.

Zatem, jeśli za dotychczasowymi badaczami nie uznamy dziewiętnastowiecznych prac za pełnoprawne fotomontaże, trzeba będzie jeszcze raz zadać pytanie o to, kiedy sztuka łącząca fotografię i montaż się narodziła?

Dotychczasowe opracowania wskazują na cztery rozbieżne tropy, a każdy prowadzi do odmiennych spojrzeń i opinii na temat proweniencji techniki montażu fotografii.

Pierwsza ścieżka wiedzie do dwójki niemieckich dadaistów: Raoula Hausmanna i Hanny Höch. Moment domniemanego wynalezienia przez nich fotomontażu przytacza Hudon:

> W 1917, czy też 1918 roku Hausmann i ona (Hanna Höch – A. W.) postanowili spędzić wakacje nad morzem. Wynajęli więc pokój w Gribow na wyspie Usedom nad Bałtykiem. Naprzeciwko ich łóżka wisiał wielki oleodruk. Na środku obrazu figurował młody cesarz Wilhelm II w otoczeniu swych przodków i potomków. Nieco wyżej, lecz również w środkowej części obrazu, stał młody kanonier, pod którego hełmem wklejony był portret gospodarza, u którego mieszkaliśmy. Młody pionier stał – pełen dumy – wśród swych najwyższych zwierzchników. Paradoksalność tej sytuacji absorbowała uwagę Hausmanna. Doszedł do wniosku, że takie naklejanie można by przecież zastosować także w wielu innych przypadkach, zwłaszcza, gdy chodziłoby o uwypuklenie głupoty i zacofania celem obnażenia tej zagmatwanej bezsensowności świata. Powróciwszy do Berlina zaczął tworzyć rzeczy zawiłe, polegające na przeciwstawianiu sobie fotograficznych banalności i nazwał to *fotomontażem*[10].

[9] Tamże, s. 75. Uwagi Otto dotyczą pocztówki zatytułowanej *Musketier Podolski*.

[10] W. Hudon, *Rodowód i specyfika…*, s. 128.

Hudon, opisując początek fotomontażu, skorzystał ze wspomnień Hansa Richtera. Tym, na co zwracał on szczególną uwagę, były możliwości prześmiewcze i karykaturalne fotomontaży, które biorą się z nagromadzenia elementów sztucznie zestawionych i nieprzystających do siebie. Wszak „obnażanie zagmatwanej bezsensowności świata" to jeden z głównych postulatów dadaistów. A więc początków fotomontażu można by poszukiwać w „dadaistycznym bełkocie", dzięki któremu chciano zademonstrować w czasie chaosu (związanym z wojną i rewolucją) nowy, optyczno-myślowy kierunek. Hausmann pisał:

> To nie formy zderzają się na płaszczyźnie fotomontażu. To zderzają się konkretne rzeczywistości. To już nie jest – po prostu metoda, styl pracy. To jest światopogląd[11].

Działalność dadaistów doprowadziła do zaanektowania przez artystów przedmiotu nieartystycznego i nadania mu cech, których dotąd nie posiadał. Było to posunięcie rewolucyjne. Zdaniem Hudona: „Przedmiot wkroczył do plastyki, wnosząc ze sobą poza własnym stanem lawinę relacji, w których mógł zaistnieć lub zaistniał"[12].

W tym miejscu warto zatrzymać się nad samym pojęciem montażu. Jest on bowiem szczególnie istotny dla relacji, w jakie uwikłany zostaje przedmiot. Wszak to on wydaje się stanowić istotę techniki – bez montażu mielibyśmy do dyspozycji tylko korowód fotografii.

Sam termin pochodzi z języka francuskiego. Znajdziemy go w słowniku pojęć technicznych, gdzie oznacza składanie maszyn, urządzeń lub budowli z gotowych części[13]. Tadeusz Miczka podaje, że humaniści rozszerzyli znaczenie tego konceptu – „chodziło o umiejętność wyboru, kojarzenia i integrowania informacji. [Humaniści – A. W.] Zawsze wskazywali umysł jako źródło mechanizmów montażowych"[14]. Co prawda, śląski filmoznawca skupia swoją uwagę przede wszystkim na semantyce kinematograficznej,

[11] Tamże, s. 129.

[12] Tamże, s. 123.

[13] T. Miczka, *Montaż*, [w:] tegoż, *Słownik pojęć filmowych*, T. IX, Katowice 1998, s. 144.

[14] Tamże.

jednakże z łatwością można przenieść mechanizmy scalania, zestawiania i łączenia scen filmowych z procesem komponowania nowych form z pofragmentowanych fotografii. Za najznakomitszych montażystów uważa Miczka twórców radzieckiego kina rewolucyjnego, z Sergiejem Eisensteinem na czele, którzy konsekwentnie posługiwali się terminem „montaż" i uznali go za główną zasadę twórczą – podstawę kinematograficznego procesu artystycznego oraz za indywidualny sposób „wypowiadania się" reżysera[15]. Zresztą właśnie ów Eisensteinowski montaż nabrał zupełnie innego znaczenia. Reżyserowi *Pancernika Potiomkina* nie chodziło bowiem wyłącznie o układanie scen w ustalonym porządku, lecz o selekcjonowanie ujęć, ich dobór i taką kolejność, która potęgowałaby siłę dramatyczną, kolejność, która nie jest uporządkowana przez chronologię, lecz pozostaje świadomie zamierzoną kompozycją[16].

Dosyć gładko termin „montaż" został przetransponowany z obszaru pojęć filmowych do działań związanych z komponowaniem nowych obrazów z fotografii. Skorzystano z niego głównie dlatego, że dzięki takiemu zabiegowi możliwe było przedstawienie wielu zjawisk jednocześnie lub też jednego przedmiotu z kilku punktów widzenia. Według filmowców i fotografów montowanie (montaż) stwarzało możliwości powodowania spięć, zderzeń między przedstawionymi elementami, które dzięki swojej prowokacyjności i nieprzystawalności stają się szczególnym rodzajem narracji. László Moholy-Nagy, jeden z głównych teoretyków Bauhausu, dostrzegał w idei montażu „ćwiczenie z błyskawicznej obserwacji symultanicznych bytów we wszystkich dziedzinach kształtowania"[17].

Kolejnym tropem, który warto byłoby sprawdzić w poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie o pioniera lub pionierkę fotomontażu, będzie ślad prowadzący do Georga Grosza i Johna Heartfielda. Hudon przytacza fragment wspomnień Grosza, który w następujący sposób opowiadał moment powstania pierwszych prac:

[15] Tamże, s. 153.

[16] R. Dreyer-Sfard, *Montaż w twórczości Eisensteina*, Warszawa 1964, s. 23.

[17] T. Miczka, *Montaż*…, s. 169.

> Kiedy w 1916 roku w moim atelier któregoś majowego poranka o godzinie piątej nad ranem wynaleźliśmy z Johnem Heartfieldem fotomontaż, obaj nie zdawaliśmy sobie sprawy z olbrzymich możliwości oraz pełnej cierni, ale owocnej drogi, na jaką wkroczy to odkrycie. Na zwykły karton naklejaliśmy bezładnie ogłoszenia reklamujące pasy przepuklinowe, komersy studenckie, pożywienie dla psów, etykiety z butelek po wódce i winie, fotosy z pism ilustrowanych; dowolnie je cięliśmy i dowolnie układaliśmy – montowaliśmy to tak, że swą obrazową kompozycją wyrażało to, co przekazane słowem stałoby się łupem cenzury. [...] Prawdą natomiast jest, że ta początkowo pociągająca politycznie zabawa zachęciła Heartfielda do rozwinięcia tej techniki[18].

To kolejny trop prowadzący za zachodnią granicę. W tym przypadku pierwsze próby fotomontażowe zostały scharakteryzowane jako działania mające charakter eksperymentu, zabawy, igraszki lub żartu. Autor wspomnień zaznacza przy tym przypadkowość i dowolność komponowania elementów. Taka incydentalność była jednak do pewnego stopnia pozorna. Praca posługująca się techniką fotomontażu służyła przekazywaniu treści, które nie miałyby szans na zaistnienie w formie wypowiedzianej.

Fotomontaże Johna Heartfielda dotarły również do Polski. Wspomina o nich między innymi Mieczysław Berman w tekście *John Heartfield – Mój Mistrz i Przyjaciel*. Polski grafik podkreślał istotny wpływ Heartfielda na jego twórczość, a przede wszystkim na fotomontaże.

Nowinki artystyczne przenikały przez granicę dzięki czasopismom takim, jak „l930", „Blok", dzięki niemieckiemu „AIZ [ArbeiterIllustrierte Zeitung]" czy „Volksillustrierte", a także poprzez kontakty osobiste, na przykład ze studentami Bauhausu w Dessau. Kontakty, szczególnie z artystami skupionymi wokół Bauhausu, przerwało dojście nazistów do władzy i ich stosunek do tzw. „sztuki zdegradowanej". Wybuch wojny całkowicie zerwał wszelką współpracę. Berman dopiero w 1943 roku podczas pobytu w Moskwie przypadkowo dowiedział się, że Heartfieldowi udało się uciec przed nazistami oraz, że żyje w Londynie i wciąż używa swojej sztuki jako oręża w walce z faszyzmem.

[18] W. Hudon, *Rodowód i specyfika…*, s. 128.

Być może postać i popularność Bermana spowodowała, że na gruncie polskim bardzo często można spotkać się z opinią, że to Heartfield jest tym, który wynalazł fotomontaż. Berman wielokrotnie podkreślał istotny wpływ, jaki wywarł na niego polityczny montaż fotograficzny Heartfielda[19].

Warto w kontekście Heartfielda jeszcze raz na moment powrócić do pojęcia montażu. Alfred Durus, niemiecki krytyk sztuki krytykował termin „fotomontaż", ponieważ:

> słowo *montaż* nasuwa fałszywe i mechaniczne skojarzenia pojęciowe i nie odpowiada istocie [...] metody, której rezultatem jest nie mechanizacja, lecz przeciwnie, zwiększająca się demechanizacja fotografii[20].

Trudno zgodzić się z tym zarzutem, ponieważ obaj twórcy, zachwyceni prostotą i logiką maszyny, postulowali przeniesienie zasad jej działania do procesu twórczego. Hausmann odczuwał „silną awersję do występowania w roli artysty"[21], uważał się za inżyniera-konstruktora, pragnął „konstruować swoją robotę, «montować» (jak ślusarz)"[22], a więc wręcz poddać się pewnemu algorytmowi pracy – jej mechanizacji. Podobnie mówił o sobie Heartfield: „ja fotomonter – majster fotomontażu"[23] – w ten sposób budował analogię pomiędzy twórczością fotomontażową a działalnością rzemieślniczą. Zdaniem artysty praca obu polegała na montowaniu, a całkowicie osobną sprawą pozostawało to, czy chodziło o kompozycję skonstruowaną z fotografii, czy też o akcesorium praktycznego użycia.

Bardzo istotny dorobek i doświadczenie fotomontażowe prezentowali również artyści związani z rewolucją radziecką. Tutaj także znajdziemy eksperymentatorów, którzy tytułowali się wynalazcami tej techniki. Gustaw Kłucis – fotograf i malarz z pełnym przekonaniem twierdził:

[19] Zob. P. Rypson, *Czerwony Monter. Mieczysław Berman: grafik, który zaprojektował polski komunizm*, Kraków 2017.

[20] M. Berman, *Pionierzy fotomontażu w Polsce*, [w:] *Mieczysław Szczuka*…, s. 71.

[21] W. Hudon, *Rodowód i specyfika…*, s. 128.

[22] Tamże.

[23] M. Berman, *Pionierzy fotomontażu…*, s. 71.

> „Fotomontaż jako metoda artystyczna powstał w Związku Radzieckim w latach 1919–1921. Jego powstanie poprzedziły długotrwałe prace laboratoryjne i przemysłowe w zakresie nowych metod kształtowania". W rezultacie powstała pierwsza praca fotomontażowa w ZSRR, tzw. *Miasto dynamiczne* artysty malarza G. Kłucisa (r. 1919), gdzie po raz pierwszy wykorzystano zdjęcie fotograficzne jako element faktury i wyrazu oraz zmontowano na zasadzie różnej skali, odrzucając w ten sposób odwieczne kanony perspektywy i proporcji[24].

Zwrot ku wschodniej granicy nastręcza pewnych trudności – po pierwsze, Kłucis w swoich założeniach popełnia zasadniczy błąd, ponieważ już w 1918 roku Kazimierz Malewicz dokonał fotomontażu, kiedy na tle fotografii przedstawiającej nowojorskie drapacze chmur wmalował układ pionowych płaszczyzn – tym samym odebrał Kłucisowi palmę pierwszeństwa. Po drugie, to, co należałoby uznać za właściwy rozwój fotomontażu radzieckiego, nastąpiło dopiero wraz z nadejściem Aleksandra Rodczenki, czyli w styczniu 1923 roku. I to jego prace, przede wszystkim słynne ilustracje do poematów Władimira Majakowskiego *Pro eto* oraz *Władimir Ilijcz Lenin*, a także plakat promujący *Pancernik Potiomkin* Eisensteina, wydają się reprezentować kompozycje, które można pełnoprawnie określić mianem radzieckiego fotomontażu.

Ostatnim, czwartym tropem będzie ślad, który za pośrednictwem wypowiedzi Władysława Strzemińskiego zawiedzie nas do Mieczysława Szczuki:

> Kiedy w 1928 roku Szczuka rozpoczynał swą pracę nad fotomontażem, było wiadomo jedynie o analogicznych pracach Man Raya w Paryżu, który jednak wyprowadzał je z kubizmu fakturowego i doszedł skutkiem tego do wyników całkiem odmiennych – gry kształtów, jako celu samowystarczalnego, gdy Szczuce chodziło o działanie poetyczno-plastyczne[25].

Trudno powiedzieć, czy Strzemiński na pewno miał w tym zakresie pełną orientację, czy chodziło mu jedynie o dowartościowanie przyjaciela. Zdanie

[24] G. Kłucis, *Fotomontaż kaknowyj wid agitacjonnogoiskustwa [Fotomontaż jako nowy rodzaj sztuki agitacyjnej]*, cyt. za: *Mieczysław Szczuka*…, s. 71.

[25] W. Strzemiński, *Fotomontaż wynalazkiem polskim („Europa" M. Szczuki i A. Sterna)*, [w:] tamże, s. 110.

to zawarte zostało w artykule o znamiennym tytule *Fotomontaż wynalazkiem polskim*, i nawet jeżeli nie jest całkiem wiarygodne, na pewno będzie uwagą, którą w kontekście dokonań wschodnich i zachodnich sąsiadów Polski warto odnotować. Trzeba jednak zauważyć, że autor artykułu popełnia tutaj anachronizm (a może to tylko zecerska pomyłka), ponieważ Szczuka zginął w 1927 roku, a zatem niemożliwe było, aby rozpoczął pracę nad fotomontażem rok później.

Pierwszą kompozycją fotomontażową autorstwa Szczuki – przynajmniej pierwszą zachowaną i zaprezentowaną publiczności – jest okładka do *Ziemi na lewo*[26] Anatola Sterna i Brunona Jasieńskiego z 1924 roku. Strzemiński okazał się jednak dosyć konsekwentny w przypisywaniu pierwszeństwa polskiemu artyście i uparcie twierdził, że: „Obok prac czysto drukarskich i ilustracyjnych M. Szczuki należy wymienić jego wynalazek fotomontażu"[27].

Byłaby taka teoria atrakcyjna i zapewne podbudowywała polskie *ego*, jednakże wszelkie fakty przeczą takim założeniom – przede wszystkim wykluczają pierwszeństwo datowane na lata wcześniejsze prac Heartfielda, Hausmanna, Höch, Rodczenki czy Kłucisa. Zgodzić się można natomiast na to, że wynalazkiem Szczuki był spory zespół modyfikacji, które czyniły z jego fotomontaży wypowiedź bardzo oryginalną i samodzielną. Autor oprawy graficznej do biuletynu poetyckiego *Trzy salwy*[28] nazywał fotomontaż „najbardziej skondensowaną w formie poezją", „nowoczesną epopeją"[29] i „jednoczesną wielością zjawisk"[30] – rozumiał go jako odpowiedź na komplikacje dnia codziennego, wynikające z ucisku klasy robotniczej. Fotomontaż miał być wyznacznikiem Nowej Sztuki, która dojść miała do głosu po „zniknięciu zmory wyzysku"[31].

Cztery różne spojrzenia na proweniencję fotomontażu są tylko skrótem i na pewno nie wyczerpują tematu. Jednak bez względu na to, gdzie fotomon-

[26] A. Stern, B. Jasieński, *Ziemia na lewo*, Kraków 1987 [reprint].

[27] A. Stern, *Głód jednoznaczności*, [w:] *Mieczysław Szczuka…*, s. 45.

[28] W. Broniewski, W. Wandurski, S. R. Stande, *3 salwy*, Warszawa 1967 [reprint].

[29] Tamże, s. 32.

[30] M. Berman, *Pionierzy fotomontażu…*, s. 72.

[31] M. Szczuka, wypowiedź poprzedzająca deklarację programową w „Bloku", cyt. za: A. Stern, *Głód jednoznaczności*…, s. 26.

taż faktycznie powstał (osobiście skłaniam się ku mówieniu raczej o „odkryciu", a nie o jego „wynalezieniu"), istotny będzie fakt, że jego dzieciństwo i rozkwit na pewno przypada na okres dwudziestolecia międzywojennego z wyraźnym kontekstem pierwszowojennej katastrofy i towarzyszącej pierwszym dekadom dwudziestego tysiąclecia rewolucyjnej atmosfery. Nie ulega bowiem wątpliwości, że każdy z przywołanych przypadków utworów fotomontażowych ma charakter rewolucyjny – zarówno w duchu dadaistycznego burzenia, jak też komunistycznej konstrukcji. Montaż fotograficzny bardzo silnie zakorzenił się w ruchu wczesnorewolucyjnym i lewicowym, przede wszystkim ze względu na potężny potencjał propagandowy (to sprawiło zresztą, że przez nieco bardziej ortodoksyjnych artystów został wyrugowany na pewien czas z dziedziny sztuki). I nie zmieni tego późniejsza aneksja techniki przez środowiska związane z prawicą, które równie chętnie zaczęły ją wykorzystywać. Atrakcyjność fotomontażu jako techniki wcale nie wynikała z estetycznego eksperymentu, lecz z bardzo specyficznego mechanizmu komunikowania się.

Niemożność ustalenia odkrywcy fotomontażu nie stanowi żadnego problemu – przeciwnie, jest bardzo znacząca. Specyfika tej techniki czyni ją od początku egalitarną, kolektywną – nie wiadomo, skąd się wzięła, kto ją zapoczątkował, trudne do ustalenia są także prawa autorskie prac, to znaczy, czy fotomontaż należy do twórców wykorzystanych fotografii, czy może do artysty, który stworzył z nich nową jakość? Jej „wspólność" i „kolektywność", czy może raczej jej „niczyjość", wydaje się niezwykle istotna dla celów, którym służyła. Fotomontaże miały emancypować klasę robotniczą, miały być sprzeciwem wobec sztuki elitarnej, hermetycznej, zamkniętej w muzeum, czystej, niepraktycznej, niedostępnej masowemu odbiorcy.

W Polsce rok 1918 jest momentem odzyskania niepodległości po przeszło stu latach, a okres dwudziestu jeden lat dzielących pierwszą i drugą wojnę światową będzie zatem czasem własnej, społecznej odpowiedzialności za kształt i jakość państwa. Będzie to także czas narastającego w tym państwie niezadowolenia tych, którzy czują się wykluczeni i wykorzystywani. Wewnętrzne starcia o kształt nowopowstałego państwa stanowiły zatem tło dla nie tylko politycznych scysji, ale również dla sporów artystów o kształt nowej sztuki oraz rolę, jaką powinna pełnić. Stern w tekście *Głód jednoznaczności* pisał:

> Nasze walki o nową sztukę w dwudziestoleciu międzywojennym swoją zawziętością przypominały zapewne wielu ludziom wojny religijne […]. Tak było z poezją – i tak było z malarstwem. Każda z ówczesnych wystaw, demonstrujących malarstwo suprematystów, unistyczne lub konstruktywistyczne, była traktowana niemal jak *szarganie* świętości i krytyka na ogół zgodnie stawała w obronie spraw dnia wczorajszego[32].

Szczuka był tym, który postulował konstruktywizm jako sztukę nową, odpowiadającą specyficznym, rewolucyjnym realiom, w których przyjdzie jej funkcjonować. Uważał, że należy przywrócić sztukę klasie robotniczej, to znaczy tym, którzy dotąd pozostawali wykluczeni i dotąd nie mieli możliwości, by tworzyć lub kontemplować sztukę, ponieważ bez reszty byli pochłonięci walką o przetrwanie i pracą zarobkową. Zafascynowany logiką maszyn Szczuka chciał, by w analogiczny sposób powstawały przedmioty użyteczne, lekceważył bezzasadny estetyzm i ideę „sztuki dla sztuki". Jego prace były przede wszystkim konstrukcjami, ponieważ idea konstrukcji miała przyświecać całemu procesowi „produkcji" sztuki. Wyobraźnia artysty miała zostać stłumiona i podporządkowana kategorii użyteczności, by niwelować ryzyko „grafologicznych odchyleń"[33], czyli pokusy oderwania się od rzeczywistości całkowicie wyzwolonej i nazbyt wybujałej artystycznej wyobraźni.

I stąd wywodzi się również zafascynowanie fotomontażem – wykorzystanie powszechnie dostępnych fotografii, obecnych między innymi w prasie ilustrowanej, czy na afiszach reklamowych lub plakatach sprawiało, że „zmontowane" (skonstruowane) prace były bliskie odbiorcy-robotnikowi. Przekształcone, korzystały z dostępnego materiału i dostępnych środków, a więc nie były przedstawieniami wyabstrahowanymi z codziennego życia, lecz powstałymi z fragmentów najbliższej rzeczywistości. A jeżeli zauważymy jeszcze, że początek XX wieku to także błyskawiczny rozwój kinematografii (ta również bardzo szybko odkrywa montaż jako jeden z kluczowych elementów techniki), wówczas dostrzeżemy, że odbiorca, który zaczyna być oswajany ze stymulacją wieloma bodźcami, szybko zmieniającymi się obrazami, zapewne doświadczał analogicznych doznań, obcując z fotomontażem,

[32] Tamże, s. 8.

[33] Tamże, s. 16.

którego wielość i różnorodność elementów składowych zależała wyłącznie od rzeczywistości oraz zdolności i możliwości twórcy-montażysty.

Szczuce, podobnie jak zasadniczej części artystów związanych z ruchem awangardowym, zależało na powszechnej dostępności jego prac. Fotomontaż dawał taką możliwość również dlatego, że łatwo poddawał się reprodukcji.

Wykorzystanie elementów fotograficznych, to znaczy wszystkich tych, które zaistniały wcześniej niż sam utwór, gwarantowało obiektywizm form, regulując tym samym zakusy artystycznej wyobraźni. I stąd dla jednych teoretyków sztuki fotomontaż zaistnieje dopiero wówczas, gdy będziemy mieć do czynienia z kompozycją ułożoną (lub przyklejoną) na podłożu najczęściej tekturowym, złożoną z fragmentów istniejących fotografii, zestawionych w nową, zaskakującą całość. Natomiast dla innych fotomontażem stanie się nie złożenie, lecz dopiero sfotografowana (wstępnie lub ponownie powielona) kompozycja.

Ignacy Witz – badacz prac Mieczysława Bermana – określił fotomontaż jako „dziecięcie dwudziestego wieku"[34], uznając za niezbędny do jego powstania rozwój technologiczny oraz czynnik ekonomiczny: spadek wartości zdjęć i ich łatwiejszą dostępność. Oczywiście, próbowano również w jakimś sensie nobilitować tę technikę. Wspomniany wcześniej Moholy-Nagy proponował, aby rozróżniać dwa typy fotograficznych montaży: pierwszym były prymitywne „sklejki", które węgierski artysta i teoretyk sztuki proponował nazywać „fotomontażem" – przy czym było to określenie do pewnego stopnia pejoratywne. Bardziej rozwinięte, wyszukane i przemyślane formy postulował określać mianem „fotoplastyki"[35]. Taki podział jednak nigdy się nie przyjął, a fotomontaż pozostał własnością sztuki masowej. Do dziś wszystkie prace powstałe metodą „wytnij-wklej" są określane taką nazwą.

Nie da się do końca zbadać, kto jest autorem pierwszego fotomontażu. Jednak chyba to właśnie stanowi o jego istocie. Przyczyną utrudniającą ustalenia będą na pewno zniszczenia wojenne, które pochłonęły znaczną część prac, lecz będzie nią również ów swoisty „brak konsekwencji" artystów, którzy nie datowali swoich projektów (co najwyżej – jak Berman – z perspektywy czasu usiłowali datować wstecznie, chcąc odtworzyć zaginiony dorobek),

[34] I. Witz, *Fotomontaże Mieczysława Bermana (wstęp)*, Warszawa 1964, s. 5.

[35] M. Berman, *Pionierzy fotomontażu…*, s. 74.

a w końcu będzie to równie swoiste lekceważenie przez artystów swoich prac, przeznaczonych nie do galerii, lecz do powielenia i do wielokrotnego użytku. Ta ostatnia postawa – jak się wydaje – w największym stopniu cechowała Szczukę.

Trudno powiedzieć, co zadecydowało o popularności fotograficznych montaży. Nie dlatego, że któryś z elementów można by uznać za nieistotny, lecz dlatego, że sami „odkrywcy" tej techniki niemal programowo uznawali swoje działania za przypadkowe, nieważne lub nieszczególne. Zapewne przyczyną był moment, w którym powstała technika fotomontażu, a zarazem moment, który chciano w ten sposób wyrazić – gwałtowny zakręt dziejowy, katastrofa Wielkiej Wojny, z wyczuwalną podskórnie potrzebą rewolucji i przebudowania porządku świata, z towarzyszącą wizją i pragnieniem przewrotu i zastąpienia porządku społecznego i dotychczasowej dominacji mieszczaństwa. Ta rewolucja w sztuce miała zwiastować rewolucję społeczną, a w niej miała się spełnić wizja Szczuki:

> W przyszłości gdy zginie zmora wyzysku
> Gdy każdy będzie żył w sposób podyktowany przez poczucie
> Własnego szczęścia
> Zmienią się i formy sztuki w sposób
> Którego przewidzieć nie można[36].

Bibliografia

Berman M., *Pionierzy fotomontażu w Polsce*, [w:] *Mieczysław Szczuka*, oprac. M. Berman, A. Stern, Warszawa 1965.

Dreyer-Sfard R., *Montaż w twórczości Eisensteina*, Warszawa 1964.

Hudon W., *Rodowód i specyfika fotomontażu*, „Fotografia" 1970, nr 6.

Miczka T., *Montaż*, [w:] tegoż, *Słownik Pojęć Filmowych*, T. IX, Katowice 1998.

Otto E., *The Secret History of Photomontage. On the Origins of the Composite Form and the Weimar Photomontages of Marianne Brandt*, [w:] *Weimar Publics/Weimar Subjects. Rethinking the Political Culture of Germany in the 1920s*, red. K. Kanning, K. Brandt, K. Mcguire, Nowy Jork–Oxford 2010.

36 M. Szczuka, *Wypowiedź poprzedzająca deklarację programową*, [w:] A. Stern, *Głód jednoznaczności…*, s. 27.

Rypson P., *Czerwony Monter. Mieczysław Berman: Grafik, który zaprojektował polski komunizm*, Kraków 2017.

Stern A., *Głód jednoznaczności*, [w:] *Mieczysław Szczuka*, oprac. M. Berman, A. Stern, Warszawa 1965.

Strzemiński W., *Fotomontaż wynalazkiem polskim („Europa" A. Sterna i M. Szczuki)*, [w:] *Mieczysław Szczuka*, oprac. M. Berman, A. Stern, Warszawa 1965.

Świtkowski J., *O fotomontażu*, „Nowości Fotograficzne" 1933, nr 2.

Witz I., *Fotomontaże Mieczysława Bermana (wstęp)*, Warszawa 1964.

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2021 (LIII)
https://doi.org/10.36770/bp.654
ISSN 1640–7806 (print) ISSN 2544–8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

Edyta Sacharewicz*
Uniwersytet w Białymstoku, Polska / University of Białystok, Poland
ORCID: 0000–0002–4069–2975

Kołysanka ojak terapia w relacji matki z córką. O powieści *Widziane z drugiej strony* Ken Bugul

Lullaby as therapy in the mother-daughter relationship. About the novel *De l'autre côté du regard* by Ken Bugul

Abstract: The aim of this article is to present the lullaby as a special song based on the intimate relationship between a mother and a daughter in the artistic works of a Senegalese writer, Ken Bugul. An analysis of the novel *De l'autre côté du regard* is preceded by a short introduction that explains the concept of a lullaby and presents its functions. The author of this article attempts to show how the lullaby can influence the relationship between the main character and her mother, showing the therapeutic role of the song.

Keywords: lullaby, therapy, mother-daughter relationship, Ken Bugul.

* Edyta Sacharewicz – mgr, asystent na Uniwersytecie w Białymstoku, w Katedrze Modernizmu Europejskiego i Badań Kulturowych; autorka m.in. artykułu: *Edukacja francuska oraz jej wpływ na życie Afrykanek w czasach kolonizacji z perspektywy bohaterki powieści Mariama Bâ „Une si longue lettre"* (2019).

Wprowadzenie

Kołysanka to niezwykły utwór muzyczno-literacki, którego prymarnym przeznaczeniem jest usypianie dzieci. Jednocześnie wpływa on na jego rozwój emocjonalny, ale także rodzica czy opiekunki. Mimo iż jest ściśle powiązany z kulturą, posiada charakter uniwersalny ze względu na swoje cechy i funkcje. W swojej warstwie literackiej i muzycznej wykształcił wręcz cechy o charakterze terapeutycznym oraz relaksacyjnym[1]. W niniejszym artykule kołysanka zostanie przedstawiona jako wyjątkowa pieśń opierająca się na intymnej relacji matki z córką. Szczególna uwaga zostanie zwrócona na jej znaczenie terapeutyczne w powieści senegalskiej pisarki Ken Bugul *Widziane z drugiej strony*, która została zbudowana wokół tego utworu.

Definicja oraz funkcja kołysanki

Kołysanka jest najczęściej określana jako „piosenka służąca uśpieniu dziecka, która zawiera charakterystyczne komponenty i motywy, łatwo uchwytne cechy struktury oraz stylu"[2]. W tej pierwotnej funkcji jest wykorzystywana do dzisiaj. Kołysankę użytkową cechuje monotonny rytm oraz spokojna melodia, zaś tekst nie jest obowiązkowy. Jak wskazuje w jednym ze swoich artykułów Beata Stefaniak-Maślanka:

> Uprawnione jest tu użycie oderwanych sylab, słów tworzących formy bliskie tzw. *nursery rhymes*, pokrewnych dziecięcemu gaworzeniu, glosolalii i echolalii.
>
> W ekstremalnych przypadkach cały utwór może się opierać na dźwiękach pozbawionych znaczenia, melodycznych lallacjach i powtórzeniach[3].

1 K. Forecka-Waśko, *Kołysanki – między jawą, a snem*, „W rytmie kroków i podskoków" 2019, nr 52, tryb dostępu: Kołysanki – między jawą a snem – Czasopismo wychowanie w przedszkolu – materiały dydaktyczne tj. scenariusze zajęć oraz karty pracy [dostęp: 19.07.2021].

2 B. Stefaniak, *Od lipowej kolebeczki do „kołyski na srebrnych nowiach" – uwagi o języku kołysanki*, „Pamiętnik Literacki" 2011, nr 1 (102), s. 155.

3 B. Stefaniak-Maślanka, *Nad kolebką czy nad grobem? Opozycja życia i śmierci a związki kołysanki z formami twórczości żałobnej*, „Linguarum Silva" 2012, nr 1, s. 167.

Za pomocą monotonii i regularności redukuje emocje i wrażenia dziecka, przynosi poczucie harmonii, wygasza atmosferę dnia. Jeśli jednak w kołysance pojawia się tekst znaczący, można przypuszczać, że najszybciej wywoła sen, gdy będzie dobrze zestrojony z melodią i zanadto dziecka nie zainteresuje. Za to przekona je do zaśnięcia, wykorzystując w tym celu na przykład obraz usypiającego świata[4].

Jak wskazuje Stefaniak, historia kołysanki sięga daleko wstecz, do początków życia człowieka i istnienia ludzkości. Źródło pieśni śpiewanych nad kolebką większość badaczy widzi w folklorze, co wynika prawdopodobnie z przyjęcia rozumienia gatunku jako względnie ustabilizowanej formy, w której można wskazać stałe wyznaczniki, charakteryzującej się uchwytnymi realizacjami[5]. Kołysanka, jak pisze Zofia Adamczykowa, „wywodzi się z pieśni ludowych, a ściślej – z jednej z odmian, jaką są pieśni rodzinne. Jest zatem tworem obrzędowo-magicznym, w którym ujawnia się odwieczny archetyp matki-piastunki”[6]. Matka często jest w kołysankach postacią najważniejszą. Jej emocje, miłość i czułość wyrażane przy kołysaniu mogą decydować o magicznej mocy kołysanek: „odczuwanie miłości macierzyńskiej, spokoju, melodii słowa daje kołysance moc «uzdrawiania», której dziecko się poddaje”[7].

Jerzy Cieślikowski w *Wielkiej zabawie* nazywa kołysankę rozmową. W istocie jest to jednak dialog pozorny – monolog liryczny matki w obecności dziecka, które tylko w jej wyobraźni staje się aktywnym partnerem rozmowy[8]. Krzysztof Bilica, analizując kołysanki w aspekcie komunikacyjnym, zauważa:

> Kołysanka śpiewana dziecku jest swego rodzaju wypowiedzią językową matki, śpiewanie zaś kołysanek – typową sytuacją komunikacyjną, w której uczestniczą

4 Tamże.

5 B. Stefaniak, dz. cyt., s. 155.

6 Z. Adamczykowa, *Kołysanka – poezja wczesnego dzieciństwa*, [w:] tejże, *Literatura dla dzieci. Funkcje, kategorie, gatunki*, Warszawa 2001, s. 111.

7 A. Ungeheuer-Gołąb, *Poezja dzieciństwa, czyli Droga ku wrażliwości*, Rzeszów 2004, s. 40.

8 J. Cieślikowski, *Wielka zabawa. Folklor dziecięcy, wyobraźnia dziecka, wiersze dla dzieci*, Wrocław 1985, s. 74.

> nadawca i odbiorca, i w której za pośrednictwem jakiegoś medium nadawany jest komunikat oparty na danym kodzie, odnoszący się do pewnego fragmentu rzeczywistości[9].

Doświadczenia macierzyństwa i opieki nad dzieckiem stworzyły kontekst sytuacyjny kołysanki, która w refleksji na temat kultur tradycyjnych i w myśleniu potocznym jednoznacznie kojarzy się z kobietą:

> O ile odbiorcą kołysanki mógł być praktycznie każdy, [...] o tyle jej nadawczynią była z reguły kobieta: matka, mamka, piastunka, babka, siostra, ciotka itd.; rzadko natomiast śpiewał kołysanki mężczyzna, a gdy już śpiewał, czynił to nieporadnie i sztucznie. Przekazywano sobie zatem kołysanki po kądzieli, a nie po mieczu czy pługu[10].

Stefańska podkreśla ten silnie kobiecy charakter kołysanki:

> Uwagi o kobiecym charakterze kołysanek i wykonawczyniach pieśni nad kołyską - kobietach pojawiają się praktycznie we wszystkich definicjach i opracowaniach poświęconych ludowym realizacjom gatunku, niezależnie od tego, jaki materiał (z którego rejonu świata) posłużył jako podstawa formułowanych wniosków[11].

Ewolucja kołysanki na przestrzeni wieków wykształciła różne jej formy: od kołysanki potocznej, przez kołysankę folklorystyczną do artystycznej[12]. We wszystkich jej odmianach, niezależnie od różnic w aspekcie komunikacyjnym i pragmatycznym, do adresatów jest kierowany jakiś, mniej lub bardziej rozbudowany, komunikat o świecie. Treść tego komunikatu i przekazywana w nim wizja świata odróżnia na przykład wiersze kołysankowe od pozosta-

9 K. Bilica, *Nad kołyską. O kołysance, kołysankach Niekrasowa i „Kołysance Jeriomuszki" Musorgskiego*, *Muzyka i Liryka. Forma i ekspresja w liryce wokalnej 1808–1909. Interpretacje*, T. 2, red. M. Tomaszewski, Kraków 1989, s. 72–73.

10 Tamże, s. 74.

11 B. Stefaniak, *Spór nad kołyską*, „Teksty Drugie" 2011, nr 4, s. 175.

12 K. Forecka-Waśko, dz. cyt.

łych odmian kołysanek – częściej niż świat rzeczywisty pojawia się w nich kraina baśniowa, w której obowiązują specyficzne prawa. Oprócz uniwersum magicznego mowa tu także o świecie znanym dziecku, ale przedstawianym zasadniczo jako bezpieczny, idylliczny, przyjazny (bliski niestandardowemu, bajkowemu czy baśniowemu)[13].

Warto nadmienić, iż w swojej pierwotnej formie kołysanka bywała również monologiem kobiety i manifestem jej życiowej sytuacji. To, o czym mówiła dziecku matka, było tym, co składało się na jej życie. Oprócz indywidualnych doświadczeń w kołysance ludowej dochodziły do głosu ogólna ludowa wizja świata, obyczaje, wierzenia i przesądy. W licznych utworach tej grupy znajdujemy wzmianki o:

> [...] pracy, opis realiów wiejskich, wypowiedzi na temat relacji małżeńskich, męsko-damskich, skargi na ciężki los czy warunki społeczne. Pojawiają się one w kołysankach ludowych niejako naturalnie (kołysanka była jedną z niewielu form wyrażania od zawsze dostępnych kobietom), a przy okazji pełnią w tego typu pieśniach ważną rolę – stają się narzędziem socjalizacji, informowania dziecka o prawach i obowiązkach człowieka i członka określonej społeczności, o relacjach panujących we wspólnocie oraz o możliwym przyszłym[14].

Obecnie badacze zwracają uwagę na szereg pozytywnych funkcji, jakie może pełnić kołysanka w życiu dziecka oraz w relacji opiekun – dziecko, podkreślając jej wpływ na wszechstronny rozwój nowo narodzonego. Kojąca, powtarzająca się melodia i uspokajający rytm piosenki działają na dziecko wyciszająco, pozwalają mu zrelaksować się po dniu pełnym wrażeń i przygotować się do spokojnego snu, wzmacniając jednocześnie poczucie bezpieczeństwa. Zaś ekspozycja na muzykę oraz tekst kołysanki stymuluje mózg niemowlęcia do pracy, co pozytywnie oddziałuje na rozwój słuchu, mowy oraz przyswajanie nowej wiedzy oraz umiejętności. Słuchanie koły-

13 B. Stefaniak-Maślanka, *Kołysanka jako komunikat o świecie (na przykładzie kołysanek użytkowych i poetyckich o tematyce społecznej)*, „Linguarum Silva" 2013, nr 2, s. 178.

14 Tamże, s. 179.

sanek przed snem rozwija pamięć, koncentrację oraz wzbogaca słownictwo. Co więcej, nucenie kołysanki przed snem i kojący, znajomy głos działa na dziecko uspokajająco i wprawia w stan relaksu.

Rola kołysanki w *Widziane z drugiej strony*

Ken Bugul, a właściwie Mariétou Mbaye Biléoma, jest jedną z najbardziej znanych pisarek senegalskich na świecie. Pseudonim, oznaczający w języku wolof: „ta, której nikt nie chce", doskonale obrazuje charakter jej powieści. W swojej twórczości autorka często porusza tematy związne z imigracją, kryzysem tożsamości, poszukiwaniem siebie czy też problemami społecznymi we współczesnej Afryce. Jednakże w pierwszej kolejności Bugul skupia się na własnych doświadczeniach: dzieciństwie, relacji z matką, przeprowadzce do Europy oraz powrocie w rodzinne stronny. Jej autobiograficzna trylogia: *Le Baobab fou* (1982), *Cendres et braises* (1994), *Riwan ou le chemin de sable* (1999) poświęcona jest przede wszystkim tym zagadnieniom[15].

Na polskim rynku Bugul zadebiutowała w 2004 roku powieścią *Widziane z drugiej strony* (z franc. *De l'autre côté du regard*, 2003, w tłumaczeniu Anny Gren), w której ponownie porusza problem własnej relacji z matką. Trzydziestoletnia Marie, narratorka oraz bohaterka powieści, po latach spędzonych w Europie powraca w rodzinne strony, by wypełnić emocjonalną pustkę powstałą na skutek porzucenia jej przez rodzicielkę we wczesnym dzieciństwie. To wydarzenie trwale naznaczyło kobietę i było źródłem wielu problemów w dorosłym już życiu[16].

Ta poetycka historia relacji matki z córką oraz przenikania się świata żywych ze światem zmarłych zapisana jest w formie krótkich zdań, rzucanych jak w trakcie najbardziej intymnych zwierzeń, gdy wypowiadanie na głos swoich największych tajemnic przychodzi z wielkim trudem. Chri-

15 A. Swoboda, *Le personnage face au surnaturel dans „La Folie et la Mort" et „De l'autre côté du regard" de Ken Bugul*, [w:] *Le surnaturel en littérature et au cinéma = The supernatural in literature and cinema*, red. K. Gadomska, A. Loska, A. Swoboda, Katowice 2018, s. 360.

16 O konsekwencjach spowodowanych odejściem matki we wczesnych latach dzieciństwa piszę więcej w artykule *Motyw osamotnienia w twórczości senegalskiej pisarki Ken Bugul na przykładzie powieści: "Le baobab fou", "Cendres et braises", "Mes hommes à moi"*, „Bibliotekarz Podlaski" 2019, nr 3.

stian Ahihou zwraca uwagę na fakt, iż te krótkie, nieskładne oraz fragmentaryczne wypowiedzi są charakterystyczne dla pięcioletniego dziecka, gdyż w tym wieku język nie jest jeszcze na tyle opanowany, by posługiwać się nim bezbłędnie. Autorka, zrywając z poprawną strukturą zdania, eliminując czasownik lub podmiot, wywołuje efekt szlochu, płaczu porzuconego dziecka. Taki sposób narracji wpływa na lepsze zrozumienie oraz odczuwanie jego emocji[17].

Powieść rozpoczyna się od listu, który otrzymuje Marie od brata. Tragiczna zawartość informująca o śmierci jej siostrzenicy, Samanar, wywołuje lawinę niewypowiedzianych, często bolesnych uczuć. W krótkich opowieściach bohaterka przedstawia rodzinne więzy oraz historie wielu osób. Jednakże kobieta skupia się przede wszystkim na jej relacji z matką, Abą Diop, która porzuciła ją na dworcu Hodar, gdy ta miała pięć lat. W tej narracji niezmiennie powraca postać Samanar odpowiedzialnej w oczach Marie za jej złe stosunki z rodzicielką. W bezpośrednich słowach przepełnionych goryczą bohaterka zwraca się do zmarłej siostrzenicy:

> Byłaś oczkiem w głowie mojej matki. Miałaś męża i dzieci. Ja nie miałam nikogo. Nie czułaś się za to odpowiedzialna. Miałam do ciebie pretensję, ponieważ zabrałaś mi matkę. Zniszczyłaś mi życie [...]. Masz zdjęcie z moją matką. Przybrałaś na nim charakterystyczną pozę. Nigdy nie miałam zdjęcia z matką [...]. Chciałabym mieć takie zdjęcie z matką! Chciałabym położyć rękę na jej ramieniu. Nawet jeśli moja ręka nie jest tak piękna i smukła jak twoja! A teraz odnalazłaś moją matkę po drugiej stronie. Nie miałaś prawa mi jej zabrać. To była moja matka, a nie twoja. To ja leżałam, zwinięta w kłębek, w jej brzuchu [...]. Matka urodziła mnie. Nie byłaś jej córką[18].

Kobieta jest zazdrosna o jej relacje z rodzicielką. Odczuwa ogromny żal, że nie miała możliwości, tak jak Samanar, przeżywać wspólnych chwil z matką, które wzmacniałyby ich relację. Trudno jest jej zrozumieć postępowanie Aby Diop, która poświęciła więcej czasu oraz miłości na wychowanie siostrzenicy: „Matka porzuciła mnie i zajęła się moją siostrzenicą Samanar. Czy odeszła dla-

17 Ch. Ahihou, *La langue littéraire*, Paris 2013, s. 26.

18 K. Bugul, *Widziane z drugiej strony*, Warszawa 2004, s. 37.

tego, że mnie nie kochała? Jak można nie kochać swojego dziecka? Nie mieściło mi się to w głowie”[19]. Kobieta wspomina również osoby, które pozwoliły jej wypełnić pustkę wywołaną rozstaniem z rodzicielką we wczesnych latach dzieciństwa.

Gdy matka umiera, Marie traci ją po raz kolejny. Mimo iż kobiety wiele dzieliło, to wydarzenie jest bardzo bolesne i trudne do zaakceptowania:

> Dlaczego moja matka umarła? Tęskniłam za nią przez ponad trzydzieści lat. Umarła, zanim zdążyłam ją poznać. Tyle przez nią wycierpiałam. Potrzebowałam jej, a ona umarła [...]. Nie byłam w stanie pogodzić się ze śmiercią matki. Nie potrafiłam tego zaakceptować. Nie mogłam uwierzyć, że odeszła. Dlaczego umarła w takiej chwili? Potrzebowałam jej[20].

Tymczasem, jak się okazuje, to dopiero śmierć Aby Diop sprawia, iż bohaterka jest w stanie podjąć próbę pogodzenia się z przeszłością i spróbować naprawić zaburzone relacje rodzinne. Marie może nawiązać kontakt ze zmarłą matką jedynie w porze deszczowej. Louise Naana Figyina Fiifi-Yankson w swojej pracy zwraca uwagę na symboliczny wymiar wody, która w prawie wszystkich kulturach świata oznacza kobiecość, płodność oraz życie, gdyż to właśnie wody płodowe stają się miejscem, gdzie rozwija się nowe życie, chroniąc je przed silnymi bodźcami ze świata zewnętrznego[21]. Zatem fakt, iż jedynie w strugach deszczu bohaterka może usłyszeć głos Aby Diop, ukazuje znaczenie spotkania dającego nadzieję na budowanie nowych relacji.

Rodzicielka zwraca się do kobiety jak do dziecka, zawsze słowami kołysanki, wokół której zbudowana jest cała powieść:

19 Tamże, s. 69.

20 Tamże, s. 90–91.

21 L. N. F. Fiifi-Yankson, *Les rapports mère-fille dans ”De l’autre côté du regard“ de Ken Bugul et ”Le roman de Pauline“ de Calixthe Beyala 2015*, praca magisterska, tryb dostępu: Les Rapports Mere-Fille Dans De L’autre Cote Du Regard De Ken Bugul Et Le Roman De Pauline De Calixthe Beyala - 2015.pdf [dostęp: 23.07.2021], s. 61.

Ayo néné,
Néné néné touti
Touti touti béyo
Ayo néné
Néné lo di dioy
Sa yaye démna Saloum
Saloum gnati neg la
Gnantel ba di wagne wa
Wagne wa wagnou bour la
Bourba bourou Saloum
Ayo néné
Néné néné touti
Moja malutka
Dlaczego płaczesz?
Twoja mama pojechała
do Saloum
W Saloum stoją trzy domy
W czwartym jest kuchnia
Która należy do króla
Saloum
Moja malutka
Dlaczego płaczesz?[22].

Piosenka, która służy temu, by uspokoić oraz uśpić dziecko, pojawia się niczym refren w opowieści Bugul i pełni funkcję terapeutyczną w trudnej relacji. Melodia oraz słowa kołysanki zwiastują za każdym razem pojawienie się jej zmarłej matki, która w rytm śpiewanych słów próbuje załagodzić kryzys powstały między kobietami. Koncept oparcia powieści na tej wyjątkowej pieśni nie jest przypadkowy, gdyż jak zauważa Ahihou, podkreśla ona dążenie narratorki do spokoju i złagodzenia konfliktu[23]. Matka, nucąc słowa kołysanki, wprowadza zarazem poczucie bezpieczeństwa i miłość, okazuje troskę o dziecko, jego spokój oraz radość.

Tymczasem Anna Swoboda podkreśla, iż Marie, gdy po raz pierwszy słyszy głos zmarłej matki, wcale nie odczuwa spokoju, wprost przeciwnie, towarzyszy jej strach, a nawet przerażenie[24]. Zaczyna zadawać sobie pytania, które mogłyby wyjaśnić to zjawisko:

> Którejś nocy usłyszałam jej głos. Z początku myślałam, że uległam złudzeniu. Ogarnęło mnie przerażenie. To był głos mojej matki [...]. Zaczęłam się trząść ze strachu. Jednocześnie czułam ulgę. Wiedziałam, że nic złego nie może się stać. Zawsze marzyłam o tym, żeby porozmawiać z duchem. Ale to, co się stało, prze-

22 K. Bugul, dz. cyt., s. 7.

23 Ch. Ahihou, *Glissement et fonctionnements du langage littéraire*, Paris 2017, s. 62.

24 A. Swoboda, dz. cyt., s. 365.

> kraczało mojej najśmielsze wyobrażenia! Usłyszałam głos swojej zmarłej matki. Ale matka nie umarła. Sama tak powiedziała [...]. Wciąż czułam strach. Czy to możliwe, że matka do mnie przemówiła? Przecież umarła i została pochowana. A jeśli to tylko złudzenie? Tego dnia, kiedy pochowano matkę, nie poszłam na cmentarz. Później też nie byłam na jej grobie[25].

Podczas pierwszego spotkania bohaterka doświadcza przeciwstawnych emocji, z jednej strony odczuwa strach, niedowierzanie, z drugiej zaś ulgę, ciekawość.

Dopiero z czasem te powtarzające się wizyty, którym towarzyszy kołysanka, przybierają formę intymnych rozmów między matką i córką, stając się jednocześnie sposobem na wyjaśnienie spraw z przeszłości i zacieśnienie relacji. Wraz z upływającym czasem obserwujemy zmianę, jaka zachodzi w Marie. Bohaterka przywołuje pozytywne wspomnienia z dzieciństwa, które utwierdzają ją w miłości matczynej. Aba Diop interesowała się życiem duchowym córki oraz zajmowała się nią, gdy ta chorowała. Te wspólne chwile, które, jak wspomina kobieta, mogłyby trwać wiecznie, zajmują niezwykłe miejsce w jej pamięci.

W swojej opowieści Marie nawiązuje również do własnych doświadczeń związanych z macierzyństwem. Gdy kobieta rodzi córeczkę, zaczyna rozumieć, że matka zawsze kocha swoje dziecko, że łączy je niezwykła emocjonalna więź, która powstaje już od przyjścia dziecka na świat, a być może jeszcze wcześniej:

> Kiedy urodziłam córkę, zrozumiałam, jak ważną postacią w życiu dziecka jest matka. Tak bardzo mi jej brakowało! Jestem pewna, że matka kochała mnie, kiedy się urodziłam. Nosiła mnie na rękach, obejmowała, głaskała i pieściła. Śpiewała mi kołysankę: *Ayo néné* [...]. Jestem pewna, że matka karmiła mnie miłością i drżała ze strachu za każdym razem, kiedy się przewracałam. Każda matka kocha swoje dziecko[26].

Kobieta powoli godzi się z przeszłością, by ostatecznie w pełni zjednoczyć się z rodzicielką, przemawiając jej głosem:

25 K. Bugul, dz. cyt., s. 100.

26 Tamże, s. 39–40.

> Po pewnym czasie usłyszałam głos matki. Dochodził z mojego kciuka [...]. Odwróciłam się i zobaczyłam matkę [...]. Uśmiechała się. Uśmiechała się tak jak wtedy, kiedy brała ślub z moim ojcem [...]. Srebrne kropelki pokrywały jej ramiona i ręce. Ręce, w których mnie trzymała, kiedy się urodziłam [...]. Srebrne kropelki błyszczały na jej rzęsach. Kiedyś mój ojciec patrzył jej w oczy. Ja też patrzyłam jej w oczy, kiedy się urodziłam. Srebrne kropelki spływały po jej nosie. Kiedy się urodziłam, wąchała mnie i przytulała. Srebrne kropelki spływały po jej palcach, którymi masowała moje plecy, kiedy się urodziłam. Moja matka podobna była do kwiatu, który rozkwita. Nagle rozpłynęła się w powietrzu. Umarła. – Mamo! – zawołałam. Jej głos zmieszał się z moim. Zaczęłam śpiewać. *Ayo néné ayo néné*[27].

To ostatnie spotkanie cechuje duży spokój. Z czułością oraz sentymentem, kobieta wraca do czasów dzieciństwa, przywołując obrazy matki. Słowa kołysanki tym razem śpiewane przez Marie kończą powieść oraz spinają niczym klamra drogę, którą musiała przejść bohaterka, by zaznać spokoju i pogodzić się z rodzicielką.

Konkluzje

Kołysanka to wyjątkowy utwór, którego głównym celem jest usypianie dzieci. Kołysanki, zarówno te dawne, wyrosłe z folkloru, jak i młodsze od nich stylizacje literackie, przedstawiają serdeczną rozmowę matki z dzieckiem. Kobieta, tuląc dziecko w objęciach, szepce słowa pełne miłości, przepełnione troską o jego wypoczynek, bezpieczeństwo i spokój oraz radością z jego istnienia.

Pomysł oparcia powieści *Widziane z drugiej strony* na tym utworze nie jest przypadkowy. Ta poetycka historia relacji matki z córką ukazuje drogę, którą musiała przejść główna bohaterka, by pogodzić się z rodzicielką, a wszystko to odbywa się w rytm jednej piosenki. Przez długi czas Marie, która czuła się niekochana przez matkę, nie może jej wybaczyć, że została porzucona we wczesnych latach dzieciństwa. Dopiero śmierć Aby Diop pozwala kobietom połączyć się na nowo. Rodzicielka powraca z zaświatów, nucąc słowa kołysanki. Te intymne spotkania stają się sposobem na zażegnanie konfliktu i zacieśnienie więzów rodzinnych. Gdy Marie sama zostaje matką, zaczyna

27 Tamże, s. 212–213.

rozumieć, że Aba Diop zawsze ją kochała. Karmiąc własne dziecko, tuląc je do piersi, śpiewając kołysanki, dostrzega istnienie mistycznej więzi łączącej matkę z córką.

Reasumując, historia, którą Marie buduje wokół kołysanki zwiastującej przybycie zmarłej Aby Diop, pokazuje, iż ta pieśń może pełnić również funkcję terapeutyczną w trudnych relacjach rodzinnych, wprowadzając spokój oraz ukojenie.

Bibliografia

Adamczykowa Z., *Kołysanka – poezja wczesnego dzieciństwa*, [w:] tejże, *Literatura dla dzieci. Funkcje, kategorie, gatunki*, Warszawa 2001.

Ahihou Ch., *Glissement et fonctionnements du langage littéraire*, Paris 2017.

Ahihou Ch., *La langue littéraire*, Paris 2013.

Bilica K., *Nad kołyską. O kołysance, kołysankach Niekrasowa i „Kołysance Jeriomuszki" Musorgskiego*, [w:] *Muzyka i Liryka. Forma i ekspresja w liryce wokalnej 1808–1909. Interpretacje*, red. M. Tomaszewski, Kraków 1989.

Bugul K., *Widziane z drugiej strony*, Warszawa 2004.

Cieślikowski J., *Wielka zabawa. Folklor dziecięcy, wyobraźnia dziecka, wiersze dla dzieci*, Wrocław 1985.

Fiifi-Yankson L. N. F., *Les rapports mère-fille dans "De l'autre côté du regard" de Ken Bugul et "Le roman de Pauline" de Calixthe Beyala* 2015, praca magisterska, tryb dostępu: Les Rapports Mere-Fille Dans De L'autre Cote Du Regard De Ken Bugul Et Le Roman De Pauline De Calixthe Beyala - 2015.pdf [dostęp: 23.07.2021].

Forecka-Waśko K., *Kołysanki – między jawą, a snem*, „W rytmie kroków i podskoków" 2019, nr 52, tryb dostępu: Kołysanki – między jawą a snem – Czasopismo wychowanie w przedszkolu – materiały dydaktyczne tj. scenariusze zajęć oraz karty pracy [dostęp: 19.07.2021].

Stefaniak B., *Od lipowej kolebeczki do „kołyski na srebrnych nowiach" – uwagi o języku kołysanki*, „Pamiętnik Literacki" 2011, nr 1 (102).

Stefaniak B., *Spór nad kołyską*, „Teksty Drugie" 2011, nr 4.

Stefaniak-Maślanka B., *Kołysanka jako komunikat o świecie (na przykładzie kołysanek użytkowych i poetyckich o tematyce społecznej)*, „Linguarum Silva" 2013, nr 2.

Stefaniak-Maślanka B., *Nad kolebką czy nad grobem? Opozycja życia i śmierci a związki kołysanki z formami twórczości żałobnej*, „Linguarum Silva" 2012, nr 1.

Swoboda A., *Le personnage face au surnaturel dans „La Folie et la Mort" et „De l'autre côté du regard" de Ken Bugul*, [w:] *Le surnaturel en littérature et au cinéma = The supernatural in literature and cinema*, red. K. Gadomska, A. Loska, A. Swoboda, Katowice 2018.

Ungeheuer-Gołąb A., *Poezja dzieciństwa, czyli Droga ku wrażliwości*, Rzeszów 2004.

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2021 (LIII)
https://doi.org/10.36770/bp.655
ISSN 1640–7806 (print) ISSN 2544–8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Marta Kowerko-Urbańczyk*
Uniwersytet w Białymstoku, Polska / University of Białystok, Poland
ORCID: 0000–0003–4325–2470

Czesław Miłosz wobec przemocy i wojny

[Rec. I. Grudzińska-Gross, *Miłosz i długi cień wojny*,
nakładem wydawnictwa Pogranicze, Sejny 2020, ss. 191]

Czesław Miłosz towards violence and war

[rev. I. Grudzińska-Gross, *Milosz and the Long Shadow of War*,
Sejny 2020, 191 pgs.]

Abstract: This article reviews Irena Grudzińska-Gross's book *Miłosz i długi cień wojny [Milosz and the Long Shadow of War]*, which was published by Pogranicze in 2020. The reviewer analyses the definition of violence and its relation to Polish narratives of wartime solidarity seen as heroism. To this end, she examines the work of Czesław Miłosz, written during the Second World War, and later texts thematising the war experience. An additional layer of the publication is the poet's take on the Jewish question – both in the context of Miłosz's poetic works and the subsequent discussions they provoked. The author, taking into account Miłosz's autobiogeographical predispositions, also analyses the changing images of Warsaw in his works as a space where the poet spent most of the war. For this reason, she

* Marta Kowerko-Urbańczyk – dr, pracuje na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku, autorka m.in. książki *Wilno – Vilnius: polskie i litewskie reprezentacje miasta po roku 1990* (2016).

examines the poet's attitude to the Warsaw Uprising and the public perception of his decision not to join the cause.

Keywords: Czesław Miłosz, Warsaw, Warsaw Uprising, Warsaw Ghetto Uprising, Jews.

Irena Grudzińska-Gross w książce *Miłosz i długi cień wojny* (2020) pisze o poecie w bardzo konkretnym momencie dziejowym i biograficznym, pytając o to, jak doświadczanie II wojny światowej sytuowało go wobec polskiej wspólnoty, w jaki sposób zapisywał je w tekstach i jak były one czytane przez kolejne pokolenia badaczy. Autorka wyznacza sobie trzy główne cele: rewiduje kwestię „wojskowego solidaryzmu", który według jej rozpoznań dominuje w polskim dyskursie, oraz przygląda się kwestii żydowskiej w utworach Czesława Miłosza. W szerszym znaczeniu książka staje się manifestem przeciwko przemocy, przeciwko wyobrażeniom wojny obecnym w polskiej kulturze, które – jak to ujmuje sama autorka – „układają się w automatyczną siatkę skojarzeń: solidarność, braterstwo, czystość, poświęcenie, duma, czyn". Jednocześnie upomina się o miejsce Żydów w polskim wojennym dyskursie, demonstrując, jak kwestia Holocaustu stawała się problematyczna dla badaczy.

Publikacja ma pięć rozdziałów, nierównomiernej długości, które funkcjonowały wcześniej jako osobne artykuły. Zamysł autorski jest dosyć czytelny, choć nie wszystkie redakcyjne decyzje bronią się w układzie książkowym: zdarzają się powtórzenia cytatów, powroty do interpretacji tych samych wierszy, tematyczne zakresy rozdziałów miejscami się nakładają i przenikają.

Pierwszy rozdział autorka poświęca przemocy, zarówno w uniwersalnym kontekście, jak i w perspektywie lektury Miłosza. Na podstawie powstałych w czasie wojny wierszy Grudzińska-Gross wyodrębnia trzy cele poety, które permanentnie powracają na późniejszych kartach jego twórczości. „Po pierwsze: nie poddać się rozpaczy; po drugie: starać się odgadnąć przyczyny triumfu zła"[1]; oraz – po trzecie – znaleźć nowy język poetycki, by „nowa poezja – intelektualna i ironiczna – powinna być zdolna do stawiania czoła okrucieństwu i poczuciu absurdu"[2]. Autorka zauważa, że zetknięcie z przemocą jest

[1] Autorka sięga po cytaty z *Traktatu poetyckiego*. Cyt. za: Cz. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 412.

[2] Tamże, s. 415.

dla Miłosza jednym z fundamentalnych doświadczeń, choć referuje je dość pobieżnie: przywołuje jedynie wszystkożerność natury w *Dolinie Issy*, wiersz skierowany do Tadeusza Różewicza *Unde malum* czy *Ziemię Ulro*, ale nie poświęca temu zagadnieniu więcej miejsca.

Grudzińska-Gross proponuje kilka porządków, by zbadać doświadczenie przemocy: ciała doświadczającego bólu, figury matki i zagadnienia wiary. Poświęca im osobne podrozdziały. Pisząc o ciele, autorka (dość zaskakująco) sięga po wiersz Zbigniewa Herberta *Apollo i Marsjasz* (1961) jako jeden z najdoskonalszych zapisów fizycznego doświadczenia przemocy. Wprowadza tu liczne konteksty artystyczne i badawcze: okropności wojny, Francisca Goi, rozpoznania Elaine Scarry, Susan Sontag, przywołuje antropologiczną definicję zaproponowaną przez Joannę Tokarską-Bakir, według której siła i celowe poniżenie idą ze sobą w parze. Sygnalizuje w ten sposób niewyrażalność cielesnej empirii przemocy, które wiąże się z silnym przeświadczeniem, jak gdyby świat się właśnie kończył. Prowadzi ją to do zauważenia pewnych wybiegów, które w swojej wojennej twórczości stosował Miłosz. Pierwszym z nich jest wycofanie się w jak największą powściągliwość emocjonalną, co przejawia się w sięganiu do rozmaitych poetyk. Drugim – próba opisu przemocy, jak to ujmuje autorka, „bez patrzenia jej w oczy", którą odnajdziemy w wierszu *Biedny chrześcijanin patrzy na getto* (1945), gdzie nagromadzenie powtórzeń przedstawia niszczenie ciał i rzeczy materialnych przez insekty[3]. Przemoc jest tu działaniem natury, wynika sponad ludzkiego porządku, a jednocześnie jej obrazy odsyłają do wizji pogromu lub szabrowania po pogromie.

Następnie autorka przygląda się figurze matki, którą Miłosz eksploatuje w wierszach: *Ballada* (1958), *Przygotowanie* (1984) i w powieści *Zdobycie władzy* (I wyd. pol. 1955). Ta perspektywa – kobiety, która w umierającym widzi (własne) dziecko, staje się uosobieniem cywilności, alternatywnym wobec świata męskich wojennych pryncypiów. Trzeci podrozdział podejmuje kwestię wiary. Mimo silnych związków z katolicyzmem, stanowiącego immanentną część tożsamości poety (w tym zabiegów o dokument potwierdzający jego religijną przynależność, który przed śmiercią pozyskał od Jana

[3] Entomologiczną perspektywę u Miłosza znacznie szerzej zarysował Stefan Chwin, który śledząc przemiany tego motywu, widzi w nim dwie tendencje: arkadyjską (m.in. w *Piosence o końcu świata*) i katastroficzną (narastającą w wierszach wojennych). Por. S. Chwin, *Dachau koników polnych*, red. M. Zaleski, Warszawa 2013, s. 159–195.

Pawła II), w *Rodzinnej Europie* (1958) mierzył się z mocno uwewnętrznionym przekonaniem o kolonizacyjnym charakterze wprowadzania chrześcijaństwa i przemocy zadawanej pogańskiej Litwie.

W drugim, najobszerniejszym rozdziale, zatytułowanym *Cywil w okupowanej Warszawie*, Irena Grudzińska-Gross sięga do metafory nożyc, wskazując, jak w sytuacji wojennej wyostrzają się przeciwieństwa (dobro-zło, nasz-obcy, honor-hańba, wierność-zdrada, żołnierz-cywil). Te skrajności kumulują się, spiętrzają, tworząc całe ciągi skojarzeń, a czasami nawet funkcjonują w ponadrzeczywistym poziomie, gdy śmierć może oznaczać bohaterstwo (choć realnie oznacza koniec pojedynczego istnienia). Jednocześnie – jak zauważa autorka – są nieprzystawalne do rzeczywistości, a już szczególnie nieadekwatne do opisów wojen z XX wieku z ogromną liczbą masowych, anonimowych i przypadkowych ofiar. Te wstępne rozważania eksplorowane są w następnych jedenastu podrozdziałach, które układają się w kilka tematycznych wątków: Warszawy i jej przestrzeni w twórczości poety, osobności Miłosza wobec polskich etnocentrycznych kategorii oraz jego sporów z młodszymi poetami „Sztuki i Narodu", którzy zginęli podczas wojny: Tadeuszem Gajcym, Andrzejem Trzebińskim, Zdzisławem Stroińskim i Wacławem Bojarskim.

Grudzińska-Gross rozpoczyna od przyjrzenia się relacji, jaka łączyła poetę z Warszawą. Autorka tworzy tu biograficzne ramy tych związków i referuje, jak każdy z jego trzykrotnych pobytów w stolicy wiązał się z silnymi emocjami. W swoich rozważaniach eksponuje obcość i upokorzenie, doświadczane w wielu momentach i na wielu poziomach: w tym także głęboko odczuwane upokorzenie cywila. Następnie badaczka przygląda się wojennym obrazom stolicy: ulicy Tamka i przedmieściom, zauważając, jak niekonkretne, nieprecyzyjne, z gruntu niechętne są opisy tych miejsc w porównaniu z pieczołowitością obrazów Wilna czy nawet nie tak dobrze poecie znanego Paryża. Ulica ta powraca w *Traktacie poetyckim* (1957) jako przestrzeń ostatniej nocy tuż przed wybuchem wojny, pięknej i cichej, co autorka zestawia z późniejszym, kalifornijskim wierszem *Dar* (1971), utrzymanym w podobnym, niemal epifanijnym nastroju. Ale to peryferie, gdzie Miłosz mieszkał w późniejszych latach, doczekały się wyrazistszych, pełniejszych obrazów, zapisanych w wierszach *Przedmieście* i *Na skraju Warszawy* (1943).

Autorka sięga po komentarze do *Przedmieścia* wcześniejszych badaczy: Michała Głowińskiego i Aleksandry Okopień-Sławińskiej, pytając o to, dla-

czego unikają nazwania wprost żydowskiego kontekstu. Kwestia żydowska zostaje przez nich dostrzeżona, ale potraktowana wymijająco[4]. Autorka polemicznie komentuje tę interpretacyjną praktykę. Jednocześnie teza, którą stawia Grudzińska-Gross, nie jest do końca czytelna – badaczka nie definiuje, co według niej oznacza ta autocenzura. Ponadto zauważa, że sam Miłosz również milczał na temat żydowskiego wątku *Przedmieścia*, a autokomentarz, który przytacza, nie jest do końca adekwatny – dotyczy wiersza *Campo di Fiori* (1943). Wątek ten uzupełnia głosami innych badaczy eksplorujących tematy żydowskie w całej twórczości poety. Obok obserwacji Piotra Matywieckiego, dowodzącego, że teza o banalności zła Hannah Arendt wybrzmiała już wcześniej w twórczości Miłosza, pojawia się także zarzut krytyczny wobec noblisty autorstwa Jacka Trznadla, który w *Traktacie poetyckim* dostrzega wyłącznie tragizm Żydów, nie zaś – jak chciałby badacz – powstania warszawskiego.

Następnie autorka powraca do reprezentacji Warszawy jako obojętnej wobec zła i Zagłady. Analizując skomplikowany stosunek do stolicy, zwraca uwagę na osobisty kontekst – warszawskie wojenne lata Miłosza to czas płodności artystycznej, zawierania przyjaźni i przeżywania miłości. Wszystko to – jej zdaniem – sprawiało, że zwłaszcza wczesne wiersze wojenne artysty cechują się jeszcze pewną ambiwalencją: „najpiękniejsze z urojonych miast i najsmutniejsze z prawdziwych", czułością, smutkiem oraz ironią zarazem. Ta wizja ewoluuje, po 1943 roku ocena stolicy jest już wyłącznie negatywna.

Na tle tych rozważań o zmieniającej się perspektywie Miłosza autorka podejmuje rozwijaną wcześniej metaforę nożyc. Dostrzega, jak Miłosz wystrzegał się tej klarownej binarności, wybierając dystans wobec kultu polskości jako odpowiedzi na niemiecki nacjonalizm. Przypominając tezę Miłosza, że Litwini to naród filologiczny, nazywa poetę „Polakiem filologicznym", czyli takim, który o przynależności narodowej nie myśli w etnicznych kategoriach. Najpełniej zamanifestowało się to właśnie podczas wojny, w krytycznym stosunku do solidaryzmu wojennego, w rezygnacji z maszerowania w szeregu.

W podrozdziale *Polegli i zabici* autorka przygląda się stosunkowi Miłosza do śmierci podczas wojny. Z jednej strony – przywołuje Żydów, któ-

[4] „Nie trzeba wielkiej dociekliwości, o jakich wagonach mowa", pisze Głowiński, a Okopień-Sławińska: „Strofę zamyka oczywisty zapis okupacyjnego doświadczenia". Cyt. za: I. Grudzińska-Gross, *Miłosz i długi cień wojny*, Sejny 2020, s. 38–39.

rym pomagał poeta. Z drugiej – przygląda się napięciu, które wytworzyło się pomiędzy pojęciami: zabity/poległy/żywy w kontekście biografii Miłosza i młodszych od niego poetów, którzy zginęli w powstaniu warszawskim. Czytając biografię noblisty, napisaną przez Andrzeja Franaszka, znajduje w ustępie im poświęconym podniosłość wojennej terminologii (choć Franaszek stara się subtelnie kwestionować sens powstania). Te śmierci sytuują Miłosza na linii polegli–żywi, a nie zabici–żywi. Grudzińska-Gross formułuje tezę, że zadaniem żywych jest ochrona czci tych, co polegli i to jedna z nieprzekraczalnych granic narracji o wojnie, a jednocześnie nie dotyczy to Żydów, i poległych w walkach zbrojnych, i zabitych w Holocauście.

Kontynuując tę myśl, referuje, w jaki sposób badacze zastanawiają się, czy Miłosz musiał iść do powstania. W tym celu czyta zarówno biografię poety Franaszka, jak i towarzyszące jej wywiady. Zauważa, że o ile w książce biograf stroni od oskarżeń oraz usprawiedliwień, o tyle w wywiadach używa całej siatki pojęć heroicznych: wierność, przyjaźń, bohaterstwo, solidarność, które są niestopniowalne, przeciwstawione są przeczekiwaniu w piwnicy i byciu na tyłach.

Następnie autorka przywołuje spór (o) poetów „Sztuki i Narodu", do którego często wraca w dalszych partiach książki. Jednocześnie nie referuje go, przytacza dość szczątkowo, wybiórczo[5]. Wspiera się opinią Pawła Rodaka („w manifestach literackich bezwzględni i buńczuczni, w poezji osamotnieni i słabi") różnicującego twórczość poetycką Tadeusza Gajcego, Zdzisława Stroińskiego, Andrzeja Trzebińskiego i Wacława Bojarskiego od ich publicystyki i pieśni żołnierskich, które sławiły to, co Miłosz uznawał za zgubne – potęgę słowiańską, kulturę imperialną.

Badaczka pyta, czy charakter tej różnicy miał specyfikę pokoleniową. Nie wspomina, że młodsi od Miłosza poeci szanowali go za katastrofizm *Trzech zim* (1936), omawia natomiast, jak inaczej definiowali wspólnotowe obowiązki. Miłosz w późniejszej twórczości wracał do nich wielokrotnie, w tych powrotach Grudzińska-Gross widzi ból i irytację. I jednocześnie za

[5] Jest to o tyle ciekawe, że Miłosz wchodził w różne spory z poszczególnymi poetami, zwłaszcza Andrzejem Trzebińskim i Tadeuszem Gajcym. W książce Ireny Grudzińskiej-Gross występują w jednym, powtarzającym się ciągu nazwisk, autorka nie różnicuje tych sporów. Por. S. Chwin, *Dachau koników polnych*, dz. cyt. oraz S. Bereś, *T. Gajcy. W pierścieniu śmierci*, Wołowiec 2016.

Krzysztofem Rutkowskim przytacza dwie różne postawy wobec wojny zakodowane w europejskiej kulturze: Ulissesa, wybierającego rozum i Achillesa, decydującego się na poświęcenie, widząc w decyzjach Miłosza paradygmat Ulissesa, a młodszych o pokolenie poetów „Sztuki i Narodu" – Achillesa.

Rozdział jest rozległy, długi, niejednorodny. Początkowo bardzo ciekawie autorka zarysowuje jego zakres – ramy biograficzne związków Miłosza ze stolicą oraz zmieniające się w jego tekstach reprezentacje miasta. To perspektywa, która wykorzystuje bogatą Miłoszową pamięć autobio-geograficzną i autorka czyni to przekonująco, zestawiając z obrazami Wilna czy Paryża. Wywód trochę traci na klarowności i mocy, gdy autorka rozszerza swoje refleksje na stosunek poety do powstania warszawskiego (eksploruje również ten temat w następnych partiach książki). Podobnie ma się rzecz z komentarzami do *Przedmieścia*, gdy omówienia wierszy z tomu *Ocalenie* (1945) w kontekście milczenia powracają w jednej z następnych części.

W rozdziale *Powstanie i siła poległych* autorka odrywa się od Miłosza i koncentruje się wokół narracji historycznych opierających się na wzmożeniu patriotycznym i kulcie powstania warszawskiego. Publicystyczna teza Grudzińskiej-Gross sprowadza się do poglądu, że pytanie o sensowność zrywu jest kwestionowane, a mówienie o poświęceniu normatywne – bohaterska śmierć ustawiana jest w centralnym punkcie tej narracji. Widzi wielopoziomowe ramy zbudowane dla powstania: od Muzeum, poprzez pomniki, zmianę programów szkolnych i upowszechnianie świadectw uczestników. Zauważa, że nie można podjąć dyskusji z postawami Polaków w czasie wojny: z decyzją o powstaniu, o zachowaniu wobec Żydów, bez pytania: a co ty byś zrobił w sytuacji zagrożenia? Pytanie to, zdaniem autorki, kończy rozmowę, pozbawia szans na rzeczowe argumenty.

Tezy publicystyczne są efektowne, choć nie do końca precyzyjne – autorka formułuje je trochę uznaniowo, niedokładnie osadzając je w czasie: Muzeum Powstania zostało utworzone w 2004 roku. Przez te lata pojawiło się wiele prac kwestionujących jego sens i teza o braku zasadności zrywu istniała już w przestrzeni publicznej. Są one jej jednak potrzebne, by – ponownie – zapytać, jak współcześnie wygląda komentowanie decyzji Miłosza o nieuczestniczeniu w powstaniu. W tym celu sięga po tekst Stanisława Beresia wygłoszony na konferencji w 2011 roku, w którym badacz formułuje stanowisko, że atak Miłosza na środowisko „Sztuki i Narodu" związany był

z „zapiekłą nienawiścią do prawicy" lub, co wydaje się Beresiowi bardziej prawdopodobne, z „przeprojektowaniem, mającym uwolnić go od kompleksu powstańca"[6]. Grudzińska-Gross polemizuje ze stanowiskiem Beresia, który w tym konkretnym wystąpieniu – zdaniem autorki – „pomniejsza antysemityzm bohatersko poległych"[7] i oddaje głos Miłoszowi, który – jak sugeruje autorka – wypowiadał się na temat poglądów poetów jasno i wielowymiarowo, zarówno w publicystyce, jak i poezji.

Doprecyzowując stanowisko poety, autorka ponownie zwraca się ku Herbertowi. Rysując oś podziału pomiędzy Herbertowskim „Bądź wierny/ Idź" a Miłoszowym odrzuceniem „przymusu polskiej prawowierności", przedstawia autora *Trzech zim* jako poetę, który ponad poczucie narodowej wspólnoty stawiał każdorazowy namysł i indywidualną ocenę sytuacji. Określa tę postawę jako mniejszościową, podlegającą presji moralnej, związaną z przymusem solidarności i zobowiązaniem do współwalki oraz przytacza słowa Miłosza, który mówił, że śmierć zamienia się w kapitał moralny. Autorka dopowiada, że ten kapitał dotyczy tylko Polaków, nie Żydów, poległych i zabitych.

U genezy osobnego głosu Miłosza, Grudzińska-Gross znajduje przyjaźnie czasów wojennych z ludźmi, którzy również uchylali się od zbrojnej walki (Kazimierz Wyka, Jerzy Andrzejewski, Tadeusz i Irena Krońscy), związek z Janiną Dłuską-Cękalską, późniejszą żoną. Kontestacja Miłosza ma również – a może przede wszystkim – charakter literacki, uwaga pozostaje tu przy żywych i umierających, niemal nie ma w jego poezji okupantów. Wszystko to składa się na polemiczny charakter tekstów Miłosza, polemiczny wobec stereotypu polskiego mężczyzny, gotowego poświęcić życie za Polskę, a co za tym idzie – gotowego użyć przemocy.

Zakończenie rozdziału precyzyjniej podsumowuje jego zakres niż zarysowywał to wstęp. Autorka skupia się na wojennych wyborach Miłosza, bo w nich przecinają się podstawowe wątki myślenia o Polsce. Naprzeciw Miłosza stawia kilka głosów wojennych, powojennych i zupełnie współczesnych narracji: poetów „Sztuki i Narodu", Zbigniewa Herberta z jego słynnymi

[6] I. Grudzińska-Gross, dz. cyt. s. 75–76. Cytaty pochodzą z tekstu: S. Bereś, *Cień konspiracji*, [w:] *Miłosz i Miłosz*, red. A. Fiut, A. Grabowski, Ł. Tischner, Kraków 2013, s. 403–433.

[7] Tamże, s. 79.

poetyckimi frazami, Stanisława Beresia, a wojenny solidaryzm konfrontuje z odmową uczestnictwa w zamkniętym kole przemocy.

Tytuł kolejnego rozdziału: *Mówię do ciebie, milcząc*, pochodzi z wiersza *Przedmowa* z tomu *Ocalenie* z 1945 roku. Miłosz w wywiadach i eseistyce wielokrotnie nazywał 1943 rok mianem przełomowego[8]. Autorka nie ma zbyt wielu przesłanek, by wiązać to z tragedią Żydów w Warszawie, choć takie sugestie pobrzmiewają w tekście (po chwili Grudzińska-Gross je prostuje). Wprowadza tu perspektywę niewyrażalności doświadczenia wojennego, która przewija się przez cały rozdział – sytuując Miłosza w kontrapunkcie do nisko przez niego cenionej poezji wojennej.

Badaczka poświęca jednak głównie uwagę dwóm wierszom: *Campo di Fiori* i *Biedny chrześcijanin patrzy na getto*. Czytając pierwszy z nich, dostrzec możemy konkretną, dobrze znaną sytuację powstania wiersza: gdy Miłosz zobaczył jednocześnie dwa plany – ludzi walczących w getcie i po drugiej stronie – bawiących się na karuzeli, świętujących w ten sposób koniec Wielkiego Tygodnia. Stanowi to punkt wyjścia dla dwóch porządków interpretacji. Pierwszy z nich dotyczy kwestii niewyrażalności Zagłady, a zarazem eksponuje samotność i doniosłość każdej śmierci. Drugi porządek można by nazwać faktograficznym. Sięga tu po inne świadectwa Miłosza, w których powracał temat karuzeli, a także przywołuje całą, blisko 80-letnią dyskusję na ten temat – czy karuzela tam stała, czy nie; w jakim momencie i kto ją postawił; czy bawiło się na niej dużo ludzi, czy nie. Tym spostrzeżeniom towarzyszy tutaj podsumowująca dyskusję gorzka konstatacja Justyny Kowalskiej-Leder, w myśl której debata poświęcona obojętności, utonęła w szczegółach i sama stała się jej manifestacją[9].

Omówienie wiersza *Biedny chrześcijanin patrzy na getto* Grudzińska-Gross rozpoczyna od przyjrzenia się podwójności jego planów. Przywołuje bowiem dyskusję, którą od tego liryku rozpoczął w 1987 roku Jan Błoński, określając postawę Polaków jako „współwinę przez obojętność", wyczytując z niego

[8] Dość precyzyjnie możemy wskazać, z czym był związany ten przełom: wiązał się z bliższą znajomością z Tadeuszem Krońskim, który pozwolił mu wyzwolić się z – jak pisze Miłosz w *Rodzinnej Europie* – „jakiejś mazi" patriotyczno-sentymentalnej, a jednak autorka pomija w tym miejscu ten wątek, wraca do niego dopiero pod koniec książki.

[9] Cyt za: I. Grudzińska-Gross, dz. cyt., s. 112. Teza pojawiła się w debacie po obchodach 50. rocznicy powstania i znalazła się w tekście J. Kowalskiej-Leder, *Mur*, [w:] *Ślady Holocaustu w imaginarium kultury polskiej*, Warszawa 2017.

świadectwo i wyzwanie, a może również oskarżenie. Barbara Shallcross nazwała utwór „etycznie radykalnym”[10], akcentując – zgodnie z intencją Miłosza, wielokrotnie wyrażaną w wywiadach – winę skierowaną na siebie. Tak czytana jednostkowa odpowiedzialność „ja”, według Grudzińskiej-Gross, niesie ograniczenie, zawęża jego siłę rażenia, choć z perspektywy dzisiejszej wiedzy nie tylko o bierność w stosunku do Żydów chodzi, ale i o współwinę. O niej zresztą Miłosz – mimo wiedzy, którą na ten temat miał – nie lubił mówić. Grudzińska-Gross za Agnieszką Kosińską, asystentką noblisty, przywołuje sceptyczny stosunek Miłosza do sprawy Jedwabnego, który w prywatnych rozmowach zarzucał Janowi Grossowi wyjęcie tematu z kontekstu i uprawianie namiętności zamiast nauki.

Na marginesie tych rozważań autorka wprowadza też własną badawczą perspektywę – przytacza kontrowersje wokół prac Jana Grossa: wspomnianych *Sąsiadów* (2000) i *Strachu* (2008) dotyczącego pogromu kieleckiego oraz wspólnie z nim napisanej książki *Złote żniwa* (2008) i polemizuje ze stanowiskiem Miłosza. Wszystko to prowadzi ją do nazwania współczesnych problemów z antysemityzmem. Wedle jej rozpoznań jest on w społecznym odbiorze postawą wyciszaną, nienazywaną wprost, mimo że wciąż intensywnie obecną, a historycznie znacznie bardziej powszechną niż pomaganie Żydom podczas wojny. Nie dyskutując z publicystyczną diagnozą Grudzińskiej-Gross, trudno oprzeć się wrażeniu, że zaangażowana osobista interpretacja miejscami przekracza intencje Miłosza. Poeta zresztą pojawia się tu właśnie w stanie niezadowolenia – znużony dyskusją na temat kontrowersji wokół karuzeli i niechętny do odczytywania *Campo di Fiori* na spotkaniach autorskich; unikający napisania oficjalnego komentarza do sprawy Jedwabnego; nieskłonny do komentowania *Biednego chrześcijanina* w późnych wywiadach.

Wobec tych wszystkich wyjętych z tekstu Grudzińskiej-Gross, a przecież obecnych w spuściźnie Miłosza, obiekcji i uników słabnie trochę jej teza o niewyrażalności doświadczenia Zagłady wpisanej w twórczość noblisty. W przytoczonych utworach Miłosz wyraża swoje bycie pomiędzy – pomiędzy ofiarami a bawiącym się tłumem, a jednak po stronie tłumu, z poczuciem winy i samooskarżeniem. Pozostaje wątpliwość, czy Miłosz zmęczony polemikami unikał tej rozmowy czy może raczej faktycznie interesowała go bardziej analiza „ja” wobec współwiny niż analiza polskiej zbiorowości. Z zebranych cytatów wy-

[10] Tamże, s. 119.

nika raczej, że opowieść o Zagładzie nie była, by posłużyć się jego własnymi słowami, namiętnością noblisty, pozostając zarazem perspektywą autorki.

Ostatni rozdział poświęcony jest Simone Weil czytanej przez Miłosza. Grudzińska-Gross referuje ich równoległe, choć krańcowo odmienne życiorysy: młoda, przedwcześnie zmarła nie doczekała się publikacji swoich dzieł. W 1958 roku Miłosz przetłumaczył wybór jej tekstów na język polski. Autorka bada fascynacje przyszłego noblisty francuską filozofką: jej wrażliwością społeczną, solidarnością z pokrzywdzonymi, a także paradoksalnością jej wniosków, co było szczególnie bliskie Miłoszowi. Najbardziej jednak imponował mu jej manicheizm, który nierzadko wiązał się z bardzo radykalną postawą moralną oraz ponawianiem wciąż pytania o istotę zła (z łac. *unde malum)*.

Dla Grudzińskiej-Gross najważniejsze jednak są rozważania Simone Weil o przemocy, które wyznaczają dwa nurty myślenia o jej konsekwencjach. Francuska myślicielka pisała między innymi, że każdy rodząc się, z góry jest skazany na doświadczenie przemocy, oraz że siła zastosowana przez ludzi zamienia ich w rzecz. Na antypodach jej stanowiska sytuuje się Hannah Arendt, która, cytując Frantza Fanona, pisze, że „uprawianie przemocy wiąże ludzi w jedną całość, bo każdy z nich staje się częścią jednego organizmu przemocy, który wzrasta". Sprawia to, że indywidualizm jest pierwszą rzeczą, która zanika, w zamian – jak rozwija myśl Arendt – „za rozwój intensywnej spójności grupowej, silniejszej niż przyjaźń, ale dużo mniej trwałej". Filozofka postuluje, by starać się zastępować gwałt niegwałtownością, co rezonuje z odpowiedzią Miłosza.

W ten sposób kobieca perspektywa otwiera i zamyka książkę, stanowiąc dla niej swoistą ramę. W początkowych rozważaniach o przemocy Grudzińska-Gross przywołuje głównie badaczki, filozofki kończą zaś jej opowieść. Stanowią one znaczący kontekst wobec twórczości Miłosza i alternatywę względem dyskursywnej męskiej narracji o wojnie jako przestrzeni „wojskowego solidaryzmu", z którą przez całą książkę polemizuje autorka.

Książkę uzupełnia jeszcze posłowie *Postscriptum do epizodu* Joanny Tokarskiej-Bakir, w którym badaczka referuje spór pomiędzy Janem Józefem Szczepańskim a Czesławem Miłoszem, który miał miejsce w noc sylwestrową 1944/1945 i znalazł swoją literacką reprezentację w opowiadaniu *Koniec legendy*. Szczepański zjadliwie przedstawia w nim poetę Wielgosza, wyposażając go w poglądy Miłosza na temat powstania. Tokarska-Bakir szczegółowo bada tło tego opowiadania, przyglądając się tekstom wspomnieniowym Szcze-

pańskiego dotyczącym dorastania w międzywojennej Polsce, zestawiając je ze wspomnieniami jego żydowskich rówieśników. Pozwala to jej dostrzec pewien rodzaj wyparcia antysemityzmu nieuświadomionego w latach 30. ubiegłego stulecia, długo niedostrzegalnego z uprzywilejowanej perspektywy polskiego młodzieńca. Partyzancką kartę życiorysu Szczepańskiego podczas wojny konfrontuje ze świadectwami o Żydach mordowanych przez oddział, którego pisarz był członkiem. W ten sposób pojawia się pytanie o istnienie tabu w polskiej narracji bohaterskiej, a posłowie dodatkowo oświetla postawę samego Miłosza.

Próba redefinicji myślenia o wojnie przy użyciu ponadnarodowej, uniwersalnej kategorii przemocy jest ogromną poznawczą zaletą publikacji Grudzińskiej-Gross. Bohater, którego autorka wybiera, dostarcza jej ogrom źródłowego materiału: obok poezji, prozy, publicystyki, licznych autokomentarzy i wywiadów, pojawiają się również artykuły i teksty kilku pokoleń badaczy. Spuścizna Miłosza doskonale daje się odczytywać w kilku wybranych przez autorkę perspektywach. Pierwszą z nich byłaby autobiogeograficzna przestrzeń Warszawy, druga dotyczyłaby wchodzenia w intensywne spory z polskością, trzecia z kolei uchwycenia obojętności wobec tragedii Żydów. Tu Grudzińska-Gross czyta Miłosza blisko jego tekstów, w interesujących partiach przygląda się narracjom kilku pokoleń badaczy, wybierając szeroką reprezentację głosów, wśród których są i te przychylne, i te nieprzychylne poecie.

Wątki żydowskie wprowadzone do książki przynoszą rekonesans sporów o obojętność Polaków wobec Zagłady. Autorka sięga tu do najważniejszych wierszy Miłosza, przypomina również te rzadziej interpretowane. A jednocześnie są to miejsca, w których autorka niekiedy zdaje się czytać Miłosza niejako ponad jego tekstem, chciałaby wyczytać z nich więcej niż sam autor był gotów odsłonić, a przede wszystkim – uczynić go stroną w sporze, od którego chciał się w późnych komentarzach uchylić.

Dodatkowym kontekstem tego zastrzeżenia jest szerszy stosunek Miłosza do kultury żydowskiej nieuwzględniony w książce, niejednorodny i skomplikowany. Poeta wielokrotnie podkreślał, że w międzywojniu polska i żydowska społeczność żyły równolegle, kompletnie się nie znając, lecz jak trafnie zauważa Karolina Szymaniak[11], czyni to z dominującej pozycji (bo z perspek-

[11] K. Szymaniak, *Niezbyt łatwe miasto. Jidyszowa Warszawa (nie)widziana przez Miłosza*, [w:] *Warszawa Miłosza*, red. M. Zaleski, Warszawa 2013, s. 85–104.

tywy pisarzy jidysz, którzy szukali kontaktu z polskimi twórcami wyglądało to inaczej). Badaczka wymienia przy tym inne po wielokroć przez Miłosza powielane opinie: umniejszanie roli Warszawy jako żydowskiego centrum czy nie do końca uświadomioną orientalizację opisów żydowskich przestrzeni miast, powielaną nawet w późnych tekstach. I jednocześnie zauważa, jak Miłosz deklaratywnie, zachęcając do tego innych badaczy i edukatorów, starał się tę lukę uzupełnić, choć niekoniecznie swoim piórem.

Pozostaje więc Miłosz dla Grudzińskiej-Gross bohaterem doskonałym, gdy mówi o wojennej przestrzeni Warszawy, potyczkach z polskością, osobności, i jest nieidealny, gdy prawi o polsko-żydowskich relacjach. Lektura książki pozostawia jeszcze jeden niedosyt, który równie dobrze mógłby stać się postulatem. Można ją sobie bowiem z powodzeniem wyobrazić jako rozrastający się projekt w szerszy sposób redefiniujący dyskurs wojenny. Są miejsca, w których mocno osadzone w binarnej perspektywie tezy autorki domagają się uzupełnień. Teza o osobności języka Miłosza w kontekście powstańczych narracji przywołuje wymienionych w zakończeniu Mirona Białoszewskiego i Annę Świrszczyńską (czytanej przecież przez poetę) lub niewymienionego w ogóle Jerzego Ficowskiego. Żywy spór z poetami „Sztuki i Narodu" pozostawia pytanie o wzmiankowanego jedynie Krzysztofa Kamila Baczyńskiego i nieuwzględnienie jego perspektywy. Powracający binarny podział pomiędzy frazą Herberta a Miłosza oświetla puste miejsce po Różewiczu i brak reprezentacji dla niereligijnego języka w opowieści o wojnie.

Bibliografia

Grudzińska-Gross I., *Miłosz i długi cień wojny*, Sejny 2020.

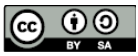
Janicka E., *Obserwatorzy uczestniczący zamiast świadków i rama zamiast obrzeży. O nowe kategorie polskiego opisu Zagłady*, „Teksty Drugie" 2018, nr 3.

Miłosz i Miłosz, red. A. Fiut, A. Grabowski i Ł. Tischner, Kraków 2013.

Rybicka E., *Homo geographicus. Miłosz topografie i autobiografie (rekonesans)*, [w:] *Czesława Miłosza strona północna*, red. K. Szalewska, M. Czermińska, Gdańsk 2011.

Warszawa Miłosza, red. M. Zaleski, Warszawa 2013.

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2021 (LIII)
https://doi.org/10.36770/bp.656
ISSN 1640–7806 (print) ISSN 2544–8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl



Dominika Cholewska*
Uniwersytet w Białymstoku, Polska / University of Białystok, Poland

An ultimate guide to MTPE

[rev. Jean Nitzke, *Problem solving activities in post-editing and translation from scratch: A multi-method study*, Berlin: Language Science Press, 2019]

Abstract: This study presents Jean Nitzke's book *Problem solving activities in post-editing and translation from scratch. A multi-method study as a valuable guide to post-editing machine translation (MTPE).* The author of the review analyses the subject work in terms of organisation and essentiality of the presented issues, clarity of content transfer and references to the literature on the subject. The result of this consideration is the conclusion that Jean Nitzke's book is worth recommending to anyone who would like to delve into the subject of MTPE both as a researcher and a practitioner.

Keywords: Jean Nitzke, review, translatology, translation studies, linguistics.

The book *Problem solving activities in post-editing and translation from scratch. A multi-method study* by Jean Nitzke, written as a doctoral thesis, despite its scientific, academic nature, is a highly intelligible work. As noted by the author herself, many of the available sources on machine translation post-editing (MTPE) are difficult to understand for a novice in this field and thus pose a challenge in acquiring and extending knowledge and skills in

* Dominika Cholewska – studentka II roku filologii angielskiej na kierunku translatoryka na Uniwersytecie w Białymstoku, autorka artykułu *Machine Translation Post-Editing (MTPE) from the Perspective of Translation Trainees: Implications for Translation Pedagogy* (2021).

this area. Jean Nitzke's book, on the other hand, is worth recommending to anyone who would like to delve into MTPE both as a researcher and a trainee. It may be stated that this book is an excellent complement to the acclaimed *Post-editing of Machine Translation: Processes and Applications* by Sharon O'Brien, Laura Winther Balling, Michael Carl, Michel Simard and Lucia Specia (eds.), which provides an overview of contemporary studies in the field.

Jean Nitzke is a teacher and researcher at the Faculty of Translation Studies, Linguistics, and Cultural Studies at the Johannes Gutenberg University of Mainz. Apart from MTPE, she is also interested in general areas such as translation process research, cognitive processes during translation, translation technologies, post-editing per se and non-native English. Most of these broad areas of interest are reflected in *Problem solving activities in post-editing and translation from scratch. A multi-method study*, starting with the book's *raison d'être* – "to investigate different problem-solving behaviours in translation from scratch (TfS) and post-editing (PE)" (Nitzke 2019: 1f.), which combines cognitive science, translation studies, technology and psychology – to its organisation, which also considers the fields above in an appropriately balanced scope.

The author begins with a brief introductory part that explains book's aims, outlines research conducted for the purpose of the thesis and the structure. The second chapter presents the theoretical analysis of machine translation. It starts with definitions, then illustrates the development of MT, up to different approaches to MT. It also discusses the application and state of the art of MT. As the author notes, this is not an in-depth description but an outline that provides a solid basis on which the successively introduced elements of the book are built. Although this part is very informative, there is one element missing, also crucial from the point of view of a newcomer to the world of MT, namely an overview of popular machine translation tools such as Google Translate or DeepL. The part of the chapter discussing machine translation approaches should be supplemented with such an overview.

The third chapter, in turn, provides an introduction to the subject of post-editing, consistently drawing a link between this field and the MT discussed earlier. In addition to a general explanation, it shows how the subject has developed in parallel with MT, presenting PE as an MT process and thus

introducing the concept of pre-editor (an expert in the source language who prepares the text for MT) and post-editor (an expert in the field and the target language who corrects the MT output). Finally, the author recognises the effort the translator has to put into PE and its relation to the quality of the MT text, pointing out pre-editing techniques and controlled languages as tools to support the translator's work. Summarising, she illustrates the significant aspects of pre-editing and controlled languages and their impact on MT output quality. However, this latter section does not provide notice on quality indicators that can be used to assess the quality of individual MT results. The quality evaluation is an integral part of the MTPE process, influencing the translator's subsequent decisions. These decisions can include problem-solving activities, and therefore, this information is missing from the book.

The next chapter combines both of the above concepts of MTPE. It presents an analysis of the process in the context of five areas of translation: theoretical translation studies, empirical studies of the translation process, translation practice, professional translation environment and didactics with the aim of providing a thorough investigation of opinions and approaches in contemporary research and translation practice. The first perspective concerns the posting of machine translation in the theoretical approach to translation studies. In this section, the author reviews studies by authors such as Anthony Pym (2013) and Oliver Čulo (2014), concluding that most of the translators presented agree that MT is a common element not only in the working environment of translators but also in everyday life of non-translators. She also pointed out that machine translation (combined with other translation tools) can partially replace human translation. The second section of Chapter 4 presents MTPE in empirical translation process research identifying the practical need for PE and highlighting some ideas on research interests in the field. The next part – post-editing and machine translation applications in practice – aims to show that PE has already been established in various companies and organisations. These include, among others:

- Pan American Health Organization (PAHO) with a rule-based MT system – PAHOMTS,
- European Commission (EC) using SYSTRAN to ensure that every official document is available for all citizens in the official languages of the countries they live,

- The Ford Motor Company also employing SYSTRAN and a controlled language which is a Ford-specific, restricted version of English that focuses on vehicle assembly processes,
- DARPA (Defence Advanced Research Projects Agency) engaging TransTac and MADCAT programmes.

Similarly, part four presents the application of MTPE in the professional translator community, specifically using the example of BDÜ, one of Germany's leading professional associations for interpreters and translators. Finally, the fifth section of Chapter 4 analyses research on MTPE training for future translators and professionals, discussing, among other things, the research of a pioneer in this field, O'Brien, who published "Teaching post-editing: A proposal for course content" as early as 2002.

Chapter five is the final part of the theoretical analysis and addresses a previously undiscussed issue signalled by the book's theme, namely problem-solving activities. First, the author provides a description of the term problem and differences between problem-solving and decision-making regarding TfS and PE. Then the concept of problem-solving is presented on a psychological level, i.e. as part of the human thought process. In turn, the next part presents the same concept on the example of translation studies, including such studies as Jiří Levỳ's (1968) describing translation as a decision-making process or, more contemporary, Paweł Kubiak's (2009) presenting a study using think-aloud protocols on problem-solving. Finally, the concluding section of Chapter 5 combines previously introduced elements by adding psychological approaches to modelling problem-solving concepts. The analysis of this part showed some knowledge gap in identifying the very problems that may arise during both the MTPE and TfS process. Consequently, the author refers to areas of her research aimed at contributing to the state of knowledge on the problem as mentioned above.

The section presenting the author's research also confirms the thesis that the book is an ultimate guide to MTPE, mainly due to the diversity and comprehensiveness of the research tools and methodology used. While delving into the study of problem-solving activities in post-editing and translation from scratch, the reader learns about the instrumentation that may be adopted in various aspects of MTPE research.

The study's section of the book opens with Chapter 6, estimating research hypotheses briefly. Nitzke assumes that MT can solve some translation prob-

lems but can also induce new ones. Consequently, depending on the type of task (MTPE or TfS), the patterns of problem-solving strategies used change, and new ones may be needed in terms of PE. Moreover, different patterns develop depending on the participant's level of expertise.

The next analytical chapter covers the data set. It begins with an introduction to methods for studying the research translation process. The author describes, based on state of the art, such methods as think-aloud protocols, questionnaires, eye tracking, neuroscientific methods and data triangulation, simultaneously supporting the adaptation of these methods to her research. She then explains the selection of participants, particularly the choice of two groups differing in the level of translation experience. Accordingly, Nitzke provides the reader with information on the procedure, location of the research and post-editing guidelines. Chapter 7 provides a thorough explanation of which area of translation process research the hypotheses stated by the author can be located and how the data sets were used in previous studies. Then Nitzke again focuses on her research results, firstly showing the analysis of the time the participants spent on each text and task, emphasising differences in MTPE and TfS. Secondly, she explains the complexity of the texts used in the research and their impact on any problems. Next, she examines the effort put into modifications and errors in the final texts overall. The final part of Chapter 7 is devoted to reflecting on the dataset from a critical perspective. At this point, it should be noted that this part of the chapter provides several valuable insights for those interested in the topic of MTPE research, as it draws attention to elements that need to be considered when designing a study. Two of these elements are, for example, the selection of an appropriate text for the research group and the implementation of the study in an environment as close as possible to the real-life situation.

Apart from Chapter 8 analysing the responses of the study participants in the pre-and post-task questionnaires, the subsequent chapters are divided according to the different approaches taken in identifying problematic translation units. Subsequently, Nitzke analyses:

- Internet information-seeking behaviour as an indicator of problematic translation units,
- syntactic structures incompatible with the rules of the target language,
- problems through parameters such as Munit, which shows how often participants created and modified one translation unit, and the inefficiency

value (InEff) of translation units, estimated as the number of tokens produced and deleted divided by the final length of the translation process,
- how the analysed parameters can be used to identify problems in the data translation process using standard keylogging data.

As one would expect from a scientific account, the book ends with a summary and a discussion, including implications for future research.

As stated at the beginning *Problem solving activities in post-editing and translation from scratch: A multi-method study* by Jean Nitzke is a book that can be called a guide to MTPE. It includes a theoretical introduction to the concept of MT and PE with an indication of the literature on the subject and authors such as Sharon O'Brien, Judith Belam, Kenny Doherty, Anthony Pym and many others. However, it is worth noting that this section lacks two crucial elements, namely a section providing an overview of MT tools such as Google Translate or DeepL and a section discussing the quality evaluation of MT outputs. Nevertheless, the variety of approaches and tools adopted by the researcher to investigate the problems occurring in the translation process both from scratch and MTPE and compare the two methods is inspiring and is undoubtedly an essential part of translation studies. The organisation of the introduction of relevant concepts and their informative yet not overloaded character is also impressive. The research part, on the other hand, or rather the conclusions, as the author herself noted, "raises more questions than it answers" (Nitzke 2019: 267). However, this does not indicate a weak point of the study, but a valuable remark, as MTPE research is still a small area of translation studies and requires observation at many levels, e.g. at the level of literary translation, which is not dealt with here. All in all, the book is a valuable contribution to the literature on the subject, worth recommending to anyone wishing to delve into the field of MTPE.

Bibliografia

Nitzke J., *Problem solving activities in post-editing and translation from scratch: A multi-method study,* Language Science Press, Berlin 2019.

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2021 (LIII)
https://doi.org/10.36770/bp.657
ISSN 1640–7806 (print) ISSN 2544–8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Agnieszka Czajkowska*
Uniwersytet Ostrawski, Czechy / University of Ostrava, Czech Republic
ORCID: 0000–0001–8448–023X

„Gdzież jest, poeto, ocalenie…?”

[Rec. *Tadeusz Miciński i ludzie epoki. [Studia],* redakcja naukowa Marcin Bajko, Jarosław Ławski, Urszula M. Pilch, Temida 2, UwB, Białystok 2019, s. 443, ISBN 978–83–65696–49–6]

“Oh, poet, where is the salvation…?”

[rev. *Tadeusz Miciński and the People of the Age. Studies*, scientific editors: Marcin Bajko, Jarosław Ławski, Urszula M. Pilch, Temida 2, UwB, Białystok 2019, 443 pgs., ISBN 978–83–65696–49–6]

Abstract This article is a review of the book *Tadeusz Miciński i ludzie epoki. Studia [Tadeusz Miciński and the People of the Age. Studies]* under the scientific editorship of Marcin Bajko, Jarosław Ławski and Urszula M. Pilch, published by Temida 2 publishing house in Białystok in 2019. The researcher notes that the analysed book centres around the motif of “salvation”, that it is possible thanks to the poets dialoguing with the protagonist of the book, Tadeusz Miciński, through the multiplication of presence – translation into other languages and cultures, through discovering in the interpretation the traces of the author’s intellectual wanderings across other cultures and religions, thanks to contemporary means of communication resonating the work, and finally thanks to human memory and its testimonies. In conclu-

* Agnieszka Czajkowska – prof. dr hab., historyk literatury; pracuje na Uniwersytecie Ostrawskim w Czechach, przez wiele lat związana z Uniwersytetem Humanistyczno-Przyrodniczym im. Jana Długosza w Częstochowie; autorka kilku monografii, m.in. *„Poeci uczeni”: związki nauki i literatury w twórczości romantyków* (2014).

sion, the researcher recommends the book as an indispensable tool not only to those interested in the author of *Nietota [The Firmoss],* but also in the literature of Polish modernism in general.

Keywords: Miciński, review, salvation, 20th-century poetry, Polish culture.

Użyty w tytule cytat z Czesława Miłosza można odnosić, poza kontekstami biograficznymi i intelektualnymi, związanymi z autorem *Traktatu moralnego*, do każdego właściwie twórcy, czytanego po latach i „próbowanego” w retortach zmiennych mód, upodobań czy literackich gustów. Szczególnie jednak wypada powiązać słowa noblisty z książką ukazującą się w 100-lecie śmierci Tadeusza Micińskiego i stanowiącą drugą część cyklu badawczego „Młoda Polska: rewizje, reinterpretacje”, zainicjowanego przez Katedrę Badań Filologicznych „Wschód – Zachód” z Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku, Katedrę Historii Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski z Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Dział Naukowy Książnicy Podlaskiej im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku. Praca jest także kontrapunktem dla czterotomowej edycji pism rozproszonych pisarza młodopolskiego, w którą – w związku z grantem NPRH – zaangażowani byli redaktorzy i niektórzy z autorów tomu. Monografia została zadedykowana Profesorowi Wojciechowi Gutowskiemu, wybitnemu znawcy twórczości pisarza.

Gdzież zatem szukać ocalenia poety, Tadeusza Micińskiego, który nie znalazł poczesnego miejsca w kanonie literackim, ani nie cieszył się zbytnią popularnością wśród współczesnych sobie czytelników, choć z pewnością w swoim czasie budził gwałtowne sądy i sprzeczne opinie? Przygotowana w białostockiej Katedrze Badań Filologicznych „Wschód-Zachód” książka jest niezwykle interesującą, ale też dość zaskakującą odpowiedzią na tak zadane pytanie, zwłaszcza jeżeli wziąć pod uwagę jej kompozycję… Czteroczęściową publikację otwierają i zamykają teksty, które symbolicznie uśmiercają poetę. Wprowadza w świat autora *Nietoty* praca Anny Wydryckiej, prezentująca różne wersje śmierci poety i pieczołowicie, z wykorzystaniem bogatej dokumentacji, rekonstruująca ich okoliczności. Autorka czyta wspomnienia, materiały prasowe, bada mapy w poszukiwaniu nazw miejscowości związanych z ostatnimi podróżami Micińskiego w ogarniętej rewolucyjnym cha-

osem Rosji i z domniemanymi tragicznymi wydarzeniami, które zakończyły się śmiercią poety. Wyprawa jego śladami wiedzie autorkę do odległej Mohylewszczyzny, z miejscowością Wydranka, i pozwala poznać jej mieszkankę, Marię Baranowską-Dohrn, która dobrze znała autora *Xiędza Fausta* i polecała jego twórczość w swoich listach do Paula Claudela. Autorka tekstu stawia tezę o śmierci Micińskiego w Wydrance w kwietniu lub maju 1918 roku i wskazuje miejsce jego pochówku – Małynicze Małe, nie przesądzając sprawy motywów i winowajców zabójstwa. Ów niezwykle przekonujący wstęp do lektury Micińskiego jest wartościowy nie tylko w odniesieniu do poety, ale także ze względu na przywołaną postać Marii Baranowskiej-Dohrn, jej pełnego pasji życia i gospodarowania na ziemiach białoruskich.

Monografię zamyka analiza epitafiów literackich, poświęconych poecie w dziesiątą i dwudziestą rocznicę jego śmierci. Różnie oceniany za życia twórca w 1928 roku doczekał się – przekonuje Katarzyna Klewinowska – sporo pochlebnych opinii, pisanych przez znaczących pisarzy (na przykład Stanisława Vincenza) i publikowanych w prasie. Im dłuższy czas mijał od śmierci, tym tonacja wypowiedzi zmieniała się, a pochwały zyskiwały na sile, o czym świadczy rekonesans autorki studium przeprowadzony w prasie z 1938 roku.

Przyznać trzeba, iż zwieńczenie książki nie wybrzmiewa tak wyraziście, jak jej *Wstęp*, którego autorem jest Jarosław Ławski, nazywający Micińskiego ostatnim ucieleśnieniem Mickiewiczowskiego wzoru postawy czynnej i w ten niezwykle brawurowy sposób nadający ton i kierunek interpretacji dzieła autora *Nietoty.* Finał nie ma również tej siły przekonywania, co inicjujący część naukową publikacji tekst Anny Wydryckiej. Może to konsekwencja nieco zbyt częstego operowania epitetem kontrowersyjnym wobec osoby i twórczości Micińskiego? Może efekt niezręcznego sformułowania: „zainteresowanie nią [twórczością Tadeusza Micińskiego – A. Cz.] stale ewaluowało” (s. 388), które, zapewne zwykła literówka, burzy ład wywodu i mimowolnie staje się znakiem naszego czasu – smutnym symbolem rzeczywistości akademickiej, w której wszyscy jesteśmy poddawani nieustannej ewaluacji?

Budowa monografii jest czteroczęściowa. Część pierwsza nosi tytuł *Pisarz* i oprócz wspomnianego tekstu Anny Wydryckiej składa się z kolejnych czterech, niezwykle frapujących rozdziałów. Ukazują one Micińskiego w bogatym kontekście geograficznym i kulturowym – od japonizmów, poprzez

konotacje angielskie, belgijsko-rosyjskie aż po amerykańskie. Tematem przewodnim zgromadzonych prac jest tożsamość autora *Nietoty*, bogata, skomplikowana, łącząca w sobie rozmaite role osoby żyjącej w nienasyceniu, żywiołowo aktywnej, niemal rozpolitykowanej, a jednocześnie autoironicznej, niepozbawionej dystansu do siebie. Odczytywanie Micińskiego w różnych lustrach pozwala autorkom (Urszuli M. Pilch, Hannie Ratusznej, Annie Janickiej) i jednemu autorowi (Jarosławowi Ławskiemu) ukazać go jako współtwórcę „ducha epoki” i jako artystę o duszy chłonnej, z łatwością adaptującej wszelkie nowości, otwartej na egzotykę i wszelką odmienność, a przy tym niezwykle świadomego własnej roli jako poety. Teksty dają przy tym możliwość zobrazowania kolejnych etapów drogi twórczej Micińskiego i poznać jego sposób myślenia i działania.

Ta część monografii poświęcona Micińskiemu jest szczególna – badacze czytają go w afekcie, z zaangażowaniem i autentycznym współodczuwaniem. Osobista perspektywa jest szczególnie widoczna w tekście Anny Janickiej, rekonstruującym globalny aspekt myślenia Micińskiego, wynikający z wykroczenia poza europejski zaścianek i umożliwiający niezwykłą perspektywę widzenia losów Polski. Profetyzm i geopolityczna przenikliwość poety, uważnie odczytane z wersów poematu, umiejscowiona została przez autorkę w kontekście przemian w polskim obrazie Ameryki. W studiach Jarosława Ławskiego (*„Los Verhaerena” Tadeusza Micińskiego. Manifest z epoki katastrof*), Hanny Ratusznej (*„…i jak motyle w barwnym ogrodzie…” – uwagi o japonizmie w twórczości Tadeusza Micińskiego*) i Urszuli M. Pilch (*„Biorą mnie podobno za Anglika”. Tożsamość „ja’ w liryce i publicystyce Tadeusza Micińskiego*) emocje są bardziej skryte, ale znać, że pulsują pod powierzchnią fachowych analiz, i tylko zobrazowane w pracach dziwne splątanie losów osób, zaskakujące spotkania tekstów, wątków oraz motywów przywołuje zdumienie i, często, zachwyt ich autorów nad niespodziewanym „odkryciem” Micińskiego. Jest z pewnością dużą zasługą pasji badawczej i piór (klawiatur) poszczególnych autorów, że czytelnik może poznawać autora *Nietoty* niczym osobę bliską, współczesną sobie, budzącą uznanie, ale także prawdziwe wzruszenie.

Część druga monografii, zatytułowana *Literackie dialogi i polifonie*, składa się z siedmiu rozdziałów. To szeroka perspektywa pokrewieństw, powinowactw i dialogów w literaturze, publicystyce i muzyce, w których autorzy

lokują twórczość autora *Nietoty.* Tekst Anny Czabanowskiej-Wróbel dopisuje niejako brakujące ogniwo w relacjach Micińskiego i Iwaszkiewicza. Jest nim twórczość muzyczna Karola Szymanowskiego, bazująca na parafrazach wschodnich testów dokonywanych przez autora *Nietoty.* Stanowi ona miejsce przecięcia się światów obu poetów i punkt początkowy refleksji autorki. Anna Kieżuń jest autorką spostrzeżeń na temat powinowactw ideowych Micińskiego i Artura Górskiego. I w tym rozdziale kontekstem dla spotkania wymienionych w tytule autorów jest osoba trzecia – znakomity mickiewiczolog, edytor dzieł wieszcza, Stanisław Pigoń. Dzięki uczonemu, który redagował pracę *Miscellanea literackie 1864–1910* i poprosił Górskiego o napisanie wspomnienia o Micińskim, możemy oglądać osobę poety oczami przyjaciela i współmieszkańca w latach krakowskich. Górski (i Miciński) staje się rzecznikiem Młodej Polski aktywnej, świadomej w swym rozwoju, nie-przybyszewskiej.

Kolejne studia (Fryderyka Nguyen, Grzegorza Iglińskiego, Pawła Wojciechowskiego, Ireny Szewczenko i Heleny Nielepko) prezentują kolejno Micińskiego w zbieżności z Witkacym (teoria psychiki), ze Zdzisławem Klemensem Dębickim, Janem Pietrzyckim, Anatolem Sternem, Stanisławem Przybyszewskim, szwedzkim pisarzem Gustafem af Geijerstamem, pisarzami rosyjskimi oraz z białoruskim poetą Janką Kupałą. Te rozmaite konteksty ukazują nie tylko rozległą skalę zainteresowań Micińskiego literaturą ówczesnej Europy, ale pozwalają również wybrzmieć utworom poety pisanym przez niego w językach obcych oraz utworom obecnych w innych kulturach dzięki tłumaczeniom.

Część trzecia monografii, eufemistycznie zatytułowana *Niespokojne drogi: recepcja*, ukazuje życie poezji Micińskiego we współczesnej muzyce popularnej, ściślej – jej szczególnie głośnej odmianie. Otwierają ten fragment dwa opracowania poświęcone obecności poety w subkulturze metalowej. Powyższą problematykę porusza jeszcze jeden tekst zamieszczony w tej części, Mariusza Doeringa *W cieniu jutrzenki – muzyczne konotacje z czcicielem tajemnic*, będący swobodną impresją na temat spotkań autora z Micińskim granym i śpiewanym. Rozdział zatytułowany *Tadeusz Miciński jako poeta subkultury metalowej*, którego autorem jest Marcin Bajko, uczciwie wskazuje na zjawisko charakterystyczne w ogóle dla kultury masowej i dla zasad funkcjonowania w niej tekstów czy zjawisk wziętych z tzw. kultury wysokiej. Potoczną, popularną recepcję cechuje wybiórczość czy wręcz niezrozumienie

postawy twórcy, który – w obcej dla siebie estetyce – niekiedy staje się rzecznikiem (by nie rzec zakładnikiem) cudzych idei i przekonań. W przypadku poezji autora *Nietoty* elementem, który przyciąga autorów i wykonawców muzyki metalowej, jest wątek lucyferyczny, odczytywany w duchu satanistycznym. Również tekst Mateusza Żyły, posiłkując się koncepcją pola literackiego Pierre'a Bourdieu, wskazuje na przesunięcie twórczości Micińskiego w „metalowe" konteksty muzyczno-obyczajowe. Autor chyba nie do końca zręcznie pisze w nim o muzyce „wykrzyku duszy" (s.335), czy o tym, co by pisarz „raczył śnić" (s. 335). Kolejny tekst, Andrzeja Borkowskiego, ukazuje życie poezji Micińskiego w muzyczno-scenicznych wykonaniach umieszczonych w popularnym kanale internetowym. Internetem zajmuje się również Marek Kurkiewicz. Zamyka tę część wspomniane już „funeralne" rozpoznanie Katarzyny Klewinowskiej.

Ostatnia część, zatytułowana *Postscriptum*, jest zapisem panelu, który odbył się 12 października 2018 roku w Książnicy Podlaskiej im. Łukasza Górnickiego. Wzięli w nim udział: prowadzący spotkanie prof. Jarosław Ławski i dr Marcin Bajko oraz prof. Anna Czabanowska-Wróbel, dr hab. Elżbieta Flis-Czerniak, prof. Hanna Ratuszna, dr Helena Nielepko, prof. Marek Kurkiewicz, prof. Anna Kieżuń, dr Paweł Wojciechowski, prof. Anna Wydrycka, mgr Mateusz Żyła. Książkę dopełniają zdjęcia z konferencji naukowej, której pokłosiem jest recenzowany tom. Całość rekomendują recenzenci, których sądy redaktorzy umieścili na okładce.

Przedstawiony tom, skromnie i, by tak rzec, nawiasowo podpisany „studia", jest imponujący pod względem wielości perspektyw, w których została ujęta twórczość Tadeusza Micińskiego. Znacznie poszerza wiedzę na temat poety i jej nie zawsze oczywistych kontekstów. Książka imponuje dopracowaną szatą graficzną. Koncept okładki i jej bardzo młodopolskie barwy mogą wzbudzić prawdziwy zachwyt.

Gdyby na koniec pokusić się o odpowiedź na postawione w tytule pytanie, po lekturze książki poświęconej Tadeuszowi Micińskiemu należałoby wskazać wiele czynników zapewniających artyście ocalenie. Jest ono możliwe dzięki dialogującymi z nim poetami, poprzez zwielokrotnienie obecności – tłumaczenie na inne języki i kultury, poprzez odkrywanie w interpretacji tropów intelektualnych wędrówek autora szlakiem innych kultur i religii, dzięki współczesnym środkom komunikacji, rezonującym dzieło, wreszcie dzięki

ludzkiej pamięci i jej świadectwom. Im więcej działań czytelników – takich jak projekt zbierający rozproszone okruchy dzieła, konferencja naukowa, publikacja efektów namysłu i dociekań interpretacyjnych – tym skuteczniejsza prezentacja nagromadzonych w tekstach koncepcji i nabrzmiałych w nich emocji. Wydaje się, że takich empatycznych i sprawczych czytelników, mimo istniejących już prac znakomitych interpretatorów, Tadeusz Miciński ciągle oczekiwał. W stulecie swojej śmierci otrzymał w prezencie książkę, która ocala nieznaną część jego istnienia.

Bibliografia

Bajko M., *Heroiczna Apokalipsa. W kręgu idei i wyobraźni Tadeusza Micińskiego,* Białystok 2012.

Bajko M., *Sny niezwykłe o Polsce i o Europie. Diagnoza kultury w pismach Tadeusza Micińskiego u progu pierwszej wojny światowej,* Kraków 2015.

Gutowski W., *Między inicjacją a nicością. Studia i szkice o literaturze modernizmu,* Bydgoszcz 2013.

Miciński T., *Pisma rozproszone,* red. M. Bajko, J. Ławski, t. II: *Eseje i publicystyka 1909–1914*, wstęp, opr. i przypisy W. Gutowski, U. M. Pilch, Białystok 2018.

Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje, red. A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak, M. Stala, Kraków 2006.

Proza Tadeusza Micińskiego. Studia, wstęp J. Ławski, red. naukowa M. Bajko, W. Gutowski, J. Ławski, Białystok 2017.

Próchniak P., *Pęknięty płomień. O pisarstwie Tadeusza Micińskiego*, Lublin 2006.

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2021 (LIII)
https://doi.org/10.36770/bp.658
ISSN 1640–7806 (print) ISSN 2544–8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Klaudia Jeznach*
Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie, Polska /
/ Jan Dlugosz University in Czestochowa, Poland
ORCID: 0000–0002–1610–0415

Pierwotna siła humanistyki. Polsko-ukraiński wielogłos

[Rec. *Humanistyka między narodami. Interdyscyplinarne studia polsko-ukraińskie,* red. naukowa J. Ławski, L. Suchanek, Temida2 przy współpracy Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok-Kraków 2020, ss. 493.]

The primary power of the humanities. Polish-Ukrainian polyphony

[rev. *The humanities across nations. Interdisciplinary Polish-Ukrainian studies*, scientific editors: J. Ławski, L. Suchanek, Temida 2 in cooperation with the Faculty of Philology of the University of Bialystok, Białystok-Kraków 2020, 493 pgs.]

Abstract The article is a review of the book *Humanistyka między narodami. Interdyscyplinarne studia polsko-ukraińskie [The humanities across nations. Interdisciplinary Polish-Ukrainian studies]* under the scientific editorship of Jarosław Ławski and Lucjan Suchanek, published by Temida 2 publishing house in Białystok in 2020. It is a multi-authored monograph. The researcher notes that the works included in it concern various aspects of the humanities, scientific dialogue and intercultural exchange of experiences, and their common ground is the idea of a higher good, the search for truth and showing the

* Klaudia Jeznach – mgr; doktorantka na Uniwersytecie Humanistyczno-Przyrodniczym im. Jana Długosza w Częstochowie; autorka artykułu *Światło prawdy. Personalistyczna koncepcja sztuki i człowieka. Norwid oczami Karola Wojtyły – Jana Pawła II* (2021).

continuous development of the humanities. A great advantage of the volume lies in the diversity resulting from the undertaken problems and the presence of representatives of not only Polish, but also Ukrainian sciences.

Keywords: Polish-Ukrainian literature, monograph, review, humanities, literary studies.

Humanistyka jako przyszłość

W 2020 roku pod redakcją Jarosława Ławskiego i Lucjana Suchanka ukazał się tom *Humanistyka między narodami. Interdyscyplinarne studia polsko-ukraińskie*. Jest to kwintesencja polsko-ukraińskiego projektu naukowego, którego założeniem programowym było odświeżenie spojrzenia na współczesną humanistykę, wymiana doświadczeń naukowych i relacji kulturowych. Monografia, wraz z poprzedzającą ją konferencją, stały się pewną próbą przywrócenia humanistyce jej wysokiej rangi i ukazania jej jako ważnego ogniwa nauki. Polsko-ukraiński tom to połączenie lokalności i narodowości w jedną całość, w której dominuje idea dialogu i wymiany doświadczeń – to właśnie na ten aspekt zwrócił uwagę Lucjan Suchanek w artykule *Nauka i współpraca naukowa w czasach globalizacji*. Badacz mocno akcentował cele edukacyjne jako istotę misji uniwersytetów, które *nolens volens* obecnie są mocno zachwiane przez próbę sterowalności nauką i wymogi ministerialne. Tom, który łączy wspólnotę ludzi i wartości w imię „umiłowania mądrości" zwraca szczególną uwagę na rolę uniwersytetów, konieczność współpracy zagranicznej i misję „naukowości". Ukazując relacje od strony naukowej i kulturowej, staje się doświadczeniem pozwalającym spojrzeć innymi oczami na sąsiedztwo naukowe, zderzyć opinie i poszerzyć horyzonty myślowe. Hasłem przewodnim prezentowanych artykułów mogłoby stać się zdanie Jarosława Ławskiego: „Humanistyka i nauki społeczne nie są więc kosztownym wymysłem społeczeństw, lecz warunkiem ich świadomego i długiego istnienia w procesie dziejowym. Istnienia w ogóle" (s. 50).

Monografia podzielona jest na cztery sekcje, w których pierwsza dotyczy szeroko pojętego *ethosu* humanistyki, druga – relacji środkowoeuropejskich, roli języka i obrazu badań nad Słowiańszczyzną, trzecia – stara się zanurzyć w historii, ale także wyłonić z niej zapomniane wątki i postacie. Ostatnia, *stricte* literaturoznawcza część ukazuje szerokie spectrum badań nad polską i ukraińską literaturą. Intelektualna całość zostaje dopełniona okładką, która

w sposób symboliczny: biało-czerwone kolory i zarys dwóch połączonych ze sobą przy pomocy kreski twarzy, odsyła czytelnika do źródeł jedności i przywołuje wspólne dziedzictwo kulturowo-historyczne.

Niezmiernie ciekawym studium w pierwszej części tomu jest artykuł Agnieszki Czajkowskiej, przywołujący nazwiska rodów uczonych, którzy w myśl *koinonii* uniwersyteckiej kształtowali polską naukę, a swoją postawą prezentowali nie tylko ideał naukowca, odpowiedni *ethos* pracy, lecz także świadomą postawę obywatelską, solidarność, bezinteresowność i stałość w poszukiwaniu wyższego dobra. Rody współtworzące naukę i kulturę dbały o rodzinną, wielopokoleniową edukację, czy szacunek do pracy. Doceniały wybitne umysły i rolę mistrza. „Ich rody zapewniały «długie trwanie» idei uniwersytetu, a tym samym utrzymywały go w przestrzeni «uniwersytetu kultury»" (s. 25). Ważnym aspektem funkcjonowania uniwersytetów był jego z natury humanistyczny wymiar, który obecnie jest degradowany i spychany na margines życia naukowego.

O niekorzystnych zmianach w systemie edukacji i nauki, a co za tym idzie i w kontekście *bonum commune familiae humanae* piszą Ławski i Suchanek. Pierwszy badacz w sposób ironiczny ukazuje reformę nauki, która uzależniona od wpływów politycznych, jednocześnie ma bardzo niski status w myśleniu o państwie. Naukowość przeliczana na punkty i rozumiana przez pryzmat finansów państwa niszczy humanistykę, doprowadza do jej „maksymalnego wygaszania, hibernacji, marginalizacji i instrumentalizacji" i czyni z niej naukę najniższą w hierarchii. Co więcej, wdrażanie modelu zachodniego – konkluduje Ławski – jest modelem „powolnej śmierci czy też «eutanazji» życia humanistycznego" (s. 57). Studium Ławskiego zwraca uwagę na pandemię, która obnażyła bezradność świata nauk, dała czas na przemyślenie tego, kim jesteśmy, co robimy i ukazała, „jak niezbywalną częścią istnienia jest drugi człowiek: jako fundament humanistycznej tożsamości każdego z nas" (s. 57). Dopełnieniem tego wywodu może być szkic prof. Suchanka, który w twórczej, nowoczesnej humanistyce widzi potrzebę strukturyzacji horyzontalnej opartej na równych szansach i prowadzeniu dialogu także na płaszczyźnie lokalnej. Istotę wymiany myśli, doświadczeń i fundamentalnych form współpracy naukowej upatruje badacz w konferencjach naukowych, kongresach i sympozjach, które umożliwiają bezpośredni kontakt uczonych i są kluczowym środkiem rozwoju nauki.

Podsumowaniem pierwszej sekcji tomu, będącym jednocześnie puentą rozważań o *ethosie* humanisty, jest artykuł Bogusława Doparta, który w stylu życia społeczności akademickiej dopatruje się wspólnotowości i postrzega ją jako odwagę, bezinteresowność i stałość w dążeniu do prawdy. Badacz wymienia bardzo cenny katalog wartości i norm akademickich według Mertona i rozszerza go o postawę twórczą i kreatywność. W czasach zaburzonej równowagi, globalizacji, postępu technicznego i destabilizacji humanistyki „podstawowego znaczenia i nieoszacowanej wartości nabiera bezpośrednia, osobowa, dialogiczna, twórcza relacja między uczonymi, adeptami nauki i studentami" (s. 71).

Druga część tomu, zatytułowana *Środkowoeuropejskie węzły i mosty*, wskazuje na wyjątkowo ważne zagadnienie, jakim jest poczucie tożsamości narodowej, świadomość bogactwa językowego, ewokacja ducha Słowiańszczyzny, współpraca zagraniczna i polsko-ukraiński dialog z kulturą i literaturą. Pierwszy artykuł z tej sekcji dotyczy w głównej mierze potrzeby dbałości o język, będący „nieodłącznym składnikiem idei państwowo- i narodowotwórczej, która faktycznie stymuluje akt samoidentyfikacji tak jednostek, jak i konkretnych społeczeństw" (s. 83) Na przykładzie losów Wschodniej i Zachodniej Ukrainy wskazuje na fakt, iż wybór języka komunikacji codziennej odnosi się do poczucia tożsamości i przynależności do określonej grupy, narodu, społeczeństwa czy nawet religii. Język bowiem „jest jednym z filarów konsolidujących wspólnotę narodową" (s. 92).

Ciekawymi esejami w tej części tomu są opowieści Doroty Kulczyckiej i Marii Agnieszki Paszkowicz, które relacjonują swoje naukowe wyjazdy na Ukrainę, współpracę z lokalnymi badaczami, ale także opisują niezwykle bogaty koloryt kulturowo-społeczny naszych sąsiadów. Co niewątpliwie zasługuje na uwagę, to ukazanie pozytywnych efektów i trudności we współpracy naukowej, opisanie bliskich relacji polsko-ukraińskich, a także różnic kulturowych i religijnych. W rozważaniach Paszkowicz centralnym elementem podróży na Wschód stał się obraz cerkwi, malarstwa biblijnego i tradycja ikony, która w myśl za św. Janem Damasceńskim „jest widzialnością niewidzialnego obrazu, ale przedstawionego w sposób cielesny ze względu na słabość naszego rozumienia" (s. 158). Z kolei Kulczycka zwraca uwagę na podróż, która ma wymiar poznawczy i naukowy, rozwija nas nie tylko dydaktycznie, lecz także mentalnie. Jakże ciekawe byłyby eseje ukraińskich naukowców po

raz pierwszy przyjeżdzających do Polski. Kto wie, może powstanie kolejna edycja, a wraz z nią i takie prace?

Założeniem trzeciej sekcji jest *Spojrzenie w historię*, uświadomienie, jak ważna jest dbałość o historię czy, szerzej, dziejowość. Artykuł Magdaleny Saganiak *Jedność w różnicy. Spór jako wyraz jedności*, analizujący *O prawdach żywotnych narodu polskiego* Henryka Kamieńskiego oraz *Psalmy przyszłości* Zygmunta Krasińskiego, dowodzi, iż zrozumienie historii pozwala ująć siebie we własnym jestestwie, zaakceptować swój los i nadać mu sens. „Zarówno Kamieński, jak i Krasiński upatrują więc w jedności narodowej i społecznej źródła wiedzy i sposobu osiągnięcia panowania nad dziejami" (s. 238).

Kolejne artykuły z sekcji przybliżają czytelnikowi zapomnianą postać Pawła Rothera – wielkiego polskiego budowniczego, i pierwszych amerykańskich dyplomatek – Ruth Bryan Owen i Florence „Daisy" Jaffray Harriman. Na uwagę zasługuje także artykuł Zygmunta Woźniaczka ukazujący załamanie się współpracy polsko-ukraińskiej, trudną dla obu krajów historię, oddanie Kresów czy osłabienie porozumienia wynikające z działalności UPA i nacjonalistów. Ciekawym ogniwem części III są także rozważania Anny Janickiej o religijności, która staje się częścią ideologii państwowo-imperialnej. Badaczka wykazuje, że „w Europie Środkowo-Wschodniej chodzi o przeciwstawienie starej ideologii imperialnej, będącej w fazie odrodzenia i ekspansji, wszelkim ideom innym niż ona" (s. 296).

Ostatnia część monografii, arcyciekawa pod względem literaturoznawstwa, poświęcona jest polskim i ukraińskim pisarzom oraz miejscom z nimi związanym. To właśnie tutaj pojawiają się zagadnienia prowincjonalności, tożsamości narodowej, gościnności czy moralności. Doskonałym przykładem podkreślającym duchową jedność między narodami jest studium Switłany Suchariewej, analizujące literaturę barokową dwóch narodów. Badaczka zwraca uwagę, że mimo różnic religijnych (katolicyzm, prawosławie, protestantyzm) dążono do „podniesienia społecznego poziomu chrześcijańskiej moralności" (s. 333). Pisarze, których wymienia Suchariewa, są uznawani za twórców zarówno polskich, jak i ukraińskich, bowiem wszyscy oni w swoich dziełach posługiwali się językiem polskim. Wartości chrześcijańskie, wyrażane przez nich na rozmaite sposoby (okiem świeckich i duchownych jako odzwierciedlenie sytuacji społeczno-polityczno-socjalnej) przyczyniły się do powstania obrazu rycerza-chrześcijanina, broniącego granic państwa i całej wielkiej ro-

dziny – Europy. Esencją artykułu jest próba odczytania barokowych wartości chrześcijańskich jako współczesnego wezwania do resakralizacji słowa. „Dzieła barokowe ukazują jego głębię, konieczność powrotu do moralności chrześcijańskiej, która na zawsze pozostaje zwornikiem kultury i duchowości narodu polskiego i ukraińskiego" (s. 343).

Zajmującym artykułem w tej części książki jest praca Krzysztofa Korotkicha dotycząca *Uniwersytetu Kijowskiego w życiu i twórczości polskich romantyków*. Zagadnienie to pozwala zwrócić uwagę na siłę tożsamości narodowej i chęć walki (nie tylko z bronią w ręku) pisarzy XIX wieku. To właśnie Uniwersytet Kijowski jako jednostka przeznaczona do tłumienia polskiego ducha, gaszenia odruchów patriotycznych, stała się jednym z ważniejszych ośrodków dla młodych Polaków-pisarzy, którzy realizując się literacko, kształtowali rozwój patriotyczny i humanistyczny wśród im współczesnych.

Czwarte studium ostatniej części tomu poświęcone jest zagadnieniom słowiańskiej *fantasy*, ale i powrotu do szeroko rozumianej Słowiańszczyzny, w której upatruje się ciągłości narodowej kultury, „potęgi życia" (s. 363). To właśnie w kręgu podań i legend wyłania się duchowa kultura wyróżniająca nas od innych Europejczyków, a także wspólnotowość, która pozwala przetrwać najtrudniejsze momenty w historii. W szkicu Dariusza Piechoty przeprowadzona została paralela między *Starą baśnią* Józefa Ignacego Kraszewskiego a Drzewiej Władysława Orkana. W obu przypadkach mamy do czynienia z przedchrześcijańską kulturą Słowian, a wykorzystywana przez pisarzy oniryczność sprawia, że opisywana natura staje się uduchowiona i pełni funkcje terapeutyczne.

Kolejny artykuł poświęcony *Wampirowi* Władysława Stanisława Reymonta przedstawia świat gnozy i gnostycyzm, opisuje rodzaje demonów i istot duchowych z różnych kręgów kulturowych i mitologicznych, ale najważniejszym przesłaniem staje się ukazanie kryzysu kultury europejskiej. Powieść Reymonta okazuje się dziełem aktualnym i uniwersalnym, gdyż opisanie zużytej, pustej i bezwartościowej kultury odartej ze znaczenia i głębi, wydaje się być problemem XXI wieku. Wyłaniające się z utworu pytanie o to czy Europa umiera, czy może już umarła, jest pytaniem, które możemy zadać sobie tu i teraz.

Szósty i siódmy tekst z tej części monografii wyłania oblicza dwóch kobiet. Pierwszy – dotyczy dwujęzycznej pisarki Olgi Daukszty, której niewielka spu-

ścizna literacka nie pozwala na głębokie odczytanie tekstów bez kontekstu biograficznego. Twórczość dyneburskiej poetki zniszczyła w 1997 roku powódź, zalewająca mieszkanie, w którym znajdowały się rękopisy Daukszty, a to, co pozostało po poetce, to jedynie prywatne dokumenty Heleny Filipionek. Drugi tekst związany jest z żoną Jarosława Iwaszkiewicza, która była zarówno „intelektualną i duchową patronką" jego tekstów (s. 441), jak też metaforyczną „matką i kochanką". Stosunkowo mało znana postać Anny odegrała ogromną rolę w kształtowaniu biografii autora „Pejzaży sentymentalnych".

Zamykający tom artykuł Kacpra Ussa traktuje o twórczości Sergiusza Piaseckiego i jego *Zapiskach oficera Armii Czerwonej*. Uss analizuje dzieło pisarza w kontekście wypracowanej przez Bachtina nowomowy i życia wolnego słowa-czynu.

Prace zawarte w monografii dotyczą różnorodnych aspektów humanistyki, dialogu naukowego i międzykulturowej wymiany doświadczeń, a ich wspólnym mianownikiem jest idea wyższego dobra, poszukiwanie prawdy i ukazanie nieustannego rozwoju humanistyki. Ogromną zaletą tomu jest różnorodność wynikająca z podejmowanych problemów i obecność przedstawicieli nauki nie tylko polskiej, lecz także ukraińskiej. Nawiązując do realiów współczesnej nauki polskiej, sięgając do korzeni i historii obu krajów, autorzy zamieszczonych tu artykułów przyjmują rozmaite perspektywy badawcze, z których na plan pierwszy wysuwa się konieczność nieustannego współuczestnictwa w kształtowaniu wspólnego obrazu Europy Środkowo-Wschodniej. Książka ta dowodzi, że humanistyka nie tylko jest między narodami, lecz przede wszystkim usytuowana jest ponad wszelką dziedzinę ludzkiego życia. Myśl jest tą, która żyje życiem wiecznym.

Bibliografia

Humanistyka między narodami. Interdyscyplinarne studia polsko-ukraińskie, red. naukowa J. Ławski, L. Suchanek, Białystok-Kraków 2020.

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2021 (LIII)
https://doi.org/10.36770/bp.659
ISSN 1640–7806 (print) ISSN 2544–8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Jarosław Ławski*
Uniwersytet w Białymstoku, Polska / University of Białystok, Poland
ORCID: 0000–0002–1167–5041

Jubileuszowa Konferencja Naukowa z cyklu „Żydzi wschodniej Polski". Edycja dziesiąta: Jerozolima, 23 września 2021 r. Sprawozdanie

Jubilee Scientific Conference "Jews of Eastern Poland". Tenth Edition: Jerusalem, September 23, 2021. A Report

10 lat projektu

W 2021 roku minęło dziesięć lat od zainaugurowania w Białymstoku cyklicznych międzynarodowych konferencji naukowych „Żydzi wschodniej Polski". Ich inicjatorami w 2011 roku byli prof. Jarosław Ławski i dr Barbara Olech. Przez pierwsze lata sesje odbywały się równolegle z Festiwalem Kultury Żydowskiej „Zachor – Kolor i Dźwięk"[1]. Od edycji VI rozpoczęto drugi cykl sesji, poszerzając ich zakres tematyczny. Od 2018 roku sesje poświęcone są „Żydom Europy Środkowej i Wschodniej". Znacząco uległ zmia-

* Jarosław Ławski – prof. dr hab., kierownik Katedry Badań Filologicznych „Wschód – Zachód" na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku. Autor wielu książek, m.in. *Uniwersum Słowackiego* (2021).

[1] Zob. J. Ławski, *„Żydzi wschodniej Polski" – pięciolecie projektu naukowego cyklicznych konferencji: 2012–2016*, „Bibliotekarz Podlaski" 2017, nr 1, s. 293–300.

nie skład Komitetu Naukowego[2], choć głównym ich organizatorem pozostaje Katedra Badań Filologicznych „Wschód – Zachód" z Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku. Pomysłodawcą konferencji, jej formuły tematycznej i niezmiennie przewodniczącym Komitetu Organizacyjnego jest prof. Jarosław Ławski. Sesje na przestrzeni lat współorganizowały: Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego (od kilku lat jej Dział Naukowy, od 2021 r. Dział Badań Filologiczno-Bibliograficznych), Centrum Edukacji Obywatelskiej „Polska – Izrael" (do 2017 roku) i Stowarzyszenie Naukowe „Oikoumene" (kończące w 2021 r. działalność).

Organizatorzy Konferencji od 2017 roku nie korzystają z żadnego finansowego wsparcia zewnętrznego polskiego lub zagranicznego. Konferencje finansowane są ze środków pochodzących z wpisowego, a publikacja monografii dofinansowywana od początku przez Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Białymstoku. Z jednym wyjątkiem[3] konferencje odbywają się w gmachu Książnicy Podlaskiej. Do czasu pandemii tradycją spotkań były coroczne wyjazdy drugiego dnia sesji do miejsc żydowsko-polskiej pamięci (m.in. Tykocin, Orla) lub zwiedzanie żydowskich śladów w Białymstoku. Inną tradycją, która trwa niezmiennie od początku, jest ogłaszanie co roku patrona sympozjum, którym jest jakaś postać ze świata żydowskiego związana z Podlasiem, Białymstokiem lub Europą Środkowo-Wschodnią. Po każdej konferencji ukazuje się w roku następnym monografia naukowa.

Od 2012 do 2021 roku odbyły się następujące edycje Konferencji zakończone wydaniem tomu zawierającego studia i szkice:

I. „Żydzi wschodniej Polski. Kultura – tradycja – piśmiennictwo", Białystok 19 VI 2012. Patron: Józef Chazanowicz (1844–1915). Tom: *Żydzi wschodniej Polski*, Seria I: *Świadectwa i interpretacje*, red. B. Olech, J. Ławski, Białystok 2013, 531 s.

[2] W skład Komitetu Naukowego wchodzi obecnie (od r. 2017): dr Helena Datner – Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie, prof. Alan Duben – Uniwersytet w Stambule, Turcja, dr Anna Frajlich – Nowy Jork, Stany Zjednoczone, pani Jolanta Gadek – Białystok, pan Mark Halpern – Nowy Jork, Stany Zjednoczone, prof. Daniel Kalinowski – Akademia Pomorska w Słupsku, pan Ryszard Löw – Tel-Awiw, Izrael, prof. Jarosław Ławski – Uniwersytet w Białymstoku, dr Wiktoria Moczałowa – Rosyjska Akademia Nauk, Moskwa, prof. Dariusz Konrad Sikorski – Uniwersytet Gdański, prof. Maciej Tramer – Uniwersytet Śląski w Katowicach.

[3] W latach 2013–2014 obrady odbywały się w Sali im. M. R. Mayenowej (nr 47) na Wydziale Filologicznym UwB (obecnie Pl. NZS-u 1).

II. „Żydzi wschodniej Polski.W blasku i w cieniu historii”, Białystok 17–18 VI 2013. Patron: Dora Kacnelson (1921–2003).
Tom: *Żydzi wschodniej Polski*, Seria II:*W blasku i w cieniu historii*, red. J. Ławski, B. Olech, Białystok 2014, 684 s.

III. „Żydzi wschodniej Polski. Kobieta żydowska”, Białystok 13–14 VI 2014. Patron: Chasia Bornstein-Bielicka (1921–2012).
Tom: *Żydzi wschodniej Polski*, Seria III: *Kobieta żydowska*, red. A. Janicka, J. Ławski, B. Olech, Białystok 2015, 610 s.

IV. „Żydzi wschodniej Polski. Uczeni żydowscy”, Białystok 15–16 VI 2015. Patron: Leo Wiener (1862–1939).
Tom: *Żydzi wschodniej Polski*, Seria IV: *Uczeni żydowscy*, red. G. Czerwiński, J. Ławski, Białystok 2016, 408 s.

V. „Żydzi wschodniej Polski. Judaizm środkowo- i wschodnioeuropejski”, Białystok 20–21 VI 2016. Patron: Samuel Mohilewer (1824–1898).
Tom: *Żydzi wschodniej Polski*, Seria V: *W kręgu judaizmu*, red. J. Ławski, I. E. Rusek, Białystok 2017, 435 s.

VI. „Żydzi wschodniej Polski. Żydzi białostoccy: od początków do 1939 roku. Kontekst środkowoeuropejski”, Białystok 12–13 VI 2017. Patron: Felicja Raszkin-Nowak (1924–2015).

Otwarcie Konferencji. Od lewej dyr. Beata Zadykowicz (Książnica Podlaska), prof. Jarosław Ławski (UwB)

Tom: *Żydzi wschodniej Polski*, Seria VI: *Żydzi białostoccy: od początków do 1939 roku*, red. J. Ławski, K. K. Pilichiewicz, A. Wydrycka, Białystok 2018, 447 s.

VII. „Żydzi wschodniej Polski. Między Odessą, Kijowem a Wilnem. Idee syjonistyczne w Europie Środkowo-Wschodniej. Twórcy – literackie echa – język", Białystok 7–8 V 2018. Patron: Zeev Żabotyński (1880–1940).
Tom: *Żydzi wschodniej Polski*, Seria VII: *Między Odessą a Wilnem: wokół idei syjonizmu*, red. J. Ławski, E. Feldman-Kołodziejuk, Białystok 2019, 389 s.

VIII. „Żydzi wschodniej Polski. Świat żydowskich artystów z Europy Środkowo-Wschodniej", Białystok 6–7 V 2019. Patron: Rosa Raisa (1893–1963).
Tom: *Żydzi wschodniej Polski*, Seria VIII, *Artyści żydowscy*, red. J. Ławski, A. Wildowicz, Białystok 2020, 481 s.

IX. „Żydzi wschodniej Polski. Dziecko żydowskie", Białystok 18 V 2020. Patron: Dzieci Białostockiego Getta (1941–1943).
Tom: *Żydzi wschodniej Polski*, Seria IX: *Dziecko żydowskie*, red. G. Dawidowicz, J. Ławski, 458 s.

IX. „Żydzi wschodniej Polski. Jerozolima w kulturze Żydów Europy Środkowo-Wschodniej. Miasto – mit – literatura", Białystok 23 IX 2021. Patroni: Eliezer Lipman Silberman (1819–1882) i David Gordon (1831–1886).
Tom: *Żydzi wschodniej Polski*, Seria X: *Jerozoilma: miasto i mit*, red. A. Janicka, J. Ławski, D. K. Sikorski, Białystok 2022.

W czasie tych dziesięciu lat powstał zespół badaczy, którzy od lat towarzyszą sesji. Należą do niego prócz organizatora: dr hab. Dariusz K. Sikorski, prof. UG, dr hab. Anna Janicka, prof. UwB, prof. dr hab. Lucyna Aleksandrowicz-Pędich (SWPS), dr Ryszard Löw (Tel Awiw), prof. dr hab. Daniel Kalinowski (AP), dr Łukasz Zabielski i dr Michał Siedlecki (obaj z Książnicy Podlaskiej), dr Jacek Partyka (UwB), kustosz Anna Lebet-Minakowska (Muzeum Narodowe w Krakowie), dr Monika Szabłowska-Zaremba (KUL), dr Anna Jeziorkowska-Polakowska (KUL), dr Olga Ciwkacz (Ivano-Frankivsk), dr Jan Miklas-Frankowski (UG), dr Joanna Wildowicz

Wystąpienie prof. Sławomira Jacka Żurka (KUL, Lublin)

(UwB), dr Marek Rutkowski (Białystok – Kraków), dr hab. Maciej Tramer (UŚ). Zespół ten co roku zasilają badacze z kraju i zagranicy. Na sesji gościli w czasie tych lat: prof. Rachel Brenner (Madison), prof. Alan Duben (Ankara), dr Ryszard Löw (Tel Awiw), dr Nina Taylor-Terlecka (Oxford), dr Wiktoria Moczałowa (Moskwa), dr Alena Jaworska (Odessa), dr Artur Malinowski (Odessa), pan Philip Earl Steele (USA, Polska), dr Elena Tartakovsky (Tel Awiw), prof. Heidi M. Szpek (Waszyngton), pani Beata Ruben (Kopenhaga), prof. Michael M. Mikoś (Madison), pan Mark Halpern (Nowy Jork), dr Jolanta Wróbel-Best (Houston). Gośćmi konferencji w początkach jej istnienia byli ambasador Izraela w Polsce Zvi Rav-Ner i naczelny rabin Polski pan Michael Schudrich. Wizyty gości zagranicznych przerwała dopiero pandemia w 2020 r., choć w tym czasie nie zrezygnowano z organizowania badań[4].

Monografie wydawane w ramach cyklu „Żydzi wschodniej Polski” (X tomów) w Naukowej Serii Wydawniczej „Colloquia Orientalia Bialostocensia”

[4] Zob. J. Ławski, *Konferencja Naukowa z cyklu „Żydzi wschodniej Polski”. Edycja IX: „Dziecko żydowskie”, Białystok 2020*, „Bibliotekarz Podlaski” 2020, nr 4, s. 389–393.

Wystąpienie dra Kamila K. Pilichiewicza (Książnica Podlaska)

są dostępne *online* (w wolnym dostępie w Repozytorium UwB)[5]. Wolno przypuszczać, iż jest to najdłużej trwający cykliczny projekt dotyczący badań nad kulturą żydowską prowadzony w północno-wschodniej Polsce. Miejmy nadzieję, że wkrótce z inicjatywy samych białostoczan powstanie też w Białymstoku nie tylko wirtualne Muzeum Żydowskie[6].

Dziesięciolecie projektu przypadło w trudnym roku pandemicznych ograniczeń, narastającej czwartej fali epidemii. Pomimo to, projekt w bliskiej dotychczasowej formule będzie, wedle deklaracji wszystkich organizatorów, kontynuowany.

Sesja o Jerozolimie

Jubileuszowa X Międzynarodowa Konferencja Naukowa z cyklu „Żydzi wschodniej Polski”. Seria II: Żydzi Europy Środkowej i Wschodniej poświęcona była tematowi szczegółowemu: „Jerozolima w kulturze Żydów Europy

[5] O wiele trudniej zdobyć wydawane w niewielkich naukowych nakładach drukowane monografie, dostępne rzadko w Internecie.

[6] Zob. T. Wiśniewski, *O idei Muzeum Żydowskiego w Białymstoku*, [w:] *Żydzi wschodniej Polski*, Seria IX: *Dziecko żydowskie*, red. G. Dawidowicz, J. Ławski, Białystok 2021, s. 59–62.

Środkowo-Wschodniej. Mit – miasto – literatura". Odbyła się 23 IX 2021 r. (czwartek) w Książnicy Podlaskiej (Sala Audytoryjna na VI p., tak jak od lat), a współorganizowały ją tradycyjnie już: Katedra Badań Filologicznych „Wschód – Zachód", Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Białymstoku, Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego, Stowarzyszenie Naukowe „Oikoumene".

Badacze podjęli następujące zagadnienia:

– Literackie, kulturowe, artystyczne wyobrażenia Jeruzalem.
– Podróże do Jerozolimy, ich świadectwa.
– „Jerozolimy" poza Jerozolimą: Wilno, Białystok, inne miejscowości.
– Ikonograficzne wyobrażenia o Jerozolimie.
– Biblijne konteksty narracji o Jeruzalem.
– Artystyczne metamorfozy wyobrażeń Jerozolimy.
– Wyobrażenia o Jerozolimie a świadectwa Holocaustu.
– Współczesna Jerozolima w ujęciu artystycznym[7].

Spotkanie przygotował – prócz niezmiennego w swym składzie od trzech lat Komitetu Naukowego – nowy Komitet Organizacyjny, któremu przewodniczyli prof. Jarosław Ławski (UwB) i nowa dyrektor Książnicy Podlaskiej pani mgr Beata Zadykowicz (z wykształcenia polonistka). Sekretarzami Konferencji byli dr hab. Anna Janicka, prof. UwB, dr Jacek Partyka (UwB) i dr Michał Siedlecki z Książnicy Podlaskiej[8]. Jak co roku przygotowano drukowany *Program* i plakat sesji. Patronami X Konferencji byli Eliezer Lipman Silberman (1819–1882) i David Gordon (1831–1886), o których w *Programie* czytamy:

„Redaktorzy pierwszego na świecie tygodnika wydawanego w języku hebrajskim w Ełku (wtedy: Lyck): „Hamagid" (hebr. המגיד, od 1893 roku HaMaggid LeIsrael). Pismo założył Eliezer Lipman Silberman, zaś wielki wpływ na jego

[7] Cyt. za: *X. Jubileuszowa Konferencja Naukowa „Żydzi wschodniej Polski". Edycja X: Jerozolima w kulturze Żydów Europy Środkowej i Wschodniej. Miasto – mit – literatura. Program*, red. J. Ławski, M. Siedlecki, D. Kukiełko, A. Janicka, opr. graf. E. Frymus-Dąbrowska, ISBN: 978–83–7657–708–0, Białystok 2021, s. 4.

[8] W skład Komitetu Organizacyjnego weszli ponadto: dr Grażyna Dawidowicz – VIII LO im. Króla Kazimierza Wielkiego w Białymstoku, dr Łukasz Zabielski – Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego, dr Marta Kowerko-Urbańczyk – Zakład Badań Źródłowych nad Literaturą XIX i XX Wieku UwB, dr Kamil K. Pilichiewicz – Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego.

rozwój i linię programową miał David Gordon, który współkierował (z założycielem Silbermanem oraz swym synem Dovem Gordonem) tygodnikiem w latach 1856–1890. W 1891 roku pismo przeniesiono do Berlina, a potem Krakowa i Wiednia. Nakład maksymalny: 1800 egz. Ostatni numer pisma wyszedł w 1903 roku. Tygodnik miał charakter pionierski jako organ ruchu syjonistycznego, propagujący osiedlanie się w Palestynie oraz relacjonujący stan osadnictwa żydowskiego. Od 1893 roku pismo było zakazane w Imperium Rosyjskim"[9].

Gości powitali prof. Jarosław Ławski i dyr. Beata Zadykowicz. Ten pierwszy zadeklarował, iż projekt „Żydzi wschodniej Polski" będzie kontynuowany. Dyr. Zadykowicz podkreśliła, iż Książnica Podlaska włączy się w kolejnych latach w realizację badań. Uroczystego otwarcia Konferencji dokonał prof. Sławomir Jacek Żurek (KUL, Lublin), pierwszy raz goszczący na sesji. Informacje organizacyjne przedstawił dr Łukasz Zabielski (Książnica Podlaska), po czym rozpoczęła się część plenarna obrad [g. 9.20–11.20], podczas której wysłuchaliśmy następujących wystąpień:

– Pan Philip Earl Steele (Warszawa)
Miłośnicy Syjonu: szkic działalności ojców współczesnego Izraela z dzisiejszych ziem polskich;
– Prof. Lucyna Aleksandrowicz-Pędich (SWPS, Warszawa)
Z Jerozolimy Wschodu – okres wileński w życiu pisarza Romaina Gary'ego;
– Prof. Sławomir Jacek Żurek (KUL, Lublin)
„Polska jest tu…". Obrazy Jerozolimy w polskiej literaturze powstającej w Izraelu (1948–2018);
– Dr Magdalena Tarnowska (UKSW, Warszawa)
Jerozolima i odrodzenie narodowe w malarstwie Leopolda Pilichowskiego (1869–1934);
– Prof. Adam Regiewicz (UJD, Częstochowa)
Jerozolima w tekstach piosenek
– Dr Jacek Partyka (UwB, Białystok)
Kafka w Jerozolimie. Rzecz o zdradzonym testamencie i sprzedawaniu rękopisów[10].

[9] Cyt. za: *X Jubileuszowa Konferencja... Program*, s. 8.

[10] Tamże, s. 9.

Wzruszającym akcentem obrad było uczczenie pamięci prof. Rachel Feldhay Brenner (1956, Zabrze – 2021, Madison) zmarłej w 2021 roku, która gościła na jednej z białostockich sesji, odwiedziła z nami Tykocin[11].

Obrady prowadzili: dr hab. Anna Janicka, prof. UwB i dr hab. Dariusz K. Sikorski, prof. UG. W kolejnych godzinach (sesja zakończyła się ok. godz. 19.15) obradom przewodniczyli: dr Magdalena Tarnowska (UKSW) i dr Jacek Partyka (UwB) [Część 2: 11.40 – 14.30], dalej prof. Sławomir Jacek Żurek (KUL) i dr Kamil K. Pilichiewicz (Książnica Podlaska) [Część 3: 15.00 – 17.00] i na końcu ponownie dr hab. Dariusz K. Sikorski, prof. UG wraz z dr Martą Kowerko-Urbańczyk (UwB). Łącznie w Konferencji wzięło udział 26 badaczy z Polski i Ukrainy. Z ośrodków polskich reprezentowane były: UG, SWPS, UwB, Książnica Podlaska, UJK, UKSW, KUL, UWM, UMCS, AP, UŚ.

Sesja odbywała się w systemie hybrydowym: większość badaczy łączyła się z uczestnikami obecnymi w Sali Audytoryjnej Książnicy Podlaskiej, którzy występowali na żywo. Obecni byli: prof. Lucyna Aleksandrowicz-Pędich, prof. Sławomir Jacek Żurek, prof. Jarosław Ławski, prof. Anna Janicka, dr Jacek Partyka, dr Michał Siedlecki, dr Kamil K. Pilichiewicz, dr Vadzim Pauliuchuk, mgr Joanna Godlewska, dr Joanna Wildowicz. Znakomicie wspierał Konferencję Dział Badań Filologiczno-Bibliograficznych Książnicy Podlaskiej na czele z dr. Łukaszem Zabielskim. Kłopoty z łączeniem zanotowano tylko w jednym przypadku[12]. Hybrydowy tryb prowadzenia obrad z konieczności wpłynął na ograniczenia czasowe dyskusji.

Należy podkreślić bardzo wysoki poziom przedstawianych referatów, które zostaną wydane w 2022 roku w X tomie cyklu monografii (uczestnicy otrzymali przed sesją wersję elektroniczną tomu nr IX o *Dziecku żydowskim*).

[11] Zob. R. F. Brenner, *O pograniczu: kryzys tożsamości Palestyńczyków w Państwie Syjonistycznym. Twórczość Emila Habibi*, [w:] *Żydzi wschodniej Polski*, Seria VII: *Między Odessą a Wilnem: Wokół idei syjonizmu*, red. J. Ławski, E. Feldman-Kołodziejuk, Białystok 2019, s. 147–160.

[12] Z powodów niezależnych od organizatorów niemożliwe okazało się wysłuchanie dr Anny Jeziorkowskiej-Polakowskiej (KUL) *Lubin – Polska Jerozolima*, zaś z powodów losowych nie wysłuchano referatu prof. Beaty Tarnowskiej (UWM) *O zmysłowej percepcji Jerozolimy w prozie Amosa Oza*.

Rok 2022: Konferencja XI

Otwierając sesję, niżej podpisany podkreślił, iż dziesięć lat to szmat czasu. W tym przedziale wszystko zmieniło się Polsce, na świecie i w naszym życiu. Wskazał też, iż po każdym okrągłym pięcioleciu musi pojawić się naturalne pytanie: co dalej z projektem? Nie bez znaczenia, gdy w 2021 r. postawialiśmy to pytanie, było też to, co otaczało nas wokół: świat wciąż trwającej pandemii, świat niepewny, świat wzmagających się napięć geopolitycznych w Europie Środkowej, na Bliskim Wschodzie (w relacjach Izrael – Polska) i w strefie Indo-Pacyfiku.

Pomimo tych (realnych) zagrożeń, postanowiliśmy kontynuować badania nad różnymi wymiarami dziedzictwa żydowskiego w Europie Środkowo-Wschodniej i Polsce. W roku 2022 zaplanowaliśmy więc Konferencję jedenastą, której roboczy temat brzmi: „Polityk, polityka, życie polityczne. Obraz literacki, prasowy i artystyczny. Biografie i teksty kultury”.

Oby nic nie przeszkodziło w jej, owej sesji, przeprowadzeniu...

Jubileuszowa
X Międzynarodowa Konferencja Naukowa z cyklu
ŻYDZI WSCHODNIEJ POLSKI
Seria II: Żydzi Europy Środkowej i Wschodniej

Edycja X:

JEROZOLIMA

W KULTURZE ŻYDÓW EUROPY ŚRODKOWO-WSCHODNIEJ

MIT – MIASTO – LITERATURA

BIAŁYSTOK ❖ 23 WRZEŚNIA 2021

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2021 (LIII)
https://doi.org/10.36770/bp.660
ISSN 1640–7806 (print) ISSN 2544–8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Katarzyna Sawicka-Mierzyńska*
Uniwersytet w Białymstoku, Polska / University of Białystok, Poland
ORCID: 0000-0001-6744-9855

Ogólnopolska Konferencja Naukowa „Literackie Podlasie kobiet – autorki, bohaterki, czytelniczki", Białystok, 13 IX 2021 r. Sprawozdanie

National Scientific Conference „Women's Literary Podlasie – authors, protagonists, readers", Białystok, 13 IX 2021. A report

13 września 2021 roku na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku, w ramach obchodów 30-lecia Nagrody Literackiej Prezydenta Miasta Białegostoku im. Wiesława Kazaneckiego, odbyła się ogólnopolska konferencja naukowa pod hasłem „Literackie Podlasie kobiet – autorki, bohaterki, czytelniczki". Sesja została zorganizowana przez Katedrę Modernizmu Europejskiego i Badań Kulturowych, Zakład Literatury XIX Wieku i Kultur Regionalnych, Zespół Badań Regionalnych oraz Fundację Uniwersytetu w Białymstoku, dzięki dofinansowaniu z Urzędu Miejskiego w Białymstoku. Za całość odpowiadali dr hab. Katarzyna Sawicka-Mierzyńska, dr hab. Marek Kochanowski, prof. UwB, oraz dr hab. Danuta Zawadzka, prof. UwB z Zakładu Literatury XIX Wieku i Kultur Regionalnych.

* Katarzyna Sawicka-Mierzyńska – dr hab., literaturoznawczyni, adiunkt na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku, autorka m.in. książki *Poruszyć miejsce: obraz Białegostoku w twórczości Sokrata Janowicza i Ignacego Karpowicza* (2018).

Konferencja jest kolejnym przedsięwzięciem podjętym w zakresie badań noworegionalistycznych, prowadzonych na Wydziale Filologicznym UwB pod patronatem Zespołu Badań Regionalnych, powołanego w 2014 roku. Wcześniej odbyły się sympozja poświęcone Sokratowi Janowiczowi, „Kontrastom" oraz twórczości Wiesława Kazaneckiego i laureatów nagrody literackiej jego imienia. Ich pokłosiem są monografie wydawane w serii „Biała Seria. Podlaski Regionalizm Literacki". W ramach projektu „Nowy regionalizm w badaniach literackich" Zespół Badań Regionalnych współorganizował też w Białymstoku konferencje pod hasłem „Region a tożsamości transgraniczne" oraz „Naród i regiony. Tradycje regionalizmu literackiego w perspektywie nowoczesności (XIX–XXI w.)".

Kobiety-autorki czy bohaterki podlaskiej literatury pojawiały się podczas wszystkich wymienionych wyżej sesji, jednak nie jako główny przedmiot uwagi; tym razem organizatorzy postanowili wysunąć je na pierwszy plan. „Miejscem wspólnym" dwóch specyficznych doświadczeń: „podlaskości" i kobiecości stała się, w myśl zaproszenia konferencyjnego, zaczerpnięta z bel hooks kategoria „marginesu". „Być na marginesie to zarazem być częścią całości, ale również pozostawać poza centrum"[1], pisała hooks w 1984 roku, by w innym swoim tekście określić margines „miejscem radykalnego otwarcia"[2].

Przy całym rozmachu, dynamice i popularności ruchów oraz studiów feministycznych z perspektywy długiego trwania patriarchalnej kultury i nauki nadal można je traktować jako „peryferyjne", marginalne, dokładnie tak, jak w centrum (oraz często przez samych mieszkańców) postrzegane jest Podlasie. Inspirację i zachętę do „uprzestrzennienia" kobiecej podmiotowości organizatorzy konferencji znaleźli też u Rosi Braidotti, która interpretuje nomadyczną tożsamość jako rodzaj mapy kolejnych lokalizacji. W tym kontekście można było poddać refleksji choćby biografie kobiet-migrantek: bieżenek, chłopek opuszczających rodzinne wsie w poszukiwaniu lepszego życia czy – jeśli za rodzaj migracji, przemieszczenia, uznamy awans społeczny – ludowe artystki.

[1] b. hooks, *Przedmowa do wydania pierwszego (1984)*, [w:] tejże, *Teoria feministyczna. Od marginesu do centrum*, przeł. E. Majewska, Warszawa 2013, s. 27.

[2] b. hooks, *Margines jako miejsce radykalnego otwarcia*, przeł. E. Domańska, „Literatura na Świecie" 2008, nr 1–2, s. 108–117.

Zwrócenie się ku poetkom i pisarkom miało na celu wyeksponowanie subwersywnych aspektów kobiecego doświadczenia, a nie historii ofiar, podkreślenie performatywnego wymiaru życia i pisania kobiet jako współtwórczyń realnego i wyobrażonego Podlasia. Konferencja pokazała, że podlaskie „herstorie" są nie tylko bogate i interesujące, ale też znajdują dla siebie bardzo różne środki wyrazu. Czasem też bywają artykułowane przez męskich autorów.

Wszystkie te zagadnienia, wzbogacone o szereg nowych aspektów i kontekstów, pojawiły się w wystąpieniach referentów.

Jako pierwszy, po oficjalnym otwarciu konferencji przez Dziekana Wydziału Filologicznego prof. dra hab. Jarosława Ławskiego, wystąpił dr hab. Wojciech Browarny, prof. UWr. z Uniwersytetu Wrocławskiego, który zaprezentował referat dotyczący kobiet jako patronek białostockiej przestrzeni publicznej i białowieskiej przyrody, przygotowany na podstawie analizy miejscowej plateonimii (nazwy ulic, placów, skwerów) oraz przeglądu postaci uhonorowanych pomnikami. Okazało się, że kobiety są wśród nich słabo reprezentowane, co zresztą nie odbiega od ogólnopolskich standardów. Temat zaproponowany przez dr hab. Danutę Zawadzką, prof. UwB dotyczył poezji Elżbiety Michalskiej (*Dziwy za stodołą – o naturze w poezji Elżbiety Michalskiej*).

Reprezentujący Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu prof. dr hab. Przemysław Czapliński sięgnął po reportaż Piotra Nesterowicza *Cudowna* (*Niedostatecznie cudowna. O religijności w reportażu Piotra Nesterowicza*), by zastanowić się nad tym, dlaczego objawienie, którego podobno doznała Jadwiga Jakubowska w 1965 roku w Zabłudowie, nie wypełniło scenariusza wydarzenia mirakularnego i nie spełniło oczekiwań mieszkańców miasteczka. Historia tytułowej „cudownej" stała się przyczynkiem do rozważań na temat specyfiki polskiej religijności. Czasów PRL-u dotyczyły też w dużej mierze dwa kolejne wystąpienia. Dr hab. Elżbieta Konończuk, prof. UwB z Uniwersytetu w Białymstoku zinterpretowała postać Piwonii, głównej bohaterki kryminałów Krzysztofa Gedroycia (*Piwonia na tropie zbrodni. Portret bohaterki neomilicyjnych kryminałów Krzysztofa Gedroycia*), klasyfikując, w nawiązaniu do wcześniejszych własnych ustaleń, napisane lokalną gwarą książki nie tylko jako „kryminał tutejszy", ale też podlaską odmianę kryminału neomilicyjnego. Z kolei prof. dr hab. Jolanta Sztachelska, również

reprezentująca Uniwersytet w Białymstoku, w referacie zatytułowanym *Jak zostać gwiazdą w PRL-u? (O Melanii Burzyńskiej i nie tylko)* podzieliła się refleksjami na temat Melanii Burzyńskiej, traktując jej biografię i literacką karierę jako jeden z wariantów modelu „twórcy ludowego", wypracowanego w PRL. Okazało się też, że sama kategoria „ludowego artysty" jest bardzo nieprecyzyjna, a przy tym dość opresywna wobec objętych nią poetów, malarzy czy rzeźbiarzy. Ważny element wystąpienia Sztachelskiej stanowiła prezentacja fotografii dokumentujących wizytę badaczki w Izbie Pamięci Melanii Burzyńskiej, która znajduje się w Gminnym Ośrodku Kultury w Jaświłach (rodzinna miejscowość poetki).

Referaty wygłoszone po dyskusji i krótkiej przerwie odnosiły się do literatek nieco odleglejszych epok. Dr Elżbieta Jurkowska (Uniwersytet w Białymstoku) przybliżyła podlaskie inspiracje Elżbiety z Kowalskich Drużbackiej, poetki korzystającej w XVIII wieku z mecenatu Branickich, zaś dr Marcin Jauksz z Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu zaprezentował słabo znaną twórczość urodzonej w Łomży w 1889 roku prozaiczki Heleny Filochowskiej-Żmigrodowej. Dr hab. Joanna Zajkowska, prof. UKSW z Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie oparła swój referat (*„Czarownice" Orzeszkowej – literackie i pozaliterackie fascynacje pisarki*) na wybranych efektach pracy z rękopisami Elizy Orzeszkowej, z których badaczka wydobywa inspirowany lekturą *Czarownicy* Julesa Micheleta projekt odtworzenia obrazu „wiedźmy" w polskiej kulturze, literaturze, historii czy wierzeniach, podjęty przez autorkę *Nad Niemnem*. Zajkowska zwróciła też uwagę na obecność tego typu kobiet w twórczości samej Orzeszkowej, choćby w wyodrębnionym z *Dziurdziów* opowiadaniu *Czarownica*.

Po przerwie głos ponownie zabrali reprezentanci gospodarzy. Dr Karolina Szymborska broniła potrzeby wyodrębnienia „baśni miejskiej" jako osobnej odmiany gatunkowej baśni, ilustrując tę tezę przykładami zaczerpniętymi z twórczości Agnieszki Suchowierskiej i Marty Guśniowskiej (*Podlaskie bajkopisarki. W stronę nowej e(ste)tyki baśni miejskiej na przykładzie twórczości A. Suchowierskiej i M. Guśniowskiej*), natomiast dr hab. Marek Kochanowski, prof. UwB pokazał, w jaki sposób Białystok i Podlasie opisywała w swoich reportażach Joanna Siedlecka, szerzej znana jako autorka poczytnych biografii Witkacego, Gombrowicza czy Herberta (*Białystok i Podlasie we wczesnych reportażach Joanny Siedleckiej*).

Podczas sesji poobiedniej wygłoszonych zostało pięć referatów. Dr Dominika Niedźwiedź z Uniwersytetu Jagiellońskiego sięgnęła do prozy Katarzyny Drogiej (*Katarzyny Drogiej strategie pisarskie i strategie powrotu*), by odtworzyć realizowane przez autorkę strategie pisarskie i strategie powrotu (do miejsc, przeszłości, tożsamości). O innego rodzaju strategiach, które można określić jako specyficzny sposób funkcjonowania/metoda na przetrwanie kobiet w obliczu Historii, zwłaszcza tak dramatycznej, jak ta fundowana mieszkańcom „ziemi przechodów", opowiadała prof. dr hab. Elżbieta Dąbrowicz (Uniwersytet w Białymstoku), bazując na tekstach Jerzego Pawluczuka i powieści *Przewóz* Andrzeja Stasiuka (*Zachowania adaptacyjne kobiet „ziemi przechodów" w literaturze (po 2004 roku) o północnowschodnim pograniczu*). Z kolei dr hab. Bernadetta Darska, prof. UWM z Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie zrekonstruowała proces, rozumianego nieco po Heideggerowsku, zamieszkiwania domu we wsi Orzeszkowo przez Annę Romaniuk, autorkę reportażu *Orzeszkowo 14. Historie z Podlasia* (*Doświadczanie miejsca, pamięci i czasu. Na przykładzie książki Anny Romaniuk „Orzeszkowo 14. Historie z Podlasia"*).

W dwóch ostatnich wystąpieniach pojawiła się kategoria herstorii, zastosowana, by opowiedzieć o doświadczaniu i interpretacji historii przez reprezentantki mniejszości narodowych. Dr Marta Kowerko-Urbańczyk (Uniwersytet w Białymstoku) przyjrzała się kobietom oraz ich relacjom (także międzypokoleniowym) w *Marancie* Birutė Jonuškaitė (*Herstoryczna perspektywa polskich Litwinek w „Marancie" Birutė Jonuškaitė*), zaś dr hab. Katarzyna Sawicka-Mierzyńska (również z UwB) szukała herstorycznej perspektywy w twórczości białoruskiej poetki, urodzonej na Podlasiu, Miry Łukszy (*Lokalna przeszłość jako herstoria w poezji Miry Łukszy*). Aby pokazać, na czym polegają trudności w aktywizowaniu i artykulacji herstorycznych opowieści czy upodmiatawianiu kobiet jako bohaterek Historii Sawicka-Mierzyńska zinterpretowała tegoroczny (2021) „Trialog", zorganizowany w Krynkach przez Fundację Villa Sokrates pod hasłem „Białoruś to kobieta".

Podczas zamykającej konferencję dyskusji uczestnicy i organizatorzy jednomyślnie stwierdzili, że połączenie optyki noworegionalistycznej z genderową dało bardzo interesujące efekty, co dobrze wróży zarówno planowanej monografii pokonferencyjnej, jak też dalszym badaniom w tym zakresie.

Plakat Konferencji „Literackie Podlasie kobiet”

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2021 (LIII)
https://doi.org/10.36770/bp.661
ISSN 1640–7806 (print) ISSN 2544–8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Magdalena Dudzińska*
Uniwersytet w Białymstoku, Polska / University of Białystok, Poland
ORCID: 0000–0001–5817–9726

Międzynarodowe Sympozjum „Lelewel interdyscyplinarny. Recepcja pism i prac Joachima Lelewela 160 lat po Jego śmierci", Białystok – Poznań – Paryż 27 – 28 maja 2021 r. Sprawozdanie

International Symposium *Interdisciplinary Lelewel. The reception of Joachim Lelewel's writings and works 160 years after his death*, Białystok – Poznań – Paris 27 – 28 May 2021. A report

W dniach 27–28 maja 2021 roku odbyło się w formie *online* międzynarodowe sympozjum „Lelewel interdyscyplinarny. Recepcja pism i prac Joachima Lelewela 160 lat po Jego śmierci", w które to przedsięwzięcie zaangażowane były trzy placówki naukowe: Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Białymstoku, Wydział Historii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz Ośrodek Kultury Polskiej Sorbonne-Université. Sympozjum zorganizowały badaczki Lelewela oraz związanych z nim instytucji emigracyjnego życia Polaków w I połowie XIX wieku, literaturoznawczynie i historyczki: dr hab. Danuta Zawadzka, prof. UwB, prof. dr hab. Violetta Julkowska z UAM oraz dr hab. Iwona H. Pugacewicz, prof. Sorbony.

* Magdalena Dudzińska – mgr, doktorantka w Katedrze Modernizmu Europejskiego na Uniwersytecie w Białymstoku. Autorka artykułu: *Filomacki związek z miejscem – fragmenty geobiografii Michała Rukiewicza i Adama Mickiewicza* (2018).

Tematyka konferencji, koncentrująca się wokół największego polskiego historyka okresu romantyzmu Joachima Lelewela oraz jego prac, które – podobnie jak biografia uczonego – ściśle splatały się z literaturą epoki wieszczów, wzbudziła niemałe zainteresowanie, co znalazło swoje odzwierciedlenie zarówno w jego interdyscyplinarnym charakterze, jak i we frekwencji osób zgłoszonych do udziału w obradach. Interdyscyplinarność stała się programowym wątkiem sympozjum, już w zaproszeniu organizatorki podkreślały, że Lelewel ważny jest nie tylko dla historyków i polonistów, ale także bibliologów i bibliotekoznawców, numizmatyków, kartografów, geografów, kulturoznawców, muzealników, czy historyków sztuki. W konferencji uczestniczyło osiemnastu prelegentów reprezentujących kilka dyscyplin naukowych i ośrodków akademickich (IBL PAN, UW, UJ, UŚ, UJD, Sorbona, UAM, UwB), w tym dwie przedstawicielki ośrodków zagranicznych.

Uwagę badaczy przyciągała wielowymiarowość postaci i dziedzictwa Joachima Lelewela: jego obecność w tekstach innych twórców, rola własnych dzieł dziejopisa – zarówno tych szeroko komentowanych, jak i mniej znanych – on jako profesor pozostający w szczególnej relacji ze swoimi studentami oraz autorytet pedagogiczny, historyk i publicysta kształtujący poglądy na określone grupy społeczne (tak elity, jak lud), autor koncepcji geopolitycznych, kartograf i rytownik, wreszcie Lelewelowskie przestrzenie pamięci oraz recepcja jego myśli w późniejszym piśmiennictwie. Zróżnicowany wymiar podjętej przez referentów problematyki zobligował organizatorów do bardziej szczegółowego określenia obszarów poszukiwań w ramach dwóch paneli tematycznych: „Lelewel interdyscyplinarny i emblematyczny" – 27 maja, „Duch Lelewelowski, recepcja i miejsca pamięci" – 28 maja.

Obrady zainaugurowali prof. dr hab. Józef Dobosz – dziekan Wydziału Historii UAM oraz prof. dr hab. Jarosław Ławski – dziekan Wydziału Filologicznego UwB i prowadzący pierwszą część obrad. W swoich wystąpieniach zwrócili oni uwagę zarówno na wyjątkowość postaci Joachima Lelewela i potrzebę namysłu nad jego twórczością, jak również na wciąż żywą obecność spuścizny romantycznej w badaniach prowadzonych przez historyków, literaturoznawców i przedstawicieli innych dyscyplin naukowych.

W wystąpieniach z pierwszego dnia konferencji można było dostrzec właśnie interdyscyplinarny charakter sympozjum, wystąpienia swoje wygło-

sili bowiem badacze reprezentujący kilka dziedzin naukowych, tj. historię literatury, historiografię, archiwistykę, językoznawstwo, orientalistykę, historię sztuki i muzealnictwa.

Prof. dr hab. Maria Prussak, badaczka związana z Instytutem Badań Literackich PAN w Warszawie, historyczka literatury romantyzmu i edytorka, w swoim wystąpieniu: *Lelewel – negatywny bohater Aleksandra Puszkina,* przedstawiła losy znajomości Puszkina i Lelewela. W referacie omówione zostały między innymi teksty Puszkina, w których przywoływana była postać Lelewela, jak i pisma, w których Lelewel odwoływał się do doświadczeń biograficznych i dzieł rosyjskiego poety.

Dr hab. Katarzyna Błachowska, historyczka z Uniwersytetu Warszawskiego, badaczka polskiej, rosyjskiej, ukraińskiej, białoruskiej i litewskiej myśli historycznej od schyłku XVIII do XX wieku, wygłosiła referat *Joachima Lelewela model historycznej relacji Ruś–Moskwa (Rosja) – konceptualny fundament „polskiej szkoły" badań dziejów Europy Wschodniej*. Swoje wystąpienie Błachowska poświęciła Lelewelowskim pracom nad dziejami Europy Wschodniej, które stały się punktem odniesienia dla kolejnych pokoleń polskich historyków, dlatego autorka referatu nazywała je „szkołą polską".

Dr hab. Jerzy Borowczyk, prof. UAM, poznański badacz literatury romantyzmu i współczesności, tematem referatu *Lelewel jako bohater i uczestnik filomackiej korespondencji. Przyjaźń, historia, geografia, poezja* uczynił Lelewela epistolarnego. Istotnym elementem wystąpienia Borowczyka była charakterystyka więzi i afektów łączących profesora oraz filomacką wspólnotę.

Kinga Kantorska, archiwistka, pracownik emerytowany paryskiego Archiwum Państwowego w swoim referacie noszącym tytuł *Inwentarze pośmiertne spuścizny Lelewela – omówienie krytyczne zawartości* zanalizowała akty notarialne znajdujące się w Archives Nationales de France oraz Archives de l'État a Bruxelles (Rijksarchief te Brussel). Prelegentka zwróciła uwagę na zawartość masy spadkowej Lelewela, scharakteryzowała też analogie między dokumentami, rozważyła, na ile się one uzupełniają, co wnoszą do naszej wiedzy i wyobrażeń na temat Joachima Lelewela.

Dr hab. Violetta Jaros, prof. UJD, językoznawczyni z częstochowskiego uniwersytetu, badaczka idiolektu i idiostylu Joachima Lelewela, przedmiotem analiz uczyniła późne jego listy. W wystąpieniu *Samotnik brukselski prywatnie. Słownictwo związane z chorobami i zjawiskami chorobowymi*

w korespondencji Joachima Lelewela z najbliższymi Autorka pokazywała, jak potoczna wiedza językowa o chorobie i leczeniu łączy się z wiedzą pozajęzykową, a indywidualne asocjacje z przekonaniami wspólnotowymi.

W dyskusji po pierwszej części obrad szczególną uwagę poświęcono relacji Lelewela i Puszkina, jak również roli Lelewela w podtrzymywaniu filomackiej wspólnoty podczas zesłania. Zwrócono uwagę na znajdujące się w archiwach niezwykle cenne dokumenty pozostawione przez Joachima Lelewela, tak osobiste i dotyczące jego samego czy spraw familijnych, jak i odnoszące się do życia publicznego I połowy XIX wieku.

Po przerwie rozpoczęto drugi panel, moderowany przez prof. Iwonę Pugacewicz. Wspólnym mianownikiem niemal wszystkich referatów w tej części było zainteresowanie Lelewela wizualnym przekazem historycznym, kartografią i rytownictwem, a także emblematami wyobraźni zbiorowej związanymi z historykiem.

Panel otworzył referat wygłoszony wspólnie przez dwie orientalistki z Krakowa: **dr hab. Renatę Czekalską, prof. UJ** – literaturoznawczynię i **dr. hab. Agnieszkę Kuczkiewicz-Fraś, prof. UJ** – językoznawczynię. Prelegentki w swoim wystąpieniu zatytułowanym *Joachim Lelewel jako badacz Orientu. Źródła orientalistyczne w Lelewelowskim archiwum Uniwersytetu Wileńskiego* przedstawiły wyniki kwerendy w zbiorach pozostawionych przez uczonego na mocy testamentu macierzystej uczelni. Badaczki i edytorki najnowszego wydania *Dziejów starożytnych Indii* (2015) Joachima Lelewela przeanalizowały bogatą kolekcję wielojęzycznych prac, które historyk gromadził na potrzeby swoich badań nad Wschodem i omówiły kilka z nich. **Dr hab. Dorota Siwicka, prof. IBL PAN,** literaturoznawczyni z Pracowni Literatury Romantyzmu Instytutu Badań Literackich PAN i autorka książki-atlasu *Mapy romantyków* (2018), w referacie *Kartograf wyobrażeń,* omówiła mniej znaną część kartograficznego dorobku Lelewela. Zajęła się kartami towarzyszącymi Lelewelowskim badaniom starożytności i średniowiecza, mapami rekonstruującymi przestrzenne wizje świata, a więc geograficzne wyobrażenia ludzi dawnych epok.

Kolejny referat wygłosiły przedstawicielki Muzeum Narodowego w Krakowie: historyczka sztuki i kustosz **Katarzyna Podniesińska** oraz historyczka i kustosz **Janina Wilkosz.** W wystąpieniu *Joachim Lelewel. Portret rytownika* prelegentki przybliżyły realizowany w ich placówce interdyscyplinarny projekt badawczy „Katalog matryc graficznych Joachima Lelewela

ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie", przedstawiły losy kolekcji, opisały amatorską pracownię graficzną Lelewela i jego drogę do opanowania umiejętności posługiwania się szlachetnymi technikami graficznymi.

Dr hab. Danuta Zawadzka, prof. UwB, historyczka literatury w Zakładzie Literatury XIX Wieku i Kultur Regionalnych Uniwersytetu w Białymstoku, w swoim referacie pt. *Antykwariusz na czele rewolucji? Od „Nowosilcowa" wileńskiego do warszawskiego* omówiła żywą w XIX i XX wieku czarną legendę Lelewela i jego emblematyczne role. Zwróciła też uwagę, że autor *Nowosilcowa w Wilnie w roku szkolnym 1823/24* również posługiwał się emblematem, wzmacniając sprawczą moc słowa oraz performowanie świadomości historycznej i obywatelskiej.

Pierwszy dzień sympozjum zamknęła dyskusja, w której uczestnicy spotkania zatrzymywali się nad kartograficznym dorobkiem Lelewela, interpretacją ważnego z perspektywy polonistów *Nowosilcowa*, jak też komentowali kulturową recepcję dorobku autora *Historyki*.

Obrady drugiego dnia sympozjum moderował historyk z Uniwersytetu Jagiellońskiego, profesor Krzysztof Zamorski. Wygłoszone referaty dotyczyły przedstawienia Lelewela jako pedagoga, wychowawcy, historyka reagującego krytycznie na koncepcje polityczne Wielkiej Emigracji po roku 1830, referentów interesował też filologiczny wymiar prac Lelewela oraz odbiór jego myśli, prac, działalności publicznej.

Zainicjowało je wystąpienie dyrektor ośrodka Kultury Polskiej Sorbonne-Université **dr hab. Iwony Pugacewicz, prof. Sorbony,** historyczki z Uniwersytetu Warszawskiego. W referacie *Wielka Emigracja a Lelewelowski duch kształcenia historycznego* badaczka postawiła sobie za cel ukazanie pedagogiczno-wychowawczej roli wielkiego historyka na emigracji oraz prezentacja recepcji jego poglądów i dorobku intelektualnego w dziejach wychodźczej szkoły (Batignolles i inn). Badaczka przedstawiła między innymi wpływ samego Lelewela i jego myśli w procesie budowy pierwszych instytucji edukacyjnych na obczyźnie. **Dr Piotr Kowalewski Jahromi**, historyk z Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, który zajmuje się m.in. teorią historii i historiografii oraz filozofią analityczną, w swoim wystąpieniu *Historyk(a) pomiędzy filozofią a polityką. Próba porównawczego odczytania „historyk" Lelewela i Droysena* przeprowadził próbę porównania dwóch „historyk", polskiej i niemieckiej, autorstwa Joachima Lelewela i Johanna Gustava Droysena. Prelegent rozwa-

żał, jak obaj badacze rozumieli pojęcie „historyki", gdzie możemy znaleźć ich punkty wspólne, a gdzie w obu dziełach uwidoczniają się ważne różnice. **Dr hab. Maciej Junkiert, prof. UAM** – polonista, komparatysta i historyk idei z Poznania, w wystąpieniu utrzymanym w duchu *classical reception studies*, a zatytułowanym *Spory fakultetów. Filologie Hegla, Lelewela, Böckha*, zajął się wspólną wszystkim wymienionym w tytule uczonym tradycją filologii. Intelektualna wspólnota Hegla i Lelewela, ucznia wileńskiego „Grodka", realizująca się dzięki ich pasji filologicznej i rozumieniu słowa, stała się ciekawym kontrapunktem dla przekonania o ich osobności i nieporównywalności. **Dr hab. Monika Rudaś-Grodzka, prof. IBL PAN –** warszawska historyczka idei, historyczka literatury XIX i XX wieku, badaczka pism i duchowości kobiet, wygłosiła podczas sympozjum referat *Upiór w koronie*, poświęcony dziełu Joachima Lelewela pod tytułem *Korona Polski i jej królewskość.* Autorka referatu w swoim wystąpieniu krytycznie odniosła się między innymi do sposobu, w jaki Lelewel widział Stanisława Augusta Poniatowskiego, „upiora w koronie", a także postrzegał kobiety zwracając uwagę na Lelewelowską idiosynkrazję, która stała się częścią wyobraźni romantycznej i jednym z fantazmatów polskości.

Panel zamknęła dyskusja, w której zastanawiano się między innymi nad edukacyjnym dziedzictwem Lelewela na emigracji, zasadnością wspólnego czytania *Historyk* Lelewela i Droysena, potrzebą całościowej lektury dzieł Lelewela w przy interpretacji jego publicystyki, jak również nad filozoficznym wymiarem zainteresowań historyka. Po przerwie rozpoczęto ostatnią część panelową. Referaty wygłoszone podczas jej trwania dotyczyły problematyki biograficznej, recepcji i pamięcioznawstwa.

Dr. hab. Zofia Dambek-Giallelis z Instytutu Filologii Polskiej UAM, historyczka literatury, znawczyni twórczości Norwida i kierowniczka Laboratorium Dokumentacji Literackiej w referacie *Joachim Lelewel Bartoszewiczów (szkic bio-bibliograficzny)* omówiła relacje Juliana Bartoszewicza i Joachima Lelewela oraz ich ślady w archiwum Bartoszewiczów, a także recepcję dzieła i myśli Lelewela w pracach warszawskiego historyka. **Prof. dr hab. Jolanta Sztachelska,** literaturozawczyni z Uniwersytetu w Białymstoku, kierowniczka Katedry Modernizmu Europejskiego i Badań Kulturowych, w swoim wystąpieniu zatytułowanym *W poszukiwaniu syntezy – Pruszyński i Lelewel* omawiała powinowactwa pomiędzy *W czerwonej Hiszpanii* (1936–37) i *Historyczną paralelą Hiszpanii z Polską w XVI, XVII, XVIII* (1820). Sztachelska

zaznaczyła, że niezależnie od swoich zainteresowań iberystycznych, Lelewel i Pruszyński należeli do twórców „chorych na Polskę" – w swoich tekstach zawsze nawiązywali do Polski i jej dziejów. **Prof. dr hab. Violetta Julkowska**, historyczka historiografii (ale też z wykształcenia polonistka) na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, podczas sympozjum wygłosiła referat pod tytułem: *Lelewelowskie przestrzenie pamięci – Wilno, Paryż, Bruksela, Poznań.* Przywołane miejsca, z wyjątkiem Poznania, wiążą się z realną obecnością w nich Joachima Lelewela, Poznań natomiast jest przestrzenią pamięci symbolicznie powiązanej z osobą Lelewela m.in. poprzez działalność Jana Konstantego Żupańskiego. Ważnym wątkiem wystąpienia okazały się uroczystości o charakterze funeralnym, w tym nabożeństwa pogrzebowe i mowy pogrzebowe, będące pierwszą formą upamiętnienia osoby Lelewela w czerwcu 1861 roku w wymienionych miastach oraz w wielu innych miejscach.

Panel zamknęła dyskusja nad wygłoszonymi referatami. Ze szczególnym zainteresowaniem badacze zastanawiali się nad rolą nabożeństw pogrzebowych upamiętniających Lelewela i ich wspólnototwórczym wymiarem, istnieniem „szkoły Lelewela", polskimi opisami Hiszpanii.

Obrady konferencji podsumowały organizatorki dr hab. Danuta Zawadzka, prof. dr hab. Violetta Julkowska, dr hab. Iwona Pugacewicz, przedstawiając pojawiające się w referatach wnioski i postulaty oraz zapraszając uczestników do kontynuowania współpracy, do dalszego interdyscyplinarnego badania pism i działań Lelewela, związanych z historykiem środowisk, śledzenia recepcji jego poglądów.

Konferencja pozwoliła zobaczyć, jak nieoczywistą i zaskakującą postacią okazuje się Joachim Lelewel oglądany z kilku nierzadko odległych od siebie perspektyw. On je wszystkie był w stanie zmieścić w swoim warsztacie naukowym, dzięki czemu dysponujemy dziś mnogością możliwości badawczych i sposobów rozumienia dokonań pionierskiego historyka, rytownika, kartografa, pedagoga, mistrza poetów i pisarzy, który poruszał swoich przyjaciół i wrogów. Zdalna forma sympozjum, mimo swoich oczywistych wad, pozwoliła na spotkanie osób pracujących na co dzień w odległych od siebie miejscach. Dzięki zdalnej komunikacji niedogodności wynikające z trwającej wciąż pandemii nie zatrzymały naukowego namysłu nad osobą i Joachima Lelewela, i pozostawionymi przez niego tekstami. Za koordynację medialną wydarzenia odpowiadali związani z Uniwersytetem w Białymstoku: dr Karolina Szymborska, mgr Krzysztof Andruczyk, mgr Jarosław Kuźmicki.

SYMPOZJUM ONLINE/PROGRAM

Lelewel interdyscyplinarny

Recepcja pism i prac Joachima Lelewela 160 lat po Jego śmierci

Wydział Filologiczny, Uniwersytet w Białymstoku
Wydział Historii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Ośrodek Kultury Polskiej Sorbonne-Université

27–28 MAJA 2021 ROKU

Okładka Programu Konferencji

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
4/2021 (LIII)
https://doi.org/10.36770/bp.663
ISSN 1640–7806 (print) ISSN 2544–8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

CC BY SA

Mariya Bracka*
Kijowski Narodowy Uniwersytetu im. Tarasa Szewczenki, Ukraina /
/ Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ukraine
ORCID: 0000–0002–0883–9973

Jarosław Ławski**
Uniwersytet w Białymstoku, Polska, / University of Białystok, Poland
ORCID: 0000–0002–1167–5041

Międzynarodowa Konferencja Naukowa „Modernizm polski i ukraiński", Białystok – Kijów, 15 października 2021 r. Sprawozdanie

International Scientific Conference „Polish and Ukrainian Modernism", Białystok – Kiev, October 15, 2021. A report

Prowadzenie współpracy naukowej z krajami Europy Wschodniej w okresie pandemii i wzrastających napięć geopolitycznych stało się po 2019 roku szczególnym wyzwaniem. W 2021 roku z powodów historyczno-politycznych niemal ustała współpraca z Białorusią, ograniczona została kooperacja z kra-

* Mariya Bracka – dr hab., profesor w Katedrze Polonistyki Kijowskiego Narodowego Uniwersytetu im. Tarasa Szewczenki na Ukrainie; autorka m.in. artykułu *Idee kijowskiego Bractwa Cyryla i Metodego (1846–1847) w świetle krytyki postkolonialnej* (2019).

** Jarosław Ławski – prof. dr hab., kierownik Katedry Badań Filologicznych „Wschód – Zachód" na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku. Autor wielu książek, m.in. *Uniwersum Słowackiego. Studia o wyobraźni* (2021).

jami bałtyckimi, gdzie silnie oddziaływał czynnik pandemiczny, uniemożliwiając swobodne podróżowanie. Współpraca z Rosją w praktyce zamarła już wcześniej z powodu napięć między krajami Unii Europejskiej a Federacją Rosyjską. Jedynie Ukraina, mimo poważnych wyzwań, jakie stanowiły szalejąca w tym kraju pandemia, niski stopień zaszczepień i ograniczenia komunikacyjne, starała się dostosować do nowych warunków[1]. Po „szoku COVID-owym" 2020 roku uczeni ukraińscy i polscy przystąpili do prac nad wypracowaniem nowych formuł komunikacji w systemie *online* i hybrydowym.

Do przedsięwzięć właśnie tego typu trzeba zaliczyć Międzynarodową Konferencję Naukową „Modernizm polski i ukraiński. Warianty narodowe: paralele i dialogi", która obradowała w Białymstoku i Kijowie w systemie hybrydowym 15 października 2021 roku. Centrum „operacyjne" sesji znajdowało się w Białymstoku, w Książnicy Podlaskiej im. Łukasza Górnickiego (sala audytoryjna na VI p.), gdzie w fachowo przygotowanych warunkach obrady prowadzili i referaty stacjonarnie wygłaszali niektórzy polscy uczestnicy imprezy. Badacze z Ukrainy i wybranych ośrodków polskich łączyli się z nimi *online* na specjalnie przygotowanym sprzęcie. Znakomitą obsługę techniczną sesji zapewnił Dział Badań Filologiczno-Bibliograficznych Książnicy Podlaskiej[2]. W ciągu całodziennych obrad tylko jeden referent miał kłopoty z połączeniem, ale i tak w ostatnim panelu sesji zdołał wygłosić referat[3]. Problemu nie stanowiła też praktyczna dwujęzyczność sesji. Udało się przeprowadzić zwięzłą dyskusję po najważniejszych wystąpieniach.

Konferencję przygotowały następujące instytucje polskie i ukraińskie:
– Katedra Badań Filologicznych „Wschód – Zachód" UwB,
– Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Białymstoku,

[1] Zob. *Humanistyka między narodami. Interdyscyplinarne studia polsko-ukraińskie*, red. J. Ławski, L. Suchanek, Białystok – Kraków 2020; „Kijowskie Studia Polonistyczne" T. XXXVI, red. R. Radyszewski, Kijów 2020; J. Ławski, *Koniec współpracy humanistów z Europą Środkowo-Wschodnią?*, „PAUza Akademicka" nr 454, Kraków. 17 I 2019, s. 2 (Internet).

[2] W imieniu Komitetu Organizacyjnego dziękujemy pracownikom Książnicy Podlaskiej, którzy fachowo obsługiwali sesję: dr. Łukaszowi Zabielskiemu, mgr. Patrykowi Suchodolskiemu, dr. Kamilowi K. Pilichiewiczowi.

[3] Przerwany został na krótki czas referat dra hab. Krzysztofa Korotkicha (UwB). Ze względów „obiektywnych" z referatem pt. *Jarosław Iwaszkiewicz: modernistyczna „ucieczka do Bagdadu"* nie wystąpił prof. Lech Aleksy Suchomłynow z Mariupolskiego Państwowego Uniwersytetu Pedagogicznego.

– Katedra Polonistyki Kijowskiego Narodowego Uniwersytetu im. Tarasa Szewczenki,

– Instytut Literatury Narodowej Akademii Nauk Ukrainy w Kijowie.

Komitetowi Organizacyjnemu przewodniczyli pomysłodawcy sesji: prof. Jarosław Ławski (Uniwersytet w Białymstoku), prof. Rościsław Radyszewski (Kijowski Narodowy Uniwersytet im. Tarasa Szewczenki), prof. Mykoła Żułyński (Instytut Literatury Narodowej Akademii Nauk Ukrainy)[4]. Znakomicie z roli sekretarza sesji wywiązała się mgr Kateryna Chorzewski (Katedra Polonistyki KNU w Kijowie). Uczeni podjęli podczas spotkania następujące zagadnienia badawcze:

– Pisarze modernizmu ukraińskiego i Młodej Polski wobec przemian kulturowo-cywilizacyjnych w Europie i na świecie na przełomie XIX i XX wieku.

– Specyfika ujęć estetyki modernistycznej w wariancie polskim i ukraińskim literatury narodowej.

– Wzajemne wpływy, rezonanse, polemiki literatury ukraińskiej i polskiej na przełomie wieków.

– Pisarze ukraińscy przełomu wieków o Polakach i kulturze polskiej, pisarze polscy i Ukraińcach i literaturze ukraińskiej.

– Malarstwo, sztuki plastyczne, teatr w literaturze polskiej i ukraińskiej tego czasu.

– Paradygmat wartości narodowych i paradygmat wartości uniwersalnych w obu literaturach na przełomie stuleci XIX i XX.

Konferencję otworzyli wspólnie prof. Jarosław Ławski oraz prof. Rościsław Radyszewski, którzy powitali jej uczestników. Badacze podkreślili doniosłość polsko-ukraińskich badań, szczególnie w obecnej sytuacji na świecie. Prof. Radyszewski zaakcentował, iż wyrazem uznania dla tej współpracy stało się w czerwcu 2021 roku powołanie prof. Ławskiego na rzeczywistego członka zagranicznego Narodowej Akademii Nauk Ukrainy. Kijowski badacz zaprezentował też najnowsze publikacje polonistyczne z Ukrainy.

[4] Pozostali członkowie Komitetu Organizacyjnego: dr hab. Iwona E. Rusek (Uniwersytet w Białymstoku), prof. Jewhen Nachlik (NAN Ukrainy, Lwów), prof. Stepan Chorob (Przykarpacki Uniwersytet im. Wasyla Stefanyka), prof. Hanna Ratuszna (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu), dr hab. Anna Janicka, prof. UwB (Białystok), dr hab. Mariya Bracka (Kijowski Narodowy Uniwersytet im. Tarasa Szewczenki), dr Paweł Wojciechowski (UwB, Białystok), dr Łukasz Zabielski (Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego).

Obrady plenarne, prowadzi dr hab. Anna Janicka, prof. UwB,
online występuje prof. Hanna Ratuszna (UMK, Toruń)

Z kolei prof. Ławski podkreślił, iż sesja podsumowuje 15 lat współpracy ośrodka białostockiego z uczonymi z całej Ukrainy, a szczególnie z Katedrą Polonistyki KNU imienia Tarasa Szewczenki. Badacz zaznaczył, iż w optyce międzynarodowej, polsko-ukraińskiej, komparatystycznej zagadnienia modernizmu polskiego i ukraińskiego nie były jeszcze podejmowane oraz że znakomitą ku temu okazję stanowi 150. rocznica urodzin wybitnego pisarza ukraińskiego Wasyla Stefanyka (1871–1936)[5].

Z kolei głos zabrali, akcentując ponownie rolę współpracy ukraińsko-polskiej, prof. Mykoła Żułyński, wybitny badacz literaturoznawca, dyrektor

[5] Wasyl Stefanyk, dodajmy, to pisarz związany biografią z Krakowem i bodaj też najczęściej przekładany na język polski z pisarzy ukraińskich już w Młodej Polsce. Zob. W. Stefanyk, *Klonowe liście*; *Złodziej*; *Podpalacz*, [w:] *Młoda Ukraina. Wybór nowel*, zebrał i tłumaczył W. Orkan, Warszawa 1908, s. 225–233, 234–242, 243–260.

Instytutu Literatury Narodowej Akademii Nauk Ukrainy, oraz prof. Violetta Wejs-Milewska, prodziekan Wydziału Filologicznego UwB ds. strategii rozwoju, która wspomniała między innymi o kijowskiej sesji na temat emigracji polskiej i ukraińskiej z 2018 roku jako realnym wyrazie dotychczasowych osiągnięć we współpracy[6]. Uroczyście sesję otworzył prof. Jewhen Nachlik, wybitny ukrainista z Instytutu Iwana Franki NANU we Lwowie. Informacje dotyczące organizacyjnych aspektów sesji przedstawił dr Łukasz Zabielski (Książnica Podlaska). W części inauguracyjnej wysłuchano wystąpień badaczy z Ukrainy, następnie referatów uczonych polskich, znakomitych specjalistów od literatury przełomu XIX i XX wieku.

Panel I:

Prof. Mykoła Żułyński (NAN Ukrainy, Kijów), *Василь Стефаник – Станислав Пшибышевський: діалог культур*;

Prof. Jewhen Nachlik (NAN Ukrainy, Lwów), *Motyw przeznaczenia we wczesnym modernizmie ukraińskim*;

Prof. Rościsław Radyszewski (KNU, NAN Ukrainy, Kijów), *Kulturozofia Łesi Ukrainki między modernizmem a neoromantyzmem*;

Prof. Stepan Chorob (Uniwersytet Przykarpacki im. Wasyla Stefanyka), *„Ідея чистої форми" і жанр „пророчої" п'єси в драматургії Станислава Ігнація Віткевича і Володимира Винниченка*.

Panel II:

Prof. Hanna Ratuszna (UMK, Toruń), *Władysław Orkan i Młoda Ukraina*;

Prof. Maria Jolanta Olszewska (UW, Warszawa), *Trauma Wielkiej Wojny w wybranych opowiadaniach Wasyla Stefanyka. Lektura w kontekście polskiej prozy wojennej*;

Prof. Beata Obsulewicz-Niewińska (KUL, Lublina), *O Janie Zahradniku i jego tomie „Ludziom smutnym"*;

Dr hab. Anna Janicka, prof. UwB (Białystok), *Gabriela Zapolska: kolekcjonerka czy posiadaczka kolekcji sztuki?*

[6] Por. A. Janicka, *Międzynarodowa Konferencja Naukowa „Emigracja niepodległościowa ukraińska i polska w wieku XX. Tradycje – osobowości – idee – retoryki", Kijów 23–25 maja 2018. Sprawozdanie*, „Bibliotekarz Podlaski" 3/2019, s. 453–460.

Obrady przedpołudniowe prowadzili: prof. Mariya Bracka (KNU, Kijów) i prof. Hanna Ratuszna (UMK, Toruń) w Panelu I oraz dr hab. Anna Janicka, prof. UwB i prof. Rościsław Radyszewski (KNU, Kijów) w Panelu II. Panelami popołudniowymi kierowali: prof. Jewhen Nachlik (NANU, Lwów) i dr Łukasz Zabielski (Książnica Podlaska) w Panelu III oraz prof. Beata Obsulewicz-Niewińska (KUL, Lublin) oraz doc. dr Artur Malinowski (Odeski Narodowy Uniwersytet im. Ilji Miecznikowa). W panelach popołudniowych wysłuchano następujących referentów.

Panel III:

Prof. Yuriy Kovaliv (Kijowski Narodowy Uniwersytet im. Tarasa Szewczenki), *Модернізм і модернізми. Версія одного парадоксу*;

Prof. Witalij Nazarec (Uniwersytet w Równem), *Теоретичні аспекти дослідження модернізму: стратегія та напрями літературознавчих рецепцій*;

Dr Artur Malinowski (Odeski Narodowy Uniwersytet im. Ilji Miecznikowa), *Харків як фронтир: від класичного наративу до модерністських інспрацій*;

Prof. Jarosław Ławski (UwB, Białystok), *Od mitu do geopolityki: Ukraina Zenona Fisza i Leona Wasilewskiego.*

Panel IV:

Dr Paweł Wojciechowski (UwB, Białystok), *Lwów i Sztokholm w malarstwie przełomu wieków XIX/XX*;

Dr hab. Mariya Bracka, prof. KNU (Kijów), *Modernistyczna wizja relacji polsko-ukraińskich w powieści „Wita" Tadeusza Micińskiego*;

Dr hab. Krzysztof Korotkich (UwB, Białystok), *„Wielkie odkrycie" – obraz Polski w „Wycieczce do Pionin" Paulina Święcickiego*;

Mgr Kateryna Chorzewski (Kijowski Uniwersytet im. Tarasa Szewczenki), *Niosący „kamienne krzyże": emigracja w literaturze polskiej i ukraińskiej początku XX wieku*;

Studentka Paulina Przepiórka (KUL, Lublin), *„[...] znojem i trudem / Naród wykuwam ze śpiocha!" – modernistyczny poetycki dramat baśniowy „Popieluch" Macieja Szukiewicza i lwowskie okoliczności jego powstania*.

W Konferencji wzięło udział 18 badaczy z Ukrainy (10) i Polski (8) z ośrod-

ków takich jak: Białystok, Warszawa, Toruń, Lublin (Polska) oraz Kijów, Lwów, Równe, Odessa, Mariupol, Iwano-Frankiwsk (Ukraina). Czynnymi dyskutantami w czasie sesji byli między innymi prof. Violetta Wejs-Milewska (UwB), prof. Bogdan Burdziej (UMK) i prof. Walentyna Sobol (UW). Na spotkanie przygotowano bogato ilustrowany *Program*[7] oraz plakat.

Sesja, zdaniem jej uczestników, upłynęła w znakomitej atmosferze, była bardzo inspirująca naukowo. Uczestnicy przedyskutowali wiele kwestii ważnych dla rozumienia wspólnych i jednostkowych procesów zachodzących w literaturze polskiego i ukraińskiego modernizmu. Poruszono między innymi tematy teoretycznoliterackie (na przykład będące głosem w trwającej dyskusji na temat temporalności modernizmu), dokonano analiz różnorodnych aspektów o proweniencji modernistycznej w twórczości pisarzy polskich i ukraińskich (Łesi Ukrainki, Mychajły Jackiwa, Wasyla Stefanyka, Jana Zahradnika, Paulina Święcickiego, Macieja Szukiewicza i in.), pokazano modernistyczną wizję Ukrainy w spuściźnie literackiej Zenona Fisza i Leona Wasilewskiego, a także Tadeusza Micińskiego. Przeprowadzono badania komparatystyczne polsko-ukraińskie (omawiające dorobek Wasyla Stefanyka i Stanisława Przybyszewskiego, Wołodymyra Wynnyczenki i Stanisława Ignacego Witkiewicza, Władysława Orkana i Młodej Ukrainy), omówiono również aspekty interdyscyplinarne (Gabriela Zapolska jako kolekcjonerka sztuki, obrazy miast europejskich i ukraińskich w malarstwie modernistycznym). Te ważkie i poniekąd odkrywcze walory zaprezentowanych na sesji referatów podkreślili, zapowiadając kolejne spotkania, w słowie kończącym konferencję prof. Violetta Wejs-Milewska (UwB) i prof. Rościsław Radyszewski (KNU).

Konferencja odbyła się dzięki wsparciu programu Ministra Edukacji i Nauki pod nazwą „Regionalna Inicjatywa Doskonałości", realizowanego w dyscyplinach literaturoznawstwo i językoznawstwo na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku w latach 2019–2022. Owocem spotkania będzie komparatystyczna monografia, której wydanie zaplanowano w 2022 roku.

[7] *Międzynarodowa Konferencja Naukowa „Modernizm polski i ukraiński". Program*, red. J. Ławski, B. Honczarenko, K. Chorzewski, D. Kukiełko, przekład na ukraiński K. Chorzewski, opr. graf. E. Frymus-Dąbrowska, Kijów – Białystok 2021, ss. 12.

Okładka Programu Konferencji