

BSL

**Białostockie Studia
Literaturoznawcze**

**12
2018**

**Półrocznik Wydziału Filologicznego
Uniwersytetu w Białymstoku**

ISSN 2082-9701

BSL Białostockie Studia Literaturoznawcze

RADA NAUKOWA:

Małgorzata Czermińska (Uniwersytet Gdański)
Elżbieta Dąbrowicz (Uniwersytet w Białymstoku)
Ewa Domańska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu i Stanford University)
Krystyna Jakowska (Uniwersytet w Białymstoku)
Bożena Karwowska (University of British Columbia)
Ewa Wampuszyc (University of North Carolina)
Anna Wieczorkiewicz (Uniwersytet Warszawski)

ZESPÓŁ REDAKCYJNY:

Elżbieta Sidoruk (redaktor naczelny)
Elżbieta Konończuk (zastępca redaktora naczelnego)
Ewa Nofikow-Dobrodumow (sekretarz redakcji)
Mariusz M. Leś
Katarzyna Sawicka-Mierzyńska
Katarzyna Trusewicz
Szymon Trusewicz
Danuta Zawadzka
Małgorzata Zduniak-Wiktorowicz

**Lista recenzentów współpracujących z pismem
znajduje się na stronie: bsl.uwb.edu.pl**

REDAKTOR JĘZYKOWY:

Urszula Sokółska

ADRES REDAKCJI:

15-420 Białystok
Plac Niezależnego Zrzeszenia Studentów 1, p.57
tel./fax: 85 745 74 61
tel. 85 745 74 61, fax 85 745 74 78
bsl.uwb.edu.pl, e-mail: bsl@uwb.edu.pl

Wersją pierwotną czasopisma jest wersja papierowa

Pismo finansowane ze środków Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2018

Opracowanie graficzne: Paweł Mierzyński

Redakcja: Katarzyna Sawicka-Mierzyńska, Małgorzata Zduniak-Wiktorowicz

Korekta: Anna Szerszunowicz

Redakcja techniczna i skład: Stanisław Żukowski

Tłumaczenie i redakcja streszczeń: Anna Dziok-Lazarecka

Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 15-097 Białystok, ul. M. Skłodowskiej-Curie 14
wydawnictwo.uwb.edu.pl, e-mail: ac-dw@uwb.edu.pl

Druk i oprawa: Volumina.pl, Szczecin

SPIS TREŚCI

Studia i szkice

Krystyna Jakowska – Prywatne małe rzeczy. Oswajanie śmierci w liryce Herberta	7
Marzenna Cyzman – Myślę, więc czuję, dotykam, smakuje... O myśleniu Pana Cogito. Kilka refleksji epistemologicznych	21
Paulina Arbiszewska – Lustrzane konfrontacje Pana Cogito	41
Tomasz Tomasiak – „O miłości, bez erotyzmu”. Lektura filologiczna <i>Podwójnego oddechu</i> Zbigniewa Herberta	59
Marcin Całbecki – Dwa kodeksy Pana Cogito. Uwagi o klamrze zbiorku <i>Pan Cogito</i> Zbigniewa Herberta	79
Agnieszka Łazicka – Dotyk, który „widzi”. Próba rozpoznania problemu	91
Kamil Barski – „Myślałem: nigdy się nie zmieni”. Konflikt oczekiwań w <i>Mamie</i> Zbigniewa Herberta	107

Lektury i dyskusje

Iwona Misiak – Przygody Sindbada, czyli fantazmaty Leśmiana?	123
Cezary Zalewski – „Nie chcemy się znęcać nad Sienkiewiczem”. Recepcja <i>Wirów</i> w latach 1909-1916 w prasie polskiej	137

Interpretacje

Anna Sobiecka – Interpretacje nowego dramatu polskiego. Przypadek <i>Pętli</i> Ewy Madeyskiej	151
Maria Makaruk – Nad trumną bohatera romantycznego	169
Tersesa Rączka-Jeziorska – Geografia i kolekcja. O inflanckim doświadczeniu Józefa Weyssenhoffa	183
Agnieszka Gawron – Nie-miejsca jako przestrzenne wzorce kondycji podmiotu w <i>Jak pokochać centra handlowe</i> Natalii Fiedorczuk	199

Martyna Miernecka – „Wyjechałem w inny świat”. Miron Białoszewski w przestrzeni uzdrowiska (<i>Zawał, Konstancin, Listy do Eumenid</i>)	213
Monika Roman – Popkultura jako medium pamięci regionalnej na przykładzie Białegostoku	229
Katarzyna Trusewicz – <i>Herbstory/herstory</i> w wydaniu Simony Kossak	251
Ewelina Feldman-Kołodziejuk – <i>Sweetland</i> Michaela Crummeya jako elegia na znikające osady rybackie	267
Stefan Kubiak – Przestrzeń kształtująca świadomość etniczną: żydowska dzielnica Newark w powieściach Philipa Rotha	277
Noty o autorach	289

LIST OF CONTENTS

Studies and Essays

Krystyna Jakowska – Private Little Things. Familiarizing Death in the Lyric Poetry of Zbigniew Herbert	7
Marzenna Cyzman – I Think, therefore I Feel, I Touch, I Taste... Some Epistemological Remarks on the Thinking of Mister Cogito	21
Paulina Arbiszewska – Mirror Confrontations of Mr. Cogito	41
Tomasz Tomasiak – “About love, without eroticism”. Philological reading of Zbigniew Herbert's <i>Podwójny oddech</i>	59
Marcin Całbecki – Two Codes of Mr. Cogito. Remarks about the Framing Device of Zbigniew Herbert's Collection <i>Mr. Cogito</i>	79
Agnieszka Łazicka – The “Seeing” Touch. A Reconnaissance	91
Karol Barski – “I Thought: Things Will Always Be the Same”. The Conflict of Expectations in <i>Mama</i> by Zbigniew Herbert	107

Readings and Discussions

Iwona Misiak – Sindbad's Adventures, or Leśmian's Phantasms?	123
Cezary Zalewski – “We Do Not Wish to Torment Sienkiewicz”. The Reception of <i>Wiry</i> in the Polish Press between 1909 and 1916	137

Interpretations

Anna Sobiecka – Interpretations of the New Polish Drama – <i>Pętla</i> by Ewa Madeyska	151
Maria Makaruk – Over the Coffin of a Romantic Hero	169

Teresa Rączka-Jeziorska – Geography and Collection.	
Józef Weyssenhoff's Experience of Livonia	183
Agnieszka Gawron – Non-places as Spatial Paradigms of the Subject	
in <i>Jak pokochać centra handlowe</i> by Natalia Fiedorczuk	199
Martyna Miernecka – "I Left for a Different World". Miron Białoszewski	
in a Health Resort (<i>Zawał, Konstancin, Listy do Eumenid</i>)	213
Monika Roman – Popculture as the Medium of Regional	
Remembrance in Białystok	229
Katarzyna Trusewicz – Herbstory/Herstory: Simony Kossak's Way	251
Ewelina Feldman-Kołodziejuk – <i>Sweetland</i> by Michael Crummey	
as an Elegy on Disappearing Fishing Communities	267
Stefan Kubiak – Space Shaping Ethnic Identity – the Jewish Newark	
in the Novels of Philip Roth	277
Authors' Biographical Notes	289

Krystyna Jakowska

Wydział Filologiczny

Uniwersytet w Białymstoku

e-mail: krystyna.jakowska@op.pl

ORCID: 0000-0001-9344-9752

Prywatne małe rzeczy. Oswajanie śmierci w liryce Herberta

Co jest prywatne? Na ogół – brzmią odpowiedzi – to, co jest „moje własne”. Myśli, refleksje, odczucia. Jako „własne” – cenione. Nieprzekazywalne lub z rzadka przekazywane.

Wydaje się, że tak rozumiana prywatność nie na wiele nam się przyda w refleksji o wierszach Zbigniewa Herberta. Z natury rzeczy wszelka liryka ową prywatność – często niby ukrywając – ujawnia, jest zawsze najzupełniej prywatnym, choćby i zaszyfrowanym, komunikatem własnego odczucia czy myśli.

Chciałabym wskazać na inne, bardziej może przydatne, znaczenie prywatności, zawierające się również w formule „moje własne”. Tu poziom prywatności dotyczy rzeczy pierwszych, obejmuje już nie to, co jest refleksją, ale to, co może być najwyżej jej tworzywem. Co jest przez człowieka zobaczone, usłyszane i dotknięte. Jest „własne”, bo osiągnięte ludzkimi zmysłami. Jest małe, bo ograniczone ludzką perspektywą. Jest „moje”, bo przeze mnie doświadczone. Nikt jednak nie przywiązuje do niego wagi, bo nic nie znaczy – inaczej niż odczucia czy refleksje.

Otóż zdaje się, że Herbert w swoich wierszach przywiązuje do owej prywatnej perspektywy, do swoich „małych rzeczy” wagę. Że to z nich buduje obraz, czasem służący wyrażaniu rzeczy nieporównanie większych.

Jest jeszcze inne oblicze prywatności, widoczne w języku. Dla nas „prywatnym” będzie język mówiony – bo najswobodniejszy. Nieoficjalny. Kie-

rowany do kogoś, kto jest obok, niedaleko, kto naszą wypowiedź słyszy. Przez to jakby dostosowany do rzeczy małych, będący w sferze języka ich odpowiednikiem. Sięgający po potoczność, ale też swobodnie tę potoczność łączący z innymi stylami.

Prywatność – jako obserwacja tego, co w zasięgu wzroku i tego, co codzienne – bywa zasadą budowania herbertowskiego obrazu często i w różnych celach. Cele te jednoczy znów wspólna zasada: są wysokie – wyższe, niż zadeklarowana, wyrazista przyziemność obrazu. U Herberta zatem to, co małe, służy wielkiemu; to, co codzienne – transcendencji. Do tego, co wysokie, dociera poeta od strony niskiej. Przykładem niech będzie konkluzja tytułowego wiersza z tomu *Studium przedmiotu*, w którym troska o adekwatność poznawczą sztuki nakazuje wymazywać kolejne przedstawienia i likwidować kolejne pomysły twórcze, by w końcu pozostawić jako przedmiot idealny – krzesło:

prosimy wypowiedz o krzesło
dno wewnętrznego oka
tęczówkę konieczności
żrenicę śmierci¹

W gruncie rzeczy ten cytat starczyłby za cały artykuł o prywatności w wierszach Herberta dotyczących śmierci – przy czym śmierć, jak widać, byłaby tu najwyższą z tajemnic ludzkiej egzystencji, które w tym akurat przypadku zdolny jest wyrazić pozbawiony znaczenia, codzienny przedmiot.

Tak czytając, pozostawiamy na boku filozoficzne interpretacje zarówno istoty krzesła, jak i jego funkcjonowania w estetyczno-etycznym projekcie sztuki, wyrażonym w *Studium przedmiotu*². Czy wolno nam to robić? To krzesło jest wywiedzione z dna wewnętrznego oka, a nie zakupione w sklepie meblarskim. Otóż sędzę, że zacytowana strofa poematu daje się czytać na najróżniejsze sposoby, spośród których ten dosłowno-naiwny jest równie uprawniony, jak wszelkie inne. A nie pozostaje bez znaczenia, że to strofa ostatnia, semantycznie najmocniejsza. Z uzyskanej w efekcie dosłownej lektury paradoksalności Herbert nie mógł sobie nie zdawać sprawy. Myślę nawet, że ta paradoksalność szczególnie go pociągała.

Niewdzięczny i trywialny jest rodzaj przywołanego przedmiotu: nośnikiem transcendentnych możliwości sztuki nie jest już księga, ani nawet jej

¹ Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, red. R. Krynicki, Kraków 2011, s. 285. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Numer strony podaję w nawiasie bezpośrednio po cytacie.

² Por. analizy tej problematyki w: R. Sioma, *Krzesło i zmięta serweta. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków 2017; tam też uwagi o użytym w wierszu języku modlitwy.

wariant zdegradowany, jak u Kafki i Schulza, tylko mebel, służący mało podniosłym celom.

W stronę krzesła podmiot kieruje modlitewne błaganie o wyrażenie spraw istotnych. Nie tylko zatem jest ono, jako przedmiot sztuki, obdarzone najwyższymi możliwościami wyrazu, ale też podlega dodatkowej sakralizacji poprzez modlitewny język wiersza. Trzy ostatnie wersy wskazują gradację ludzkich spraw najważniejszych. U końca jest „żrenica śmierci”³.

Tej ostateczności ma dotknąć krzesło.

Obrazy umierania

Wiersz *Tamaryszek* (*Studium przedmiotu* 1961) i prozę poetycką *Męczeństwo Pana Naszego malowane przez anonima z kręgu mistrzów nadreńskich* (*Napis* 1969) łączy obecność codziennego drobiazgu w obrazie umierania – i jego swoista nadrzędność wobec wszystkich innych elementów obrazu.

Rozpocznijmy od migotliwej znaczeniowo, wielopoziomowo ironicznej prozy poetyckiej *Męczeństwa*:

Gęby maja szpetne, a ręce sprawne, przywykłe do młota i gwoździa, żelaza i drzewa. Właśnie przybijają Jezusa Chrystusa Pana Naszego do krzyża. Roboty huk, spieszyc się trzeba, żeby na południe wszystko było gotowe.

Rycerze na koniach – dekoracje dramatu. Twarze obojętne. Długie lance imitują drzewa bez gałęzi na tym wzgórzu bez drzew.

Dobrzy rzemieślnicy przybijają – jak się rzekło – Pana Naszego do krzyża. Sznury, gwoździe, kamień poostrzenia narzędzi ułożone są porządnie na piasku. Krzątania, ale bez zbytnej nerwowości.

Piasek jest ciepły, malowany dokładnie ziarno po ziarnku. Gdzieniegdzie kępka wyprężonych sztywno traw i radująca oko niewinnie biała stokrotka [s. 356].

Jesteśmy postawieni przed średniowiecznym obrazem przedstawiającym Ukrzyżowanie. Słyszymy głos objaśniającego – najwyraźniej przypadkowego. Chciałoby się powiedzieć, że wszelka krytyka sztuki jest mu obca, gdyby nie akapit drugi: wzmianka o rycerzach – dekoracji dramatu. Natychmiast jednak komentator wraca do swojej własnej, wielce ułomnej opowieści. Obraz interpretowany jest jako malarski zapis dobrej roboty; ocenie podlega

³ Bo też „nic poza narodzinami i śmiercią nic tylko narodziny i śmierć” [Sękwoja, s. 399]. O „świętym trójkacie początku i końca” czytamy w wierszu *Do rzeki* [s. 451]; por. też zdanie mistrza: „Dla społeczeństwa jest zawsze najważniejszy problem ustroju. Dla jednostki natomiast w każdym ustroju problemem problemów jest problem śmierci” [H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*, Toruń 2002, s. 385].

jednak nie praca malarza, ale oprawców. Krzyżowanie odbywa się rzetelnie i sprawnie. Brak w tej opowieści nie tylko kategorii estetycznych. Również wszystko, co stanowi o znaczeniu krzyżowania, cała możliwa tu problematyka religijna, moralna i filozoficzna zostaje w tej interpretacji pominięta – a czytelnik doznaje wrażenia całkowitej nieadekwatności tego opisu śmierci człowieka-Boga. Pominięto też nawet – zawsze dla Herberta ważne – cierpienie. Opis dobrej roboty krzyżowania jest więc całkowicie ironiczny. Sądzę, że pochwałę rzetelności krzyżowania, podobnie jak estetyczną refleksję wzbudzoną przez spalenie Ifigenii: „widok jest pyszny, jeśli przywołać na pomoc odpowiednią perspektywę” [*Ofiarowanie Ifigenii*, s. 219], należy czytać jako warianty problematyki *Apolla i Marsjasza*.

U końca tekstu czeka czytelnika jeszcze niespodzianka: „Piasek jest ciepły. Malowany dokładnie ziarno po ziarnku. Gdzieniegdzie kępka wyprężonych sztywno traw i radująca oko niewinnie biała stokrotka” [s. 356]. W dawnym malarstwie ów oderwany od przedmiotu drobiazg: kwiat czy zwierzę, był wprowadzany jako symbol życia. U Herberta stokrotka zyskuje kompozycyjną wagę: zamyka tekst, stając się jego pointą. Jak znaczy? Odpowiedzieć niełatwo. Czy niewinność stokrotki skonfrontowana jest z – niewypowiedzianą – winą oprawców? I tekst dotyczyłby właśnie owej winy? Wątpliwe, skoro czytamy wciąż ten sam opis, dokonany przez komentatora o wąskiej perspektywie rzemieślnika. Więc może stokrotka, kompletnie niezwiązana z przedmiotem opowieści, pomnażałaby znaki ironii w tym tekście – który w rezultacie traktowałby o bezradności sztuki wobec cierpienia Boga i człowieka? Stokrotka staje się języczkiem u wagi: to, jak znaczy, określa sens całości utworu.

Wysoką – ale tym razem bardzo wyraźnie określoną – rangę nic nie znaczącego drobiazgu w obrazie śmierci pokazuje wiersz *Tamaryszek*. Tę rolę da się wyjaśnić tylko w perspektywie jedyności ludzkiego prywatnego doświadczenia – tu przeciwstawionego wojnie i wszystkim jej quasi-wartościom.

opowiadałem bitwy
baszty i okręty
bohaterów zarzynanych
i bohaterów zarzynających
a zapomniałem o tym jednym

opowiadałem burzę morską
walenie się murów
zboże płonące
i przewrócone pagórki
a zapomniałem o tamaryszku

[s. 289]

Po cóż o nim jednak pamiętać? Tego powyższy autotematyczny fragment nie wyjawia, za to odpowiedź jest zobrazowana w dalszym ciągu wiersza – wyróżnionego powolnym rytmem zamierających krótkich wersów:

kiedy leży
przebity włócznią
a usta jego rany
domykają się
nie widzi
ani morza
ani miasta
ani przyjaciela
widzi
tuż przy twarzy
tamaryszek

wstępuje
na najwyższą
suchą gałązkę tamaryszku
i omijając
liście brunatne i zielone
stara się
ulecieć w niebo
bez skrzydeł
bez krwi
bez myśli
bez –

[s. 289–190]

To obraz śmierci wojownika. Właśnie otrzymał śmiertelne pchnięcie włócznią i leży znieruchomiał. Wszystko, czym żył, również to, w imię czego walczył, zostaje mu odebrane. I w momencie, kiedy zostanie mu odebrany ostatni oddech, to tamaryszek pozwala mu „ulecieć w niebo”.

Ten obraz umierania i śmierci odziera śmierć ze wszystkiego, co mogłoby stanowić jej uzasadnienie czy chociażby konsolację. Nie ma już sfery kultury, nie ma miłości ojczyzny, nie ma twarzy przyjaciela. Jest jednak roślina, na którą pada wzrok umierającego. Zobaczony w chwili śmierci tamaryszek umożliwia dążenie wzwyż.

Trudno o większy hołd złożony małej, przypadkowej rzeczy. Drobne prywatne doświadczenie jest zdolne zastąpić wszystkie wzniosłe motywacje i cele. To, co najbliższe nieruchomej twarzy, co zobaczone, staje się furtką dla transcendencji.

O czym ten wiersz? O nieustannym dążeniu w górę? O nadziei, kiedy już wszystko zawiodło? Być może. Ale i o potędze prywatnego doznania przeciwstawionego wojennej cywilizacji i jej wmówieniom.

Istotne także, że to, co przypadkowo znajduje się na linii wzroku umierającego, wprawia w ruch znaczenia wiersza, konstytuuje jego sens.

Co po nas zostanie

Co zostaje z człowieka po jego śmierci? „Rzecz” – odpowie czytelnik Herberta, pamiętający wyrazisty obraz z wiersza *Pan Cogito obserwuje zmarłego przyjaciela*:

nie zastał już przyjaciela
na jego miejscu
leżało coś innego
z przekrzywioną głową
i wytrzeszczonymi oczami
[s. 390]

Pamiętamy też grę językową, gdy zmarli „Nie mogą pogodzić się z tym stanem, stanem rzeczy” [*Umarli*, s. 183].

Coś jednak przecież zostaje. Okaże się, że i w tym najprostszym z eschatologicznych pytań nieważne drobiazgi zajmują wyobraźnię poety, i grają w niej istotną rolę. Oto wiersz, w którym dominującym motywem są guziki. Ich rola wydaje się tu oczywista. Rzeczywiście – jak w wierszu, tak w realnym życiu – to one, i jedynie one, przetrwały bez szwanku w katyńskich rowach. Są dla Herberta „świadkami zbrodni” i dzięki tej antropomorfizacji można je w wierszu trzykrotnie nazwać „nieugiętymi” (*Guziki* w tomie *Rovigo* 1992):

Tylko guziki nieugięte
przetrwały śmierć świadkowie zbrodni
z głębin wychodzą na powierzchnię
jedyne pomniki na ich grobie
[...]
tylko guziki nieugięte
potężny głos zamkniętych chórów
tylko guziki nieugięte
guziki z płaszczy i mundurów
[s. 596]

Wiersz jest stroficzny, wyraźnie rytmizowany i rymowany; w tej patetycznej aurze trywialne „guziki” są jakby nie na miejscu. O ten zgrzyt pewnie chodziło w tekście, który miał się zmierzyć z trudno wyrażalną zbrodnią.

Metalowe guziki mają przewagę nad rozkładającymi się ciałami ludzi. Z tych ostatnich zachowały się tylko szczątki, guziki pozostają „nieugięte”.

Ten ironiczny wiersz został zbudowany na realistycznej obserwacji; to z niej, konkretnej i jednostkowej, umieszczonej w czasie, wyprowadzona została poetycka rola codziennych drobnych przedmiotów.

Z szerszą perspektywą spotykamy się we wczesnym wierszu *Ołtarz* z tomu *Struna światła* (1956). Tu mamy do czynienia nie z ofiarami wojennej zbrodni, ale z uniwersalną perspektywą śmierci każdego człowieka; stąd i pytanie ogólniejsze: co po nas zostaje. Tym razem nie guziki, tylko rżęsa.

Wiersz jest opisem antycznego ołtarza, ściślej – zdobiącej go płasko-rzeźby. Stanowi ona obraz procesji, w której całe stworzenie składa bóstwu dary. U jej czoła kroczą żywioły, później rośliny, w dalszej kolejności zwierzęta. Tu miejsce na człowieka, „uniesionego wysoko na grzbiecie ziemskich gatunków”. Cóż, kiedy:

tu przerwa jest w płaskorzeźbie – jeżeli umiesz to domyśl
może ofiara była niemiła bogom wieczystym
lub wilgoć niechętna trwaniu zdjęła kształty człowiecze

sandał i kawał stopy bogini Ironii ich strzegła
a także fałdów szaty po których łatwo odczytasz
gest ramion pięknie wzniesionych i to naprawdę wszystko
rąk nie było grających na rogach zwierząt ofiarnych

nie wiesz jakie twoje słowo i jaki kształt może błahy
przechowa zmarszczka kamienia – nie to co myślisz że toba
i nie wiesz czy krew i kości może rżesę wybiorą
w ziemi ułożą łaskawej gdzie dojrzewają posągi

[s. 57–58]

W kończącej wiersz czterowersowej refleksji nieważna i prywatna, ironiczna „rżęsa” jest wyrazem sprzeciwu wobec antycznej, ale i chrześcijańskiej wizji nieśmiertelności. Zastępuje chrześcijańskie życie wieczne i horacjańską wiarę w wieczność słowa i robi to – oczywiście celowo – nieskutecznie. Rżęsa jest niczym. Nie ma własnej wartości i dlatego może być znakiem sprzeciwu wobec myśli, która przypisuje nieśmiertelność wartościom.

Pytanie o śmierć poety

Nieodwołalność, totalność tej śmierci pokazuje najmocniej wspaniały *Epizod w bibliotece*: „Teraz, kiedy widzę śmierć słów, wiem, że nie ma granicy rozkładu. Pozostaną po nas w czarnej ziemi rozrzucone głoski. Akcenty nad

nicością i prochem” [s. 179]; wariantem wysokim odpowiedzi na to pytanie jest także wiersz *Co będzie*, „kiedy ręce / odpadną od wierszy” i „odrzucona zostanie / łaska głosu” [s. 361].

Nas interesuje jednak wariant prywatny odpowiedzi na pytanie „co będzie”. Odnajdujemy go w wierszu *Koniec*, obrazującym – tak jak w innych tekstach – całkowity niebyt jako ziemską konsekwencję śmierci poety. Arsenał środków poetyckich jest tu zaczerpnięty wyłącznie z niskich rejestrów – z obrazów wydarzeń codziennych, ale też z języka potocznego i mówionego: „A teraz to mnie nie będzie na żadnym / zdjęciu zbiorowym [...] nie ma mnie i nie ma zupełna pustka” – co wieńczy efektowne, zajmujące cały wers słowo „szlus”. Do sfery codzienności zbliża nas jeszcze bardziej dalszy ciąg wiersza: wybór historyjki o kimś, kto jednak nas wypatrzył na zdjęciu: „patrzcie, to Zbyszek” powie wskazując palcem na mężczyznę który szamocze się z walizką”. Potem okazuje się jednak, że nie tylko nie jest to Zbyszek, ale nikt „z tej branży” [s. 652].

Po co ten wybór środków? Język wyłącznie mówiony i to w wariantcie niewysokim. W takim zmasowaniu całkowicie wierszom Herberta obcy. Ta niska, prywatna i codzienna perspektywa powoduje jednak, że pogląd o nieobecności zmarłego poety zyskuje oparcie kulturowe czy socjologiczne w przekonaniu o zasadniczej obcości poety wobec otaczającego go świata czy raczej o obcości tak wypowiadającego się świata wobec poety.

Ale może inaczej? Może właśnie „sam poeta” używa codziennego języka ze wszystkimi jego ułomnościami po to, żeby bardziej wyraziście zaświadczyć swoją przewidywaną nieobecność?

Dokąd zmierzamy. Obrazy zaświatów

„Gdzie spędzisz wieczność? / Nie wiem. Może w piasku mgławic?”

Fragment wiersza, który nie został nigdy napisany. Jest to „notatka odczytana z późnego rękopisu, zapewne początek wiersza, któremu nie było dane powstać” – pisze autor omówienia tomu *Utwory rozproszone*⁴.

Zanim przyjrzymy się temu, co – obok powyższego cytatu – moglibyśmy uznać za własną herbertowską wizję zaświatów, musimy przypomnieć, że w twórczości Herberta myśl o przyszłym życiu przybiera najczęściej kształt

⁴ Lektor [właśc. Fiałkowski Tomasz], *Nasz wiek*, „Tygodnik Powszechny” 2018, nr 4 (omówienie tomu Z. Herbert, *Utwory rozproszone (Rekonesans 2)*, wybrał, w dużej części odczytał z rękopisów i opracował edytorsko Ryszard Krynicki, Kraków 2017).

wyobrażeń groteskowych. Zwłaszcza raj obrazowany jest od samego początku (a niemal do końca) tej twórczości w sposób budzący przeświadczenie, że nic gorszego naszej duszy nie może się przydarzyć. Nieludzka doskonałość raju jest wysoce podejrzana i przegrywa z niedoskonałościami życia, ale też można się z niej wykręcić, stając się np. „niezdatnym do służby”. Sądzę, że grozy w tych przedstawieniach zaświatów jednak nie ma i nawet w najbardziej drastycznych przypadkach (*U wrót doliny*) pełna rozpacz groteska dotyka bardziej naszego ludzkiego życia niż pośmiertnego Sądu. Wszystkie obrazy raju (*Sprawozdanie z raju*, *Raj teologów*, *Przeczcucia eschatologiczne Pana Cogito*, *Żeby tylko nie anioł*) i obrazy piekła (*Piekło*, *Curatia Dionisia*, *Co myśli Pan Cogito o piekle*) atakują skutecznie chrześcijańskie widzenie zaświatów (przyznajmy, że w wersji tradycyjnej, ludowej) – aż do *Brewiarza*, stanowiącego paradoksalne, odwrócone zwieńczenie tej tendencji: wyraz tęsknoty do Boga. To u Jego „nieodgadnionych kolan” dusza znajduje swoje miejsce [s. 641].

(Nie wiem, czy mogę przywołać tutaj moją prywatną przygodę, jaką była rozmowa z profesorem Henrykiem Elzenbergiem. Myślę, że nie miałby nic przeciwko temu, abym go zacytowała. Pochylony nad stołówkową zupą, bardzo już stary, powiedział mi, że zazdrości chrześcijanom wiary w życie pozagrobowe. Jest jakaś równoległość w myśleniu ucznia i mistrza. Jeśli nawet nie zobaczymy w modlitwie *Brewiarza* wyrazu wiary, to musimy zobaczyć wyraz tęsknoty do niej).

Sądzę, że zapis modlitwy w czterech wierszach *Brewiarza* jest próbą wpiśnięcia się w chrześcijański sposób uzyskiwania spokoju wobec grozy śmierci – w chrześcijaństwie przestaje być ona nieodwołalna. Jest to jednak u Herberta jedyna taka próba. Poeta bowiem wynalazł swoją własną metodę obłaskawienia śmierci. Jego widzenia zaświatów zmienia się w ciągu dziesięcioleci. Przebiega od grozy, przez niepokój, do uspokojenia – co odbywa się w dwu rejestrach: przede wszystkim odległości owych zaświatów od ziemskiego bytu, ale i samego wyglądu czy sposobu ich istnienia.

Najpierw naiwne pytanie o odległość zaświatów. Czy to bardzo daleko? Czytelnik Herberta pamięta z wczesnych jego wierszy wyobrażenie zaświatów bardzo odległych. Gdzie odleci dusza Nefertiti? – „nad wszystkie bramy przepaści / nad wszystkie urwiska niebios”. Czytamy też w tym wierszu: „jakże daleka jest droga / od ostatniego westchnienia / do najbliższej wieczności” [*Nefertiti*, s. 92]. To z tomu *Hermes, pies i gwiazda* z roku 1969.

Z obrazem życia pośmiertnego usytuowanego już nieco bliżej ziemi spotykamy się w wierszu *Przeczcucia eschatologiczne Pana Cogito*. Pan Cogito ma nadzieję, że wyrzuci go z raju „i pozwolą mu wrócić / przez zarosłą ścieżkę / nad brzeg białego morza / do groty początku” [s. 476].

A więc koniec jest początkiem, śmierć prowadzi wstecz, nie odchodzi się od życia, tylko się do niego wraca. To poetycki sposób na rozładowanie lęku, pojawiający się w późniejszej twórczości poety – tom *Raport z oblężonego Miasta i inne wiersze*, z którego pochodzą *Przeczucia*, został wydany w 1983 roku.

W tym czasie odległość zaświatów zaczyna opalizować. Nadal bywa kosmiczna, ale jednocześnie „o milę od nas”, jak w poświęconym pamięci matki wierszu *Tren*: „i płynie na dnie łodzi przez spienione mgławice / o milę dalej od nas gdzie rzeka zakręca” [s. 450].

Niemniej w obrazach zaświatów z tego czasu dominuje niepokój i obcość. Choćby przeprawa przez Styks, podczas której dusza w absolutnej ciszy oddaje obola Charonowi i siada na tyle pustej łodzi w smutku ogołocenia: „żeby choć księżyc / albo wycie psa” [*Brzeg*, s. 346]. W tym wierszu Styks jest „wielką i powolną rzeką”, a więc i drugi brzeg musi być dość odległy. Obrazami obcości są także zaświaty w utworze *Co będzie*: „zejdę w dolinę / gdzie huczy / nowy śmiech / pod ciemnym lasem” [s. 361] – sygnalizując rzeczywistość nieznaną i niepokojącą.

Podobnie w wierszu *Naprzód pies* – obraz wędrowki, błędzenia po bezdrożach w ciemności przywołuje świat niedostępny zmysłom, totalnie obcy, w którym „nic nie widzimy, nic nie słyszymy” [s. 276]. Ale jest ratunek. W sukurs przychodzą małe rzeczy, drobne części dawnego życia. Są własne, prywatne, nieznaczące. I to one zaprowadzą, gdzie trzeba:

imię człowieka zapach jabłka
orzeszek dźwięku ćwierć koloru

to trzeba wziąć ażeby wrócić
odnaleźć drogę jak najprędzej.
[s. 276]

To antycypacja powrotu „do groty początku”, tu wzbogacona o prywatne małe rzeczy w roli talizmanu czy amuletu o magicznej sile przywracania dawnego życia.

Ostatni tom wierszy Herberta, *Epilog burzy* (1998) cały pozostaje w cieniu śmierci⁵. Pisany w ciężkiej chorobie, wszystkie wiersze odnosi – w całości czy w części – do śmierci i umierania. Tom ten zamyka wiersz *Tkanina*, który

⁵ O wierszach z tego tomu ciekawie pisze D. Zawistowska-Toczek w książce *Stary poeta. Ars moriendi w późnej twórczości Zbigniewa Herberta*, Lublin 2008; tu m.in. zdanie: „Wiersze o drobiazgach, materialnej rzeczywistości w *Epilogu burzy* [...] to w istocie teksty na temat własnej śmierci, antycypowanej w poetyckim doświadczeniu” [s. 512].

zawiera wyobrażenie zaświatów już zupełnie odmienione od poprzedniego. Jak często u Herberta do drugiego brzegu zmarły płynie czołnem. Teraz jednak czytamy o tym drugim brzegu, że jest „niedaleki” [s. 701]. Ta uspokajająca konstatacja potwierdza kierunek myśli Herberta, świadczy o dążności do oswojenia ze śmiercią. Wzmacnia tę dążność nowe wyobrażenie drugiego brzegu. Nie tylko bowiem niedaleko jest do zaświatów! Mają już inny charakter. Teraz już można zabrać tam ze sobą nie tylko strzępy dawnej rzeczywistości, ale całą tkaninę swego życia. To przeświadczenie zarysowuje nową sytuację: to, co wydawało się dawniej obce i nieznane, staje się, dzięki ładunkowi łodzi, znane, bo własne⁶.

Nowy obraz zaświatów daje się wyczytać z wielu poświęconych im wierszy tomu. Niekiedy odbywa się to środkami „prywatnymi”. Wspólnemu celowi obłaskawiania grozy służą np. wszystkie prywatne wyobrażenia śmierci i podróży pośmiertnej w wierszu *Urwanie głowy*, w którym refleksja eschatologiczna zyskuje spójny kształt zwykłej opowieści o wyjeździe na wakacje.

Już sam tytuł łączy w sobie wysokość egzystencjalnej problematyki z niską potocznością frazeologizmu. „Urwanie głowy”, oznaczające wysoki stopień zaprzątnięcia kłopotami, nie nasuwa przecież żadnych wysokich sugestii znaczeniowych. Jeśli jednak rozumieć ów frazeologizm dosłownie, urwanie komuś głowy równoznaczne jest z jego śmiercią.

Migotliwemu tytułowi odpowiada identyczne nakładanie się znaczeń w całym wierszu. Sprawdza tu Herbert swoją dawną technikę, której pierwszym – i najbardziej drastycznym przykładem – jest nałożenie się obozu zagłady i sądu ostatecznego w wierszu *U wrót doliny*, później – raju i karykatury państwa w wierszu *Sprawozdanie z raju*. Technika ta w *Urwaniu głowy* nie służy jednak wzmożeniu niepokoju czy nawet rozpacz, ale dzięki sprowadzeniu grozy śmierci i umierania do niskiej, prywatnej zwykłości bałaganu przed wyjazdem na wakacje, pozwala się tej grozy całkowicie wyzbyć.

W ciągu obrazów składających się na opowieść o wyjeździe ani na moment nie wykracza Herbert poza przyziemne obserwacje doznań najzwyklejszych – najpierw uciążliwych, po śmierci – wyzwalających. Uciążliwość chaosu, pośpiechu, nieporządku w rzeczach i notatkach ustępuje miejsca odprężeniu. Sama śmierć to tylko koniec bałaganu, zajmujący nie więcej niż połowę zdania („gdy wszystko to kończy się”). Odprężeniem zaś jest odjazd na wakacje – wyjątkowo pogodny obraz podróży pośmiertnej:

⁶ Bliższej interpretacji *Tkaniny* poświęciłam artykuł *Styks i okolice* [zob. K. Jakowska, *Styks i okolice*, w: *Wiersz-rzeka*, red. M. Piotrowiak, M. Jochemczyk, Katowice 2016].

Pan Cogito
opiera się wygodnie
na poduszkach
ekspresu
przykrywając
zimne kolana
pledem

[s. 695]

Również w jego myślach panuje spokój, co więcej, zajmuje go ten sam temat, co przed wyjazdem:

i dochodzi do wniosku
że wszystko to pójdzie
naprzód
jak przed wakacjami
na pewno gorzej
niż za życia Pana Cogito
ale zawsze pójdzie

[s. 695]

W tej historyjce Herbert nie wyznacza śmierci wysokiego miejsca – należnego jej, jako, bądź co bądź, końcowi egzystencji. Zarówno w geście Pana Cogito, zakrywającego w pociągu pledem zimne kolana, jak w jego myślach, widać, że nic się nie stało. I nie dlatego, że Pan Cogito dostał się do innej, pozaziemskiej przestrzeni, tylko dlatego, że to, co po śmierci, jest tym, co było przed nią.

Powraca myśl wyrażona w *Przecuciach eschatologicznych Pana Cogito* i w *Tkaninie*. Tu zobrazowana przez domowy, prywatny sztafaż. I wzmocniona przez werbalizację w wierszu sąsiadującym z *Urwaniem głowy*, zatytułowanym *Zaświaty Pana Cogito*. Czytamy w nim:

ten świat
to właściwie tamten świat
ot takie figle teorii względności
to co tu
jest tam
to co tamten świat
tutaj

[s. 696]

Zwróćmy uwagę, że w cytowanych wyżej *Zaświatach Pana Cogito*, podobnie jak w *Urwaniu głowy*, język jest „prywatny”, bo mówiony – ten swobodny,

czasem żartobliwy sposób opowiadania o tamtej stronie zawiera pierwiastek uspokajający; rozbija grozę, uniemożliwia patos.

Z opisany wyżej, późnym wyobrażeniem zaświatów jako odbicia tego, co „tutaj” koresponduje myśl Henryka Elzenberga, wyrażona kilkadziesiąt lat wcześniej w polemice z sentencją Franciszka Heilera: „Na to, co nieskończone, wieczne, ponadnaturalne, z tamtego brzegu, może się otworzyć i oddać mu się tylko ten człowiek, który się odwrócił od tego, co skończone, zmienne, naturalne i z tego brzegu” (Fr. Heiler, *Die Mystik in den Upanischaden*, 1925). Nieprawda: to „tylko” jest błędne. To, co nieskończone, wieczne itd. może być także przedłużeniem i rozszerzeniem „tamtego”⁷.

*
* *

Ze wszystkich herbertowskich wizji zaświatów potraktowanych serio, najbliższe zapewne poecie – bo nie widać nigdzie dystansu do tego obrazu – jest antyczne wyobrażenie drugiego brzegu. Najbardziej zaś własne wyobrażenie – to słabo zarysowany, jakby odbity obraz poprzedniego życia. To przedstawienie cechuje niekiedy prywatność, niespotykana w innych obrazach zaświatów. Nie ma tej prywatności we wczesnych utworach, pojawia się w zbawczej jakby roli w wierszach późniejszych, w pełni obejmuje niektóre przedstawienia ostatnie. Służy uspokojeniu, odbiera lęk, stanowiąc świecki odpowiednik modlitwy *Brewiarza*.

Bibliografia

- Elzenberg Henryk (2002), *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Herbert Zbigniew (2011), *Wiersze zebrane*, red. R. Krynicki, Kraków: Wydawnictwo a5.
- Jakowska Krystyna (2016), *Styks i okolice*, w: *Wiersz-rzeka*, red. M. Piotrowiak, M. Jochemczyk, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Lektor (właśc. Fiałkowski Tomasz) (2018), *Nasz wiek*, „Tygodnik Powszechny”, nr 4, s. 68.
- Sioma Radosław (2017), *Krzesło i zmięta serweta. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków: JMR Trans-Atlantyck, Instytut Myśli Józefa Tischnera.
- Zawistowska-Toczek Dagmara (2008), *Stary poeta. Ars moriendi w późnej twórczości Zbigniewa Herberta*, Lublin: Wydawnictwo Archidiecezji Lubelskiej „Gaudium”.

⁷ H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem*, s. 394.

Private Little Things.
Familiarizing Death in the Lyric Poetry
of Zbigniew Herbert

Summary

Looking at the images of death, dying and afterlife in Herbert's poetry allows us to acknowledge the function of personal as a means of escaping the terrors of death. This consoling privacy reveals itself in the commonality of the language and, above all, in recognizing the meaning of insignificant everyday objects.

Keywords: Polish poetry, privacy, everyday life, object, death

Marzenna Cyzman

Instytut Literatury Polskiej, Wydział Filologiczny

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Torunia

e-mail: marzennacyzman@poczta.onet.pl

ORCID: 0000-0002-5530-2351

Myślę, więc czuję, dotykam, smakuję...
O myśleniu Pana Cogito.
Kilka refleksji epistemologicznych

Przystępując do interpretacji wierszy Zbigniewa Herberta, którego twórczość obrosła w przebogata i ogromną literaturę krytyczną, badacz czuje się bezradny¹. Wie, że nie sprostą wymogom naukowej rzetelności. Chcąc bowiem sformułować spójną, dodajmy – kolejną interpretację, musi znacznie ograniczyć odwołania do tego, co już w zakresie badań nad utworami tego znanego poety zrobiono. Ogromna liczba istniejących prac nie tylko wywołuje uczucie bezsilności, ale też badawczą przekorę. W polskim dyskursie literaturoznawczym interpretacje twórczości Herberta wydają się od lat ustabilizowane. W ich ramach rozwijają się takie stałe wątki, jak Herbertowskie pojęcie sztuki, wartości etyczne wyrażane w jego utworach, zaangażowanie polityczne i relacja względem rzeczywistości, ujęcie świata i człowieka na niej egzystującego. Ten ostatni wydaje mi się najbardziej interesujący. Jest on cały czas niedostatecznie rozwinięty i dopracowany, co dziwi, zważywszy na obecność wątków ontologicznych i epistemologicznych nie tylko w wierszach Herberta, ale i w jego esejach czy listach. W licznych interpretacjach poświęconych temu zagadnieniu pojawia się wprawdzie stały korpus słów i wyrażeń wskazujących na kontekst epistemologiczny rozważań, jak np. „docieranie do źródła”, „poszukiwanie istoty”, „docieranie do prawdy”,

¹ Dlatego dla zachowania spójności rozważań rezygnuję tu ze wskazania prac na temat twórczości Herberta, a te, do których będę się wprost odwoływać, podane zostaną w przypisach.

„niemożność adekwatnego opisu przedmiotu”, „wierność rzeczywistości”, „metafizyka” itd.², jednak bez należytej ich problematyzacji. Niech za przykład takich rozlicznych ujęć stosunku Herberta do świata posłuży krótki cytat z książki Magdaleny Śniedziewskiej pod znamienym tytułem *Wierność rzeczywistości*: „Istotne dla Herberta jest przecież to, by podkreślić wyższość rzeczywistości nad jej słownym przedstawieniem”³. Zdanie to w sposób najbardziej chyba znamieny presuponuje paradygmat epistemologiczny, w który wprowadza się poezję Herberta w rodzimym dyskursie literaturoznawczym. Jest to paradygmat realistyczny (oczywiście nie w sensie naiwnego realizmu) i esencjalistyczny. Przekonanie, że autor pragnie dotrzeć do istoty rzeczy, nawet jeśli jego utwory poświadczają wahanie czy niemożność osiągnięcia tego celu, dowodzi przecież, że w esencję się jednak wierzy. Silne ustabilizowanie interpretacji wierszy Herberta w kontekście paradygmatu realistycznego stawia opór nowym, innym interpretacjom, ale jednocześnie prowokuje przekornego badacza do próby ich sformułowania. I to nie w celu wywołania badawczego fermentu czy literaturoznawczej awantury, lecz raczej z przeświadczenia, iż ów realistyczny paradygmat jest jednak w odniesieniu do złożonej materii epistemologicznej utworów Herberta niewystarczający. Czy dlatego, że badacze dotychczas się mylili lub gubili pewne istotne wątki Herbertowskiego myślenia? Sądzę, że nie w potencjalnych błędach tkwi problem i nie o weryfikację dotychczasowych ustaleń powinno tu chodzić, lecz raczej o zaproponowanie dla nich takiego układu odniesienia, w świetle którego zyskałyby one nową wykładnię. Skoro nie paradygmat realistyczny, to konstruktywistyczny – ten wniosek jest jedynie pozornie tak oczywisty⁴. Przeciwnieństwo dla paradygmatu realistycznego stanowi wprawdzie paradygmat konstruktywistyczny, taką też dychotomią operuje się w filozofii, jednak wobec nowszych, postkonstruktywistycznych tendencji w humanistyce⁵ różnice między obu modelami poznania przestały być problematyzowane w takim

² Taki korpus leksykalny odnajdziemy choćby w interpretacjach pomieszczonych w zbiorze *Między nami a światem. Bóg i świat w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. G. Halkiewicz-Sojak, J.M. Ruszar, R. Sioma, Toruń – Kraków 2012.

³ M. Śniedziewska, *Wierność rzeczywistości. Zbigniew Herbert o postawie wobec świata i problemach jego reprezentacji*, Kraków 2013, s. 84. Praca ta jest reprezentatywna względem realistycznej tendencji epistemologicznej w interpretacjach twórczości Herberta.

⁴ Pierwszą bodaj próbę interpretacji twórczości Zbigniewa Herberta w kontekście konstruktywizmu podjął Radosław Sioma w znanym mi, choć dotychczas nieopublikowanym artykule *Czy Zbigniew Herbert był konstruktywistą? Notatki do znacznie większej całości*. Kontekst konstruktywistyczny nie jest tu jeszcze uściślony, wydaje się zbyt szeroki dla przeprowadzenia spójnych rozumowań, ale artykuł zawiera wiele cennych sugestii poznawczych.

⁵ Przykład ilustrujący tę tendencję odnajdziemy np. w artykule Ewy Bińczyk *(Post)konstruktywizm na temat technonauki*, „Zagadnienia Naukoznawstwa” 2010, nr 2, s. 231–251.

stopniu, jak jeszcze kilkanaście lat temu. Z perspektywy czasu wydają się zresztą wyolbrzymione, bowiem wtedy, gdy spór jeszcze trwał, wynikały w dużej mierze z chęci (skądinąd zrozumiałej) obronienia przez realistów *status quo*, a przez konstruktywistów z chęci (również zrozumiałej) wprowadzenia nowego, i ich zdaniem lepszego, ujęcia relacji podmiot–przedmiot⁶. Ogromne znaczenie ma tu także fakt, iż konstruktywizm nie jest kierunkiem spójnym i jednolitym, zasadniej jest zatem mówić o konstruktywizmach, a wprowadzając jakiś problem w kontekst konstruktywistyczny, powinno się wyraźnie zaznaczyć, o jakim konstruktywizmie mówimy, by uniknąć nieścisłości. Takie uściślenia, zwłaszcza w polskim dyskursie literaturoznawczym, wydają się szczególnie pożądane, ba – nieodzowne, konstruktywizm na rodzimym gruncie jest mało znany. Jako kolejny -izm importowany zza granicy, przede wszystkim z Niemiec i Stanów Zjednoczonych, funkcjonujący w nielicznych przekładach, obrósł w wiele zupełnie chybionych interpretacji i konotacji, które nierzadko wykluczają go z domeny racjonalnego namysłu. Konstruktywizm posądza się o relatywizm, interpretacyjną dowolność, negację rzeczywistości, a nawet o nieetyczność. Dlatego też, by uniknąć nieporozumień, należy bardzo ściśle określić, jaki rodzaj konstruktywizmu bierzemy pod uwagę jako potencjalny kontekst interpretacyjny dla wierszy Herberta.

Konstruktywizm należy odnosić nie do kierunku metodologicznego, tym bowiem nigdy w żadnej ze swych odmian nie był, lecz raczej do określonej tendencji epistemologicznej w humanistyce⁷. Najbardziej ściśle wydaje

⁶ Nie mogę tu rozwinąć tego wątku, jest on bowiem zbyt obszerny, wskażę zatem na, moim zdaniem, najbardziej trafne i lapidarne omówienie relacji realizmu i konstruktywizmu: J. Mitterer, *(Radical) Constructivism – What Difference Does It Make?*, „Constructivist Foundations” 2008, Vol. 3, No. 3, s. 160–162. Mitterer różnic między obu kierunkami upatruje raczej w ich dyskursywnych sformułowaniach, w technikach argumentacji i środkach retorycznych, jakie są wykorzystywane w tekstach przez ich przedstawicieli, zwłaszcza w sytuacji sporu. Kwestia ta tłumaczy się w ramach nie-dualizującego sposobu mówienia, retorycznego projektu samego Mitterera, por. M. Cyzman, *Nieznośna płynność rzeczy. Dyskurs, retoryka, interpretacja w nie-dualizującym sposobie mówienia*, Toruń 2015.

⁷ Więcej na temat konstruktywizmu i jego różnych wymiarów oraz odmian, por. E. Kuźma, *Konstruktywizm*, w: *Konstruktywizm w badaniach literackich*, red. E. Kuźma, J. Madejski, A. Skrendo, Kraków 2006, s. 1–12; M. Wendland, *Wiele twarzy konstruktywizmu. Różnorodność stanowisk konstruktywistycznych i ich klasyfikacje*, „Kultura i Historia”, www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/5004 [dostęp 01.09.2017]; E. Piotrowska, *Spółeczny konstruktywizm a matematyka*, Poznań 2008; S. Schmidt, *Rzeczywistość obserwatora*, w: *Radykalny konstruktywizm. Antologia*, red. B. Balicki, D. Lewiński, B. Ryż, E. Szczerbuk, Wrocław 2010, s. 243–260. Najbardziej chyba syntetyczne ujęcie konstruktywizmu zaproponowali ostatnio Marzenna Cyzman i Paweł Bohuszewicz w artykule *Wokół pojęcia konstruktywizmu*, „Litteraria Copernicana” 2016, nr 3, s. 7–14. Zob. także M. Cyzman, *Nieznośna płynność rzeczy. Dyskurs, retoryka, interpretacja w nie-dualizującym sposobie mówienia*, s. 308–362.

się pojęcie radykalnego konstrukttywizmu i ten właśnie nurt będę mieć dalej na uwadze. Jego definicję sformułował w latach 80. XX w. Ernst von Glasersfeld, niemiecki myśliciel o wszechstronnych zainteresowaniach badawczych (filozofia, psychologia, cybernetyka, neurologia) we wstępie do książki pod redakcją Paula Watzlawicka *Die erfundene Wirklichkeit*⁸. U podstaw konstrukttywizmu leży założenie o konstrukcyjnym, nie-reprezentacjonistycznym charakterze poznania/wiedzy. Poznanie, określane w wielu pracach mianem kognicji, jest rozumiane jako proces twórczy, dynamiczny, aktywny, oparty na doświadczeniu. Przedmiot poznania jest konstruowany lub współkonstruowany w kontekście kultury, społeczeństwa, wspólnot interpretacyjnych⁹. Polega ono na takim gromadzeniu doświadczeń, na takim podejmowaniu i przewidywaniu kolejnych aktywności, by podmiot poznający, jako system żywy, przeżył i w sposób skuteczny, wiabilny¹⁰ zagospodarował się w świecie. Rzeczywistość stanowi efekt konstrukcji podmiotu poznającego, konstrukcji dokonującej się zawsze w kontekście społecznym¹¹.

Na podstawie tez radykalnie konstruktivistycznych, przede wszystkim Glasersfelda i chilijskiego biologa Humberta Maturany, polski badacz Adam Skibiński sformułował ciekawy projekt systemowo-konstruktivistycznej nauki o języku i poznaniu, który chciałabym uczynić głównym kontekstem dla rozważań o twórczości Herberta. Konstruktystyści przywiązywali szcze-

⁸ W wersji angielskiej: E. von Glasersfeld, *An introduction to radical constructivism*, w: *The Invented Reality: How Do We Know What We Believe We Know? (Contributions to Constructivism)*, red. P. Watzlawick, W.W. Norton and Co, Norton, New York, s. 17–40; <http://www.vonglasersfeld.com/070.1>. Upraszczam tu znacznie genezę radykalnego konstrukttywizmu, pomijam też kwestię odmian w łonie samego radykalnego konstrukttywizmu, jak np. biokonstrukttywizm H. Maturany i F. Vareli, por. więcej na ten temat: K. H. Müller, *Non-dualistic? Radical Constructivist?*, „Constructivist Foundations” 2008, Vol. 3, No. 3, s. 181–191.

⁹ Jest to pojęcie wprowadzone do humanistyki przez amerykańskiego badacza literatury Stanleya Fisha. Nigdy nie zostało ono przez niego jednak ściśle zdefiniowane. Wspólnota interpretacyjna odnosi się prymarnie do zbioru podzielanych przez pewną grupę ludzi przekonań, przesądów i przed-rozumień. Pojęciem tym Fish posługuje się bardzo często w swoich tekstach, przede wszystkim tych, które są zawartych w zbiorze *Interpretacja, retoryka, polityka*, red. A. Szahaj, Kraków 2008.

¹⁰ Wiabilność to pojęcie pochodzące z teorii ewolucjonistycznych. Wiabilny oznacza „zdolny do przeżycia w określonym środowisku”.

¹¹ Pełną definicję radykalnego konstrukttywizmu można znaleźć w artykule Bogdana Balickiego [B. Balicki, *Nauka (o literaturze) z punktu widzenia radykalnego konstrukttywizmu*, w: *Wzorce postrzegania rzeczywistości w nauce i społeczeństwie*, red. B. Płonka-Syroka, Warszawa 2008, s. 210–211]. Definicja ta oparta jest w znacznym stopniu na biologicznych tezach H. Maturany (systemy żywe są autopoietyczne, czyli samosprawcze i samoreferencyjne, posługują się autoobserwacją w celu reprodukcji pewnych wzorców funkcjonowania, dzięki temu są wiabilne, a zatem zdolne do przeżycia w określonym środowisku), jako taka dla prowadzonych tu przeze mnie rozważań wydaje się mniej funkcjonalna.

gólną wagę do języka, co bynajmniej nie prowadziło do uznania jego prymatu względem rzeczywistości czy językowego jej charakteru, ale raczej do przeformułowania sposobu, w jaki tradycyjnie ujmowano język. Dla Maturany *linguistic behaviour is orienting behaviour*, co w kontekście jego tez z pogranicza biologii, neurologii i filozofii oznacza, że zachowanie językowe ma charakter orientujący. Tezę tę podziela również prawodawca radykalnego konstrukttywizmu Glasersfeld¹². Obaj myśliciele używają tu neologizmu *languageing*, którego polskim odpowiednikiem mogłoby być słowo „językowanie”, brzmiące jednak dość niefortunnie. Dlatego też, za Skibińskim, używam tu wyrażenia „zachowanie językowe”. Jest to bardzo szerokie, czynnościowe, procesualne i – by tak rzec – także sensualne rozumienie języka. Nie odnosi się ono bowiem ani do abstrakcyjnie pojętego systemu językowego, ani też do pragmatycznie zwartościowanych aktów mowy, lecz do całościowo pojętego zachowania człowieka. Zachowanie językowe to nie tylko produkowanie określonych dźwięków, które na mocy konwencji układają się w ciągi semantyczne. Obejmuje ono także wszelkie reakcje organizmu, emocje, odruchy cielesne, doznania zmysłowe, ruch ciała, a zatem wskazuje na całościowo rozumianą, praktyczną sferę ludzkiego życia i zachowania¹³. Raczej w jego obrębie, a nie poprzez tak rozumiane zachowanie językowe, człowiek jako podmiot kognicji poznaje świat. Zachowanie językowe nie zakłada referencji, a więc odniesienia słów do rzeczywistości. To, do czego się odnosimy, to za każdym razem nasze własne doświadczenia, zapośredniczane i wyrażane poprzez język. Na ich podstawie konstruujemy świat. Język jawi się tu zatem jako wyjątkowo złożony akt, obejmujący człowieka w pełni jego uposażenia, sfunkcjonalizowany wobec organizowania i orientowania jego zachowań¹⁴.

Prezentując koncepcje konstruktystów, używałam pojęć rzeczywistości i rzeczywistości. Są one bardzo ważne i wymagają choćby skrótownego komentarza, by nie ulegać obiegowym i nadzwyczaj niepoprawnym uwagom oponentów tego nurtu, w myśl których konstrukttywizm odrzuca rzeczywi-

¹² E. von Glasersfeld, *Distinguishing the Observer: An Attempt at Interpreting Maturana*. Tekst dostępny na stronie <http://vonglasersfeld.com/125.2> [dostęp 01.09.2017].

¹³ Przykładem praktycznego zastosowania tych tez jest artykuł S. Moser, „Walking and Falling”. *Language as Media Embodiment*, „Constructivist Foundations” 2008, Vol. 3, No. 3, s. 260–268.

¹⁴ Więcej na temat koncepcji Maturany zob. H. R. Maturana, F. J. Varela, *Autopoiesis and Cognition. The Realization of the Living*, Dordrecht – Boston – London 1980; H. Maturana, *Ontologia obserwacji. Biologiczne podstawy samoświadomości i fizyczna dziedzina egzystencji*, w: *Radykalny konstrukttywizm*, przeł. B. Ryż, w: *Radykalny konstrukttywizm*, s. 77–129. Omówienie tej koncepcji i opis nowego projektu języka w: A. Skibiński, *Homo Significus. Autorozprawa o poznaniu-języku*, Warszawa 2003, s. 130–213.

stość, rozumie ją jako wyłącznie językowy konstrukt lub w ogóle nie wypowiada się na jej temat. Sposób, w jaki konstruktywiści postrzegają świat, najlepiej oddaje krótkie zdanie wypowiedziane przez Glasersfelda: „Radykalny konstruktywizm nie odrzuca świata zewnętrznego, neguje jedynie możliwość jego poznania”¹⁵. Jeśli mielibyśmy ściśle posługiwać się proponowanym w dyskursach radykalnie konstruktywistycznych instrumentarium pojęciowym, to musielibyśmy utrzymać dystynkcję realności i rzeczywistości (*Realität* i *Wirklichkeit*). Ta pierwsza odnosi się do tego, do czego nie mamy niezapośredniczonego dostępu, co znajduje się poza naszym poznawczym doświadczeniem, natomiast druga dotyczy tego, co funkcjonuje w opisie, stanowiąc w ten sposób konceptualizację, konstrukcję czy też interpretację realności. Realność to zatem świat realny, obiektywny, istniejący, lecz niepoznawalny. W języku polskim wszystkie te słowa funkcjonują jako synonimy, dlatego tak trudno przetransponować dyskurs konstruktywistyczny z obszaru języka niemieckiego do polszczyzny. Mimo to, podejmując rozważania epistemologiczne, interesującą dystynkcję trzeba mieć na uwadze.

Kolejną istotną kwestią jest to, by, zaproponowawszy konstruktywistyczny kontekst, precyzyjnie postawić pytania odnośnie do czynności interpretacyjnych. Sądzę, że pytanie, czy Herbert był konstruktywistą, jest obciążone błędem, kieruje bowiem namysł na intelektualne uposażenie twórcy i jego zaplecze filozoficzne, które w żadnej mierze nie mogło być konstruktywistyczne, tak ze względu na wspólnotę interpretacyjną, w której ramach kształtował się jego światopogląd, jak i z uwagi na to, że w czasie, w którym powstawały jego utwory, konstruktywizm nie był szerzej znany lub po prostu pewne jego tezy nie zostały jeszcze w ogóle sformułowane. Wychowanek Henryka Elzenberga był obeznany przede wszystkim z Ingardenowską fenomenologią¹⁶, nieobcy był mu spór realizmu z idealizmem, bliska, choć niejednoznacznie w twórczości waloryzowana, była także Herbertowi filozofia Nietzschego¹⁷. Dyskurs autora *Pana Cogito*, zarówno w zakresie poetyckim, jak i eseistycznym, zachowywał charakter ontologizujący. Pytanie należy zatem sformułować inaczej – czy dzięki zastosowaniu do interpretacji wierszy Herberta pewnych tez konstruktywistycznych można uzyskać spójne

¹⁵ W oryginale: *Radical constructivism does not deny a world beyond our experiential interface, but it denies the possibility of knowing it*. Cyt. za: V. Kenny, *Continous Dialogues. Ernst von Glaserfeld's Answers to a Wide Variety of Questioners on the Oikos Web Site 1997–2010*, „Constructivist Foundations” 2011, Vol. 6, No. 2, s. 206.

¹⁶ Zob. więcej na ten temat: J.M. Ruszar, *Od wydawcy. Spór o istnienie świata*, w: M. Śniedziowska, *Wierność rzeczywistości*, s. 125–128.

¹⁷ M. Mikołajczak, „*Wierność ziemi*”. Związki z Nietzschem, w: tejże, *Pomiędzy końcem a apokaliptą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, Toruń 2013, s. 230–272.

i sensowne wnioski? Sądzę, że jest to możliwe. Poniżej wskażę kilka tropów interpretacyjnych, które stwarzają taką możliwość.

Konstruktywizujący trop pierwszy: zachowanie językowe jako wyraz całościowo pojętej aktywności podmiotu poznania w wierszach Herberta

Podmiot wierszy Herberta, jeśli określić go dodatkowo jako podmiot poznający, jest zawsze aktywny, a poznawanie stanowi nie wyizolowaną czynność, lecz integralny element jego całościowego uposażenia. Poznawanie jest tu doświadczaniem rozumianym jako dotykanie, smakowanie, czucie świata, sensualne i emocjonalne reakcje na jego bogactwo. To obserwacja, ale uczestnicząca, doznająca, zawsze w obszarze tego, co poznawane, niejako poprzez zmniejszenie dystansu względem przedmiotu. Pan Cogito poznaje świat poprzez doświadczenie, jego poznawcza perspektywa nie jest zewnętrzna, lecz każdorazowo bierze się z doświadczenia egzystencjalnego. Poznanie to ma nie tylko *stricte* intelektualny charakter, jest bowiem także poznaniem poprzez intuicję i za pomocą intuicji, a także wyobraźni.

W wierszu *Pan Cogito a myśl czysta*¹⁸ najdobitniej wyrażone jest przekonanie, że wyizolowanie myśli, efektu naszej aktywności intelektualnej, jest po prostu niemożliwe. Nawet największe skupienie nie uczyni myśli czystą, zawsze bowiem będzie skażona tym, co przynosi porządek życia, i to życia w jego najbardziej prozaicznym wymiarze. Oto mamy „blaszane puszkę, drewno i kępkę czyichś włosów”, w sposób natrętny i nieunikniony objawiające się świadomości podmiotu, który chce się oddać czystemu, nieskażonemu myśleniu. Myśl zawsze będzie przepełniona tym, co doświadczane i doświadczane, tak w wymiarze wzrokowym, jak i słuchowym, a nawet zapachowym i dotykowym. Ciało będzie przypominało o doświadczonym i przeżytym doznaniu cykania świerszczy i zapachu morza, o tym także, a właściwie przede wszystkim, że było ono dotykane („czuł pod żebrzem palce nieobecnej”). To właśnie zmysł dotyku wydaje się najistotniejszy w Herbertowskiej epistemologii. I tak w wierszu *Dotyk*¹⁹ zmysły objawiają „podwójną prawdę”, oczy w swej „chwicznej mądrości” przedstawiają nam niepewne kolory, a słuch jedynie zamęt. Dotyk natomiast jest pewny, znajduje się na „skraju prawdy”, pozwala oddzielić pewność od pozoru, jakby

¹⁸ Cytaty z wierszy Herberta na podstawie wydania: Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, oprac. edytorskie R. Krynicki, Kraków 2011. Wskazując wiersz, będę podawać tom, z którego oryginalnie pochodzi, skrót Wz i stronę. Z. Herbert, *Pan Cogito a myśl czysta* [*Pan Cogito*, Wz, s. 380].

¹⁹ Z. Herbert, *Dotyk* [*Hermes, pies i gwiazda*, Wz, s. 84–85].

był najbardziej bliskim, bo najbardziej sensualnym sposobem doświadczania rzeczywistości²⁰.

Poznanie jest zatem zanurzone w doznawaniu i doświadczaniu świata, myśli są zawsze już skażone, już nieczyste, „umeblowane”, jak wyraża się poeta. Nie możemy tu zatem mówić po Husserlowsku o czystej świadomości i fenomenologicznej redukcji, w efekcie której doszłoby do prezentowania czystych przeżyć²¹. Czysta świadomość jest świadomością bezpodmiotową, bez empirycznego *ja*, a fenomenologiczna myśl jest myślą niczyją, gdy tymczasem aktualizujące się w twórczości Herberta *ja* jest zawsze realne, empiryczne, konkretne, dane w bogactwie swych intelektualno-psychiczno-sensualnych przeżyć. *Satori* – pojęcie zaczerpnięte przez Herberta z buddyzmu, ściślej z jednej z jego odmian – zen, oznacza tak pożądane w tej religii oświecenie, a zatem stan czystego, absolutnego zrozumienia, wewnętrznego przeświadczenia, dla którego osiągnięcia konieczne jest wszak długotrwałe i stopniowe oczyszczenie umysłu z pragnień, wyobrażeń, skojarzeń itd. Transponując to na język poetycki analizowanego wiersza, można powiedzieć, że *satori* wymaga, by oczyścić myśli z całego ich umeblowania. Pan Cogito osiągnie ten stan, będzie w końcu „pusty i zdumiewający”, ale wtedy dopiero, gdy „ostygnie”. Słowo to potocznie oznacza śmierć, finalne wersy utworu wzmacniają zatem wyrażane w nim wcześniej przekonanie, że podmiot poznający nigdy nie jest w stanie choćby zbliżyć się do ideału poznania czystego, nieskażonego i niezakłóconego.

Konstruktywizujący trop drugi: Wobec rzeczywistości czy konstrukcji rzeczywistości? Niejednoznaczne Herbertowe ontologizowanie

Jeśli przyjmiemy, że typ poznania presuponowany lub wprost określany w utworach Herberta ma charakter konstruktywistyczny, pozostaje jeszcze kwestia owego ontologizowania, o którym wspomniałam na po-

²⁰ Dotyk pojawia się w wielu utworach Herberta, jest dla niego zawsze najważniejszym i najpewniejszym ze zmysłów, por. także wiersz *Alienacje Pana Cogito* [Pan Cogito, Wz, s. 388–389].

²¹ Por. np. E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, przeł. i przypisami opatrzyła D. Gierulanka, Warszawa 1967; tenże, *Idea fenomenologii. Pięć wykładów*, przeł. J. Sidorek, wstęp A. Półtawski, Warszawa 1990. U samego Husserla jest to problem bardziej skomplikowany; w tekście głównym znacznie upraszczam jego myśl, zwłaszcza że w kwestii czystej świadomości, czystego *ja* i *ja* empirycznego Husserl nie był jednoznaczny i zmieniał na ten temat poglądy, por.: J. Czarkowski, *Koncepcja czystego Ja w fenomenologii transcendentnej Edmunda Husserla*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filozofia” 1995, nr 16, s. 19–35.

czątku. Dyskurs konstruktywistyczny intencyjnie miał być uwolniony od pustych metafor metafizycznych, a tradycyjne pojęcia ontologii, jak „byt”, „istota”, nawet „przedmiot” miały zostać usunięte jako zupełnie nieprzydatne podczas analizy procesu poznania. W nie-dualizującym sposobie mówienia Josefa Mitterera, o przedmiocie mówi się jako o deskrypcji *so far*, która jest zmieniana i kontynuowana w postaci deskrypcji *from now on*, poznanie jest ujmowane jako odbywające się *od* przedmiotu, a nie *do* przedmiotu, jak w jego tradycyjnym, realistycznym modelu²². Akty poznawcze kierują się zatem *od* przedmiotu, w nieustannym procesie zmiany, w którym dochodzi jedynie do tymczasowych ustabilizowań, owych momentalnych esencji. *Tamta strona* dyskursu, w obrębie której egzystował przedmiot jako dany *poza*, poza opisem, zostaje wyeliminowana do tego stopnia, że nie można już mówić o substancjalnym ujęciu obiektu. Siegfried Schmidt, podążając tropem nie-esencjalizującej myśli Mitterera, formułuje zatem pojęcie procesu zamiast przedmiotu²³. Mając to wszystko na uwadze, jako uzupełnienie uwag o Herbertowskim aktywnym modelu poznania, konieczne wydaje się określenie, jak w jego wierszach ujmowana jest rzeczywistość/realność/przedmiot.

Zacznę od leksykalnego uposażenia utworów poety. Pojęcia „byt”, „przedmiot”, „istota rzeczy” stanowią dość ważny korpus leksykalny utworów Herberta. „Substancja” pojawia się w wierszu *Pan Cogito o potrzebie ścisłości*, w *Bajce o gwoździu* mamy „rzecz” i przymiotnik „realne”, w wierszu *Zwierciadło wędruje po gościńcu* zaś „realność”²⁴. Uważniej chciałabym się tu przyjrzeć *Uprawie filozofii*²⁵, utworowi, w którym tradycyjne pojęcia dyskursu ontologizującego są jednak ujęte w sposób krytyczny. Oto filozof, funkcjonujący jako podmiot liryczny, wymyśla słowo „byt”. Jest ono „twarde i bezbarwne”, bo niefunkcjonalne dla poznania i doświadczania rzeczywistości. Kamień filozoficzny jest martwy, żeby go odnaleźć trzeba by wyzbyć się „ciepłych liści”, a „zachód słońca”, który chłonie się pełnią swego psychiczno-intelektualno-sensualnego doświadczenia, nazwać „zjawiskiem”, użyć zatem

²² J. Mitterer, *Tamta strona filozofii, Przeciwno dualistycznej zasadzie poznania*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1996, tenże, *Ucieczka z dowolności*, przeł. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 2004. Więcej na temat epistemologii i retoryki nie-dualizującego sposobu mówienia M. Cyznan, *Nieznosna płynność rzeczy*.

²³ S. Schmidt, *From Objects to Processes. A Proposal to Rewrite Radical Constructivism, „Constructivist Foundations”* 2011, Vol. 7, No. 1, s. 1–9.

²⁴ Z. Herbert, *Pan Cogito o potrzebie ścisłości* [Raport z oblężonego miasta, Wz, s. 517–522]; Z. Herbert, *Bajka o gwoździu* [Elegia na odejście, Wz, s. 574]; Z. Herbert, *Zwierciadło wędruje po gościńcu* [Rovigo, Wz, s. 614].

²⁵ Z. Herbert, *Uprawa filozofii* [Struna światła, Wz, s. 46].

ponownie pojęcia z dyskursu ontologizującego. Przestrzeń w jej bogactwie i różnorodności ma być doświadczana, a nie opisywana za pomocą martwych, pustych pojęć²⁶. Filozof z wiersza Herberta jest groteskowy, wymyśla dumnie brzmiące pojęcia i konstruuje nowe byty, jak „u szczytu walca waha-dło”, a jednocześnie macha małymi rączkami. Drewniane stołki i inne przedmioty nie potrzebują idei, zwłaszcza tak abstrakcyjnych, jak idea nieskończoności, co Herbert wyraża w sposób ironiczny, a nawet zjadliwy względem filozofa. Oto idea nieskończoności rośnie tak, że za chwilę „przerośnie już jego głowę”. Pojęcia i konstrukty filozoficzne wydają się nie tyle upośredniać poznanie, ile w ogóle je uniemożliwiać, są autoteliczne, zachodzą obok procesu doświadczania świata, a nie wraz z nim.

W wierszu *Objawienie*²⁷ ponownie dochodzi do, jak pisze Stanisław Barańczak, „ironicznej kompromitacji [...] ideału doskonałości”²⁸. Oto doznanie, że dotyka się właśnie tu i teraz istoty rzeczy, zostaje trywialnie zaburzone przez dzwonek listonosza do drzwi, co więcej – musi ustąpić jeszcze bardziej trywialnym czynnościom, jak nastawienie herbaty i wylanie brudnej wody. Dotknięcie „istoty rzeczy” – kolejne typowe wyrażenie dyskursu ontologizującego – ma zrodzić wiedzę, poeta pisze „będę wiedział”, chodzi więc o poznanie pełne, pewne, ostateczne. Pobrzmiwa tu ta sama sceptyczna refleksja, którą wobec myśli czystej i „nieumeblowanej” wyrażał Herbert w wierszu *Pan Cogito a myśl czysta*. Idea szklanki rozbija się o... szklanekę, „rozlewa na stole”, w pokoju bynajmniej niedoskonałym. Poznanie wydaje się zatem zawsze w osobiwy sposób skażone, zanurzone w porządku życia, a istota rzeczy jest albo kolejnym martwym pojęciem metafizycznym, albo też czymś realnym, lecz niepodlegającym racjonalnemu poznaniu i komunikacji.

Uprawa filozofii to wiersz, który doskonale obrazuje stałą tendencję w twórczości poety, ów poetycki dyskurs krytyczny względem filozofii i filozofów. W utworze *Ala ma kota. W obronie analfabetyzmu* owa niechęć zyskuje nadzwyczaj bezpośredni i dosadny wyraz: „wszelka filozofia / jest zbyteczna / a nawet szkodliwa”²⁹. Ten antyfilozoficzny dyskurs poetycki może stanowić doskonałą ilustrację tez konstruktywistów, a wręcz poetycki komentarz do filozoficznego dyskursu metakrytycznego, jaki uprawia Jo-

²⁶ J. Bielska-Krawczyk, analizując ten wiersz, także wskazuje na prymat zmysłowego poznania rzeczywistości, chęć zanurzenia się w niej, a nie w martwych pojęciach filozoficznych, por. J. Bielska-Krawczyk, „Nowe trwanie poza śmierć”. Herbert – sztuka a metafizyka, w: *Miedzy nami a światem. Bóg i świat w twórczości Zbigniewa Herberta*, s. 95–110.

²⁷ Z. Herbert, *Objawienie* [Studium przedmiotu, Wz, s. 291–292].

²⁸ S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław 1994, s. 108–109.

²⁹ Z. Herbert, *Ala ma kota. W obronie analfabetyzmu* [Rovigo, Wz, s. 684].

sef Mitterer w *Tamtej stronie filozofii*³⁰. Owa krytyka doskonale harmonizuje u Herberta z modelem poznania, o którym pisałam wcześniej. Warto jednak w tym momencie podkreślić, że poeta bynajmniej nie sprowadzał poznania do jego wyłącznie racjonalnego i sensualnego wymiaru, jak można by przypuszczać na podstawie interpretacji kilku wybranych wierszy. Choćby lektura *Labiryntu nad morzem* dowodzi bowiem, że Herbertowi nie były obce momenty szczególnych olśnień, rozbłysków świadomości, niezwykle intuicyjnego wglądu w rzeczywistość, zwłaszcza wówczas, gdy obcował ze sztuką. Te epifanie, chwilowe rozbłyski, gdy oto nagle po prostu się wie, uwikłane jednak zawsze w porządek życia, wcale nie przeczą tezie o konstruktywistycznym modelu poznania, jaki jest presuponowany w twórczości Herberta. Glasersfeld także wspominał o takim typie szczególnego poznania, które dane jest mistykom lub artystom, jakby przebicia się przez świat skonstruowany. Nie podejmował nad nim rozważań, bo tego typu doświadczenie nie może być ani badane, ani komunikowane w sposób racjonalny, jako takie więc nie mieściło się w obszarze dociekań konstruktywistycznych. Sądzę, że i taka refleksja pobrzmiewa u Herberta. Olśnienia się przydarzają, zwłaszcza podczas kontaktu ze sztuką, jednak są tak ulotne, że nie mogą być ani powtórzone, ani stać się przedmiotem opisu. Zachwyt, który rodzi potrzebę opisu tak dokładnego, by objawiła się w nim z całą dokładnością jakaś ulotna samoobecność przedmiotu, dana w chwili epifanii, poddany racjonalnej pracy umysłu ustępuje miejsca rozczarowaniu. Nie da się bowiem ani zapamiętać, ani tym bardziej opisać „obrazu dokładniejszego od wszystkich reprodukcji”³¹.

Herbert zatem nie tyle zbliża się do rzeczywistości, nie tyle jest jej wierny, ile raczej ustawicznie się z nią zmagają i stawia pytania o możliwość jej poznania, o zakres i sposób jej skonstruowania i relacje zachodzące względem opisu.

Sprawdzanie możliwości zastosowania konstruktywistycznego kontekstu do interpretacji twórczości Herberta oznacza konieczność postawienia pytania o relację między językiem a rzeczywistością, o to, czy przedmiot jawi się w niej jako dany poza opisem, czy też jest zlokalizowany na tej samej płaszczyźnie, co opis. Jest to jedna z najtrudniejszych kwestii epistemologicznych, również dla samych konstruktywistów.

³⁰ J. Mitterer, *Tamta strona filozofii*. Oczywiście owa sformułowana krytyka filozofii jest dość dwuznaczna, tak w obrębie samej filozofii, jak i poezji, zważywszy na to, że w obu tych obszarach podejmuje się jednocześnie wątki filozoficzne i poddaje je namysłowi.

³¹ Z. Herbert, *Labirynt nad morzem*, „Zeszyty Literackie”, Warszawa 2000, s. 17–18.

Zacznę od kilku uwag na temat utworu, którego tradycyjne interpretacje przeprowadzane w duchu realistycznym mogłyby w zasadzie już na wstępie uczynić dalsze konstruktywistyczne dywagacje o poezji Herberta pozbawionymi sensu. Oto w wierszu *Stółek* przedmioty mówią „jesteśmy prawdziwi, a wierność rzeczy otwiera nam oczy”. Utwór ten stanowi ekspozycję wyjątkowo czułego opisu tytułowego przedmiotu, który w porządku wewnątrztekstowym jest także adresatem lirycznego monologu. Zwolennicy realistycznych odczytań poezji Herberta znajdą tu wyrażone *expresiss verbis* przekonanie o dostępnej naszemu poznaniu rzeczywistości, której należy oddać sprawiedliwość, opisywać ją w sposób adekwatny, wbrew myślowym uzurpacjom, które ignorują świadectwo zmysłów, doświadczanie świata, a w miejsce przedmiotu podstawiają pustkę. Można by wysunąć tezę, że w *Stółku* mamy obronę realności i poznawalności rzeczywistości. W tym kontekście pewnie wielu interpretatorów pokusiłoby się o stwierdzenie, że jest to wiersz przeciwko konstruktywistom i ich sposobom myślenia. Aby jednak zaproponować sensowny kontrargument dla tradycyjnych odczytań tego typu, konieczne wydaje się rozważenie problematycznej kwestii relacji przedmiot (rzeczywistość) – opis (język) od strony epistemologicznej i semantycznej.

Celowo za przedmiot refleksji wybieram koncepcję, która jest oczyszczona z esencjalizmu, koncepcję, w której brak założenia rzeczywistości istniejącej poza dyskursem. W nie-dualizującym sposobie mówienia na „tamtą stronę dyskursu” nie można się powoływać, bowiem logika myślenia nie-esencjalizującego nakazuje prowadzić poznanie o d przedmiotu w stronę zmiany, a nie d o przedmiotu w stronę prawdy. Przedmiot jako opis *so far* dzieje się w dyskursie, podlega ustawicznej zmienności i jako proces może stabilizować się jedynie chwilowo. Dlatego też w sytuacji starcia się dwu kontrowersyjnych opisów, prowadzonych *od* przedmiotu, nie jest możliwe cofnięcie się *do* przedmiotu w celu rozstrzygnięcia ich poprawności czy adekwatności. Cofnięcie takie dokonuje się w dyskursach dualizujących i esencjalizujących, każdorazowo przy założeniu, że obiekt funkcjonuje poza dyskursem. Ocena poprawności opisu dokonuje się tu w sposób arbitralny, nie jest bowiem możliwe nieopisowe ujęcie przedmiotu, co swoją drogą obnaża nieracjonalność i opresywność dyskursu dualizującego. Przedmiot jest zawsze „tępy i niemy”³², na płaszczyźnie dyskursu może więc funkcjonować

³² Tego sformułowania używa J. Mitterer, *dumb and silent* w oryginale angielskim, por. J. Mitterer, *On Interpretation*, „Constructivist Foundations” 2013, Vol. 8, No. 2, s. 143–147. Na temat Mittererowskiej i konstruktywistycznej koncepcji interpretacji zob. także: M. Cyzman, *Po „tamtej stronie” interpretacji. Koncepcja interpretacji Ernsta von Glasersfelda i Josefa Mitterera*, „Litteraria

jedynie dzięki tym, którzy w jego imieniu przemówią, a przemówią przecież zawsze w sposób uwarunkowany kulturowo i społecznie, jako przedstawiciele określonych wspólnot interpretacyjnych. Nie jest możliwe sformułowanie żadnych interpretacyjnie transcendentnych uwag o przedmiocie. Oponenci tego sposobu ujmowania rzeczywistości usiłują obalić epistemologiczno-semantyczny model Mitterera za pomocą ironicznego wskazania, że przecież nikt z nas nie je opisów jabłek, lecz jabłka po prostu, co ma stanowić argument na rzecz istnienia rzeczywistości jako takiej, dostępnej poza językiem i możliwej do uchwycenia. Empiria ma zatem przeczyć ustaleniom nie-dualistów. Nawet badacze dość przychylnie nastawieni do konstruktywizmu, nierzadko też w jakiś sposób się z nim identyfikujący, podkreślają, że założenie obiektu nie-językowego, materialnego, jest konieczne, by wykonać pierwszą deskrypcję³³.

Jak wskazują dociekania austriackiej filozofki Kathariny Neges³⁴, problem nie tkwi bynajmniej w tym, czy jemy jabłka, czy opisy jabłek, dylemat ten nie powstaje bowiem w ramach nie-dualizującej epistemologii Mitterera, Schmidta i innych konstruktywistów spod znaku nie-dualizmu. Zdanie „jem opis jabłka” i „jem rzecz różną od języka” jest absurdalne tak dla realistów, jak i dla konstruktywistów, z tym, że w ramach nie-ontologizującego dyskursu konstruktywistycznego nie można w ogóle sformułować takich zdań. Obie kategorie, jabłko, reprezentujące rzeczywistość, i opis jabłka, reprezentujący język, są w nie-dualizmie nierozłączne, funkcjonują na jednej płaszczyźnie, nie można zatem z perspektywy jednej z nich pytać o drugą. Pytanie o różnicę między jabłkiem i opisem jabłka stanowi wytwór dyskursu dualizującego, w którym rolę dominującą odgrywa jeszcze słownik ontologiczny, nie może więc zostać postawione w ramach nie-dualizmu, który tę różnicę po prostu znosi.

Wybór nie-dualizującej filozofii Mitterera jako przykład tego, w jaki sposób konstruktywizm widzi, a raczej znosi, relację opisu i przedmiotu, wydaje się o tyle funkcjonalny dla prowadzonych tu rozważań, że uchyla kontro-

Copernicana” 2016, nr 3, s. 73–86, też, *Jak radyklana może być radykalna koncepcja interpretacji? O nie-dualizującym modelu interpretacji Josefa Mitterera*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2015, nr 1, s. 1–14.

³³ Zob. np. V. Gadenne, *The Construction of Realism*, „Constructivist Foundations” 2008, Vol. 3, No. 3, s. 153–159; P. Strasser, In, *the Nameless God of Dualism. Some Remarks on St. John, the First Non-dualist, and His Renowned Follower, Josef Mitterer*, tamże, s. 269–272.

³⁴ K. Neges, *Non-dualism and World: Ontological Questions in the Non-dualizing Mode of Discourse*, „Constructivist Foundations” 2013, Vol. 8, No. 2, s. 158–165. Pojawia się tu oczywiście sporo interesujących argumentów na rzecz nie-dualizmu, nie mogę ich jednak przytoczyć w tekście głównym, wybierając tylko to, co wydaje się dla realizowanego tematu najważniejsze.

wersje wobec sposobu, w jaki kwestia ta jest ujęta w innych pismach konstruktywistycznych. Oto bowiem dokładna analiza tekstów radykalnie konstruktywistycznych, np. Glasersfelda, czy tekstów pragmatystycznych, np. Richarda Rorty'ego, wskazuje, że wszędzie tu jednak można zidentyfikować słabsze lub mocniejsze, założenie *substratum*, a więc owej rzeczywistości danej poza dyskursem³⁵. Konstruktywistyczny słownik nie zawsze jest ścisły, a nie-esencjalizująca logika nie zawsze konsekwentnie stosowana.

Wracam zatem do pytania, jak funkcjonuje owa „tamta strona dyskursu” w poetyckim świecie Herberta? Jak jest ujmowana rzeczywistość? Czy jest dana jako pozostająca poza językiem i poznawalna, czy też jej założenie jest zbyt słabe, by sensownie rozprawiać o konstruktywistycznej wymowie wierszy Herberta?

Przedmiot i opis przedmiotu to niewątpliwie jeden z istotniejszych wątków twórczości Herberta w ogóle, nie tylko tej *stricte* poetyckiej, eseje o sztuce to przecież nic innego jak serie opisów szczególnego typu obiektów, jakimi są dzieła sztuki. W wierszach dominują jednak przedmioty pospolite, stołki czy krzesła, a także przedmioty w sensie ogólnym, jako odnośniki do pewnej klasy obiektów materialnych.

W poetyckiej miniaturze o znamienym tytule *Żeby wywieść przedmioty*³⁶ przebywają one w królestwie milczenia, co można potraktować jako literacki odpowiednik Mittererowskiego sformułowania o przedmiotach „tępych i niemych”. Są one wprawdzie wywodliwe z owego królestwa milczenia, ale jedynie w drodze gwałtu, przemocy. Przedmioty wyrwane z tego królestwa objawiają się dalej na płaszczyźnie języka, o czym może świadczyć pojawiająca się tu figura „zdyszanego epika”. Dom „gada” jego językiem, „gada” to, o czym łóżko i zasłony dotychczas milczały. Przedmiot przemawia więc głosem swego przedstawiciela, który odtąd będzie go reprezentował i w jego imieniu zaistnieje na płaszczyźnie dyskursu. Ten bardzo Latourowski w swej wymowie utwór nie poddaje się jednak jednoznacznej interpretacji epistemologicznej, można go bowiem przeczytać zarówno w kontekście paradygmatu realistycznego, jak i konstruktywistycznego. Podobne zmagania poznawcze obserwujemy w wierszu *Głos*³⁷. Próba usłyszenia głosu świata, morza, pola, lasu i ziemi kończy się niepowodzeniem. To, co rejestruje podmiot, to doznania zmysłowe: szumu, uderzeń fali, żółtych i zielonych barw. Albo więc świat

³⁵ Nie sposób przeprowadzić tu szerszej dyskusji, najtrafniej rzecz ujął sam Mitterer, por. J. Mitterer, *Ucieczka z dowolności*, s. 15. Więcej na ten temat w książce M. Cyzman, *Nieznośna płynność rzeczy*.

³⁶ Z. Herbert, *Żeby wywieść przedmioty* [*Pan Cogito*, Wz, s. 396].

³⁷ Z. Herbert, *Głos* [*Hermes, pies i gwiazda*, Wz, s. 88–89].

jest niemy, albo też doznający go podmiot jest głuchy i nie jest w stanie usłyszeć i wypowiedzieć tego, czym i jak świat przemawia. Może jednak jest i tak, że owo milczenie, ów brak głosu, właściwy jest zarówno światu, jak i poznającemu podmiotowi, dlatego też zamiast próbować usłyszeć, czym świat przemawia, należałoby raczej poprzestać na jego doświadczaniu, na próbie osiągnięcia z nim harmonii, „wziąć się pod rękę” i wspólnie z nim po prostu „iść przed siebie”? I zamiast poszukiwać adekwatnych opisów, niemożliwych do sformułowania, po prostu jedynie (a może aż?) „czule przemawiać do rzeczy” (wersz *Nigdy o tobie*³⁸)?

Można by założyć, że *Żeby wywieść przedmioty* i *Głos* sugerują niemożność sensownego założenia „tamtej strony” (lub przynajmniej wahanie co do takiej możliwości), to, co chcielibyśmy w niej ulokować, zawsze będzie bowiem dane przez opis, choćby rudymmentarny. Przedmioty nie mają własnego głosu, istoty, która czeka na odkrycie, nie są w stanie przemawiać we własnym imieniu. Byłoby to wskazanie na konstruktywistyczne ujęcie relacji opis – przedmiot i jednak nie-esencjalistyczne rozumienie tego ostatniego³⁹. Można by pójść tym tropem dalej i na liczne Herbertowe zmagania z opisem spojrzeć inaczej niż w dotychczas formułowanych interpretacjach. Nie byłyby to już próby, jakże przecież typowe, a nawet banalne, znalezienia odpowiedniego słowa dla rzeczy czy też usiłowania zbliżenia się do prawdy rzeczywistości. Można by potraktować te opisy jako zapis doświadczania przedmiotów przez poetę, zapis, który nawet jeśli powstaje w wyniku epifanii, nigdy nie będzie pełny, dookreślony i wierny; wierny jednak nie tyle rzeczywistości zewnętrznej, ile raczej osobliwemu nierzadko przeżyciu, jakie staje się udziałem podmiotu poznającego. Przedmiot, który dany jest w poetyckim sprawozdaniu Herberta, choć doświadczany indywidualnie, objawia się zawsze już w jego kulturowo-semantycznym uposażeniu zastanym przez podmiot. Od konotacji, w które obrasta, nie ma bowiem ucieczki, nie sformułujemy opisu, który nie byłby zanieczyszczony („umeblowany”) przez to, jak funkcjonował w serii już wykonanych i niekoniecznie poetyckich opisów. Dlatego tak kusząca wydaje się perspektywa opisu przedmiotu, którego nie ma. Herbert poświęcił mu nawet obszernie poetyckie *Studium przedmiotu*⁴⁰, w którym wylicza rozliczne zalety nieistniejącego przedmiotu.

Przedmiot, którego nie ma, wydaje się otwarty na dowolne wypełnienie semantyczne. Nie ma ustabilizowanej funkcji (np. „nie służy do noszenia wody”), nie ma też żadnej historii i nie jest zanurzony w kulturze, przez

³⁸ Z. Herbert, *Nigdy o tobie* [*Hermes, pies i gwiazda*, Wz, s. 109].

³⁹ Podobnie można ująć miniaturę *Drewniana kostka* [*Studium przedmiotu*, Wz, s. 298].

⁴⁰ Z. Herbert, *Studium przedmiotu* [*Hermes, pies i gwiazda*, Wz, s. 281–285].

co wydaje się wolny od wszelkich konotacji i asocjacji („nie tuliła go Antygona”). Przedmiot taki nie będzie też podlegał żadnej ewolucji, nie zmieni się („śmierć/nie wydrze przedmiotu/którego nie ma”). Strefę tego, co nieistniejące, można ponadto dowolnie poszerzać, stworzyć pustą przestrzeń, która jest „piękniejsza od przedmiotu”, a i dalej wywodzić z tej domeny nieistnienia dowolne obiekty i dowolnie je modelować („wyjmij / z cienia przedmiotu / [...] / krzesło”). Co ciekawe jednak, tak wykreowane, stwarzane wraz z opisem krzesło, choć nieistniejące, podlega dokładnie tym samym mechanizmom dyskursywnym, co przedmioty będące obiektem doświadczenia. Wolny od kulturowych konotacji raz dany na płaszczyźnie dyskursu natychmiast obrasta w serię opisów wskazujących na jego potencjalne funkcje i sensy, a te płyną już z kultury i noszą znamiona innych, faktycznie istniejących już opisów.

Na koniec tej części rozważań wrócę do wiersza *Stolek*. Jeśli spojrzeć na niego przez pryzmat konstruktywizmu, można w pojawiających się tu sformułowaniach widzieć nie tyle obronę rzeczywistości jako takiej, funkcjonującej po „tamtej stronie dyskursu”, lecz raczej wierność jej wszechstronnemu sensualno-intelektualnemu doświadczeniu. Doświadczamy rzeczy zawsze w sposób prawdziwy, a w realność doświadczanych przedmiotów nie możemy nie wierzyć, jeśli nasze poznanie ma być użyteczne i funkcjonalne, tzn. gwarantować nam udane, zgodne zagospodarowywanie się w świecie⁴¹.

Przedstawione powyżej sugestie dotyczące możliwości konstruktywistycznego ujęcia wierszy Herberta dają się traktować i konstruktywistycznie, i konstruktywnie. Stosując nie-esencjalizujące rozumowanie konstruktywistów, można powiedzieć, że skoro tekst jest „tępy i niemy”, da się go więc po Rortiańsku używać do dowolnych celów, to niewątpliwie kontekst konstruktywistyczny jest tak samo dobry, jak każdy inny. Oczywiście o ile w jego efekcie powstaną wewnątrznie niesprzeczne interpretacje i o ile zostaną one zaakceptowane w ramach jakiejś wspólnoty interpretacyjnej. Czy jednak w ramach rodzimej wspólnoty badaczy literatury powyższe uwagi okażą się konstruktywne? Nie wiadomo, gdyż opór ustabilizowanych interpretacji w duchu realistycznym wydaje się bardzo duży, a i konstruktywistycznych sugestii interpretacyjnych jest jeszcze zdecydowanie za mało, by mogły stanowić właściwy materiał empiryczny do dyskusji. Sądzę, że inne spojrzenie na twórczość Herberta może jednak nieco odświeżyć interpreta-

⁴¹ Zdaję sobie sprawę z tego, że dokonana tu aspektowa, skrótowa interpretacja wiersza *Stolek* jest jeszcze niewystarczająca i wymagałaby wzbogacenia o inne wątki. Kwestię pełniejszej interpretacji pozostawiam jednak na razie otwartą, trudno bowiem w tak krótkim szkicu dokonać pełniejszej analizy.

cyjne *status quo*, wywołać interpretacyjną dynamikę. Nie chodzi przecież, raz jeszcze to podkreślę, ani o obalanie dotychczasowych opracowań wierszy polskiego poety, ani też o rozstrzygnięcie, czy jest to twórczość konstruktywistyczna czy realistyczna. Nawiązując do formuły Mitterera, można bowiem zapytać, jaką to czyni różnicę, czy jest konstruktywistyczna, czy realistyczna? Dramat poznania człowieka i jego zagospodarowywania się w rzeczywistości można wszak wyrażać na wiele różnych sposobów, a Herbert zdaje się to robić w sposób wyjątkowo poruszający. I bynajmniej nie tak jednoznaczny, jak mogłyby sugerować dominujące realistyczne odczytania jego poezji.

Bibliografia

- Balicki Bogdan (2008), *Nauka (o literaturze) z punktu widzenia radykalnego konstruktywizmu*, w: *Wzorce postrzegania rzeczywistości w nauce i społeczeństwie*, red. B. Płonka-Syroka, Warszawa: Wydawnictwo DiG.
- Barańczak Stanisław (1994), *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Wrocław: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Bielska-Krawczyk Joanna (2012), „*Nowe trwanie poza śmierć*”. Herbert – sztuka a metafizyka, w: *Między nami a światem. Bóg i świat w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, R. Sioma, G. Halkiewicz-Sojak, Toruń – Kraków: Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyk, s. 95–110.
- Bińczyk Ewa (2010), *(Post)konstruktywizm na temat technonauki*, „Zagadnienia Naukoznawstwa”, nr 2, s. 231–251.
- Cyzman Marzenna (2015), *Jak radyklana może być radykalna koncepcja interpretacji? O nie-dualizującym modelu interpretacji Josefa Mitterera*, „Przegląd Kulturoznawczy”, nr 1, s. 1–14.
- Cyzman Marzenna (2015), *Niežnośna płynność rzeczy. Dyskurs, retoryka, interpretacja w nie-dualizującym sposobie mówienia*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Cyzman Marzenna (2016), *Po „tamtej stronie” interpretacji. Koncepcja interpretacji Ernsta von Glasersfelda i Josefa Mitterera*, „Litteraria Copernicana”, nr 3, s. 73–86.
- Cyzman Marzenna, Bohuszewicz Paweł (2016), *Wokół pojęcia konstruktywizmu*, „Litteraria Copernicana”, nr 3, s. 7–14.
- Czarkowski Józef (1995), *Koncepcja czystego Ja w fenomenologii transcendentalnej Edmunda Husserla*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filozofia”, nr 16, s. 19–35.
- Fish Stanley (2008), *Interpretacja, retoryka, polityka*, red. A. Szahaj, przeł. K. Arbiszewski i in., Kraków: Universitas.
- Gadenne Volker (2008), *The Construction of Realism*, „Constructivist Foundations”, Vol. 3, No. 3, special issue: *The Non-dualizing Philosophy of Josef Mitterer*, s. 153–159.

- Glaserfeld Ernst (1984), *An introduction to radical constructivism*, w: *The Invented Reality: How Do We Know What We Believe We Know? (Contributions to Constructivism)*, ed. P. Watzlawick, New York: W.W. Norton & Company, s. 17–40.
- Glaserfeld Ernst (1990), *Distinguishing the Observer: An Attempt at Interpreting Maturana*, <http://vonglaserfeld.com/125.2>.
- Herbert Zbigniew (2000), *Labirynt nad morzem*, Warszawa: Zeszyty Literackie.
- Herbert Zbigniew (2011), *Wiersze zebrane*, oprac. edytorskie R. Krynicki, Kraków: Wydawnictwo a5.
- Husserl Edmund (1967), *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, przeł. i przypisami opatrzyła D. Gierulanka, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Husserl Edmund (1990), *Idea fenomenologii. Pięć wykładów*, przeł. J. Sidorek, wstęp A. Półtawski, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Kenny Vincent (2011), *Continous Dialogues. Ernst von Glaserseld's Answers to a Wide Variety of Questioners on the Oikos Web Site 1997–2010*, „Constructivist Foundations”, Vol. 6, No. 2, special issue: *Commemorative Issue for Ernst von Glasersfeld*, s. 204–212.
- Kuźma Erazm (2006), *Konstruktywizm*, w: *Konstruktywizm w badaniach literackich*, red. E. Kuźma, J. Madejski, A. Skrendo, Kraków: Universitas, s. 1–12.
- Maturana Humberto (2010), *Ontologia obserwacji. Biologiczne podstawy samoświadomości i fizykalna dziedzina egzystencji*, przeł. B. Ryż, w: *Radykalny konstruktywizm, Antologia*, red. B. Balicki, D. Lewiński, B. Ryż, E. Szczerbuk, Wrocław: Gajt, s. 77–129.
- Maturana Humberto R., Varela Francisco J. (1980), *Autopoiesis and Cognition. The Realization of the Living*, Dordrecht – Boston – London: D. Reidel Publishing Company.
- Między nami a światem. Bóg i świat w twórczości Zbigniewa Herberta* (2012), red. Ruszar Józef M., Sioma Radosław, Halkiewicz-Sojak Grażyna, Toruń – Kraków: Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyck.
- Mikołajczak Małgorzata (2013), „Wierność ziemi”. *Związki z Nietzschem*, w: *też, Po między końcem a apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, s. 230–272.
- Mitterer Josef (1996), *Tamta strona filozofii. Przeciwno dualistycznej zasadzie poznania*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Mitterer Josef (2004), *Ucieczka z dowolności*, przeł. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Mitterer Josef (2008), *(Radical) Constructivism – What Difference Does It Make?*, „Constructivist Foundations”, Vol. 3, No. 3, special issue: *The Non-dualizing Philosophy of Josef Mitterer*, s. 160–162.
- Mitterer Josef (2013), *On Interpretation*, „Constructivist Foundations”, Vol. 8, No. 2, special issue: *Non dualism. A Conceptual Revision?*, s. 143–147.
- Moser Sybille (2008), „Walking and Falling”. *Language as Media Embodiment*, „Constructivist Foundations”, Vol. 3, No. 3, special issue: *The Non-dualizing Philosophy of Josef Mitterer*, s. 260–268.
- Müller Karl H. (2008), *Non-dualistic? Radical Constructivist?*, „Constructivist Foundations”, Vol. 3, No. 3, special issue: *The Non-dualizing Philosophy of Josef Mitterer*, s. 181–191.

- Neges Katharina (2013), *Non-dualism and World. Ontological Questions in the Non-dualizing Mode of Discourse*, „Constructivist Foundations”, Vol. 8, No. 2, special issue: *Non dualism. A Conceptual Revision?*, s. 158–165.
- Piotrowska Ewa (2008), *Spółeczny konstruktywizm a matematyka*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Ruszar Józef M. (2013), *Od wydawcy. Spór o istnienie świata*, w: M. Śniedziowska, *Wierność rzeczywistości. Zbigniew Herbert o postawie wobec świata i problemach jego reprezentacji*, Kraków: Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyck, s. 125–128.
- Schmidt Siegfried (2010), *Rzeczywistość obserwatora*, w: *Radykalny konstruktywizm. Antologia*, red. B. Balicki, D. Lewiński, B. Ryż, E. Szczerbuk, Wrocław: Gajt, s. 243–260.
- Schmidt Siegfried (2011), *From Objects to Processes. A Proposal to Rewrite Radical Constructivism*, „Constructivism Foundations”, Vol. 7, No. 1, Target Article by Siegfried J. Schmidt, *From Objects to Processes. A Proposal to Rewrite Radical Constructivism*, s. 1–9.
- Skibiński Adam (2003), *Homo Significus. Autorozprawa o poznaniu-języku*, Warszawa: Imex – Graf.
- Strasser Peter (2008), *In, the Nameless God of Dualism. Some Remarks on St. John, the First Non-dualist, and His Renowed Follower, Josef Mitterer*, „Constructivist Foundations”, Vol. 3, No. 3, special issue: *The Non-dualizing Philosophy of Josef Mitterer*, s. 269–272.
- Śniedziowska Magdalena (2013), *Wierność rzeczywistości. Zbigniew Herbert o postawie wobec świata i problemach jego reprezentacji*, Kraków: Wydawnictwo JMR Trans-Atlantyck.
- Wendland Michał, *Wiele twarzy konstruktywizmu. Różnorodność stanowisk konstruktywistycznych i ich klasyfikacje*, „Kultura i Historia”, www.kulturalihistoria.umcs.lublin.pl/archives/5004.

I Think, therefore I Feel, I Touch, I Taste...

Some Epistemological Remarks on the Thinking of Mister Cogito

Summary

The aim of the article is the attempt to read anew Zbigniew Herbert's poems. The commonly accepted interpretations in Polish literary discourse place them in the context of realistic paradigm. Meanwhile the model of cognition in the poet's works is not so clear. It is possible to understand it in the constructivist way, taking into consideration Herbert's own view that cognition has always active, dynamic, sensual and linguistic character. Therefore, it may be perceived as the correlate of *languageing*/linguistic behaviour of H. Maturana and E. von Glasersfeld.

Keywords: Polish poetry, cognition, constructivism, description, epistemology

Paulina Abriszewska

Wydział Filologiczny

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

e-mail: pabrisz@umk.pl

ORCID: 0000-0001-5938-3163

Lustrzane konfrontacje Pana Cogito

Pan Cogito dokonuje nieustannej autorefleksji. Przygląda się sobie uważnie, ocenia, diagnozuje, czasem wręcz obnaża swoje słabości – nierzadko przewrotnie. Próbuje określić swoją tożsamość, granice siebie. Przegląda się w swoich i cudzych oczach, mnoży odbicia i nakłada je na siebie. Dlatego kluczowy w lekturze całego cyklu o Panu Cogito jest motyw lustra. Mogą to być lustra dosłowne: rekwizyty pojawiające się w poetyckim świecie, ale może to być lustro metaforyczne: szeroko rozumiane przyglądanie się samemu sobie, chociażby w akcie autorefleksji. Herbert (nie tylko pod maską Pana Cogito) chętnie stawia przed sobą lustro w postaci innych poetów, pokazując swoją twórczość jako odbicie pierwowzoru w krzywym zwierciadle lub na odwrót – to Herbertowski wiersz staje się tym krzywym zwierciadłem ukazującym z innej perspektywy mistrza, cudzą frazę. Wreszcie pojedyncze utwory z tomiku o Panu Myśle (ale nie tylko) wchodzą ze sobą w „lustrzane konfrontacje” i powinny być tak właśnie odczytywane. Zatem nie tylko wprost pojawiający się motyw lustra jest tu istotny. Cykl wierszy o Panu Cogito to labirynt lustrzanych odbić – spróbujmy prześledzić chociaż jego fragment.

Lustro pojawia się w otoczeniu, wspomnieniach, języku Pana Cogito dosyć często. Herbertowski bohater uważnie się sobie przygląda. Właściwie jego literacka historia od lustra się zaczyna, bo inicjalny wiersz tomu *Pan Cogito* to *Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz*. Patrzący w lustro bohater

widzi swą cielesność jako palimpsest historii jednostki, rodu, gatunku. Ciało staje się tu tylko pretekstem. Pan Cogito w tym spojrzeniu ukazuje się jako tożsamość ufundowana na kompleksach, obawach, poczuciu winy, instynktach, których źródło zdaje się znajdować poza nim. Nie jest to bynajmniej prosty rozziw między cielesnością a duchowością: „lecz po kim mam podwójny podbródek / po jakim żarłoku gdy cała moja dusza / wzdychała do ascezy [...]”¹. Metaforycznie wskazuje on z jednej strony na rozdźwięk między wizerunkiem zewnętrznym, a własnym obrazem; z drugiej zaś między tym co dane – ciałem, instynktami, z którymi mierzy się „ja”, a projektem tożsamości podsuwanym przez kulturę. Projekt tej upragnionej tożsamości miał zostać zrealizowany dzięki „zabiegom kosmetycznym”:

a przecież kupowałem w salonach sztuki
pudry mikstury maście
szminki na szlachetność
przykładałem do oczu marmur zieleń Verones’a
Mozartem nacierałem uszy
Doskonaliłem nozdrza wonią starych książek

[Wz, s. 365]

Z tego pojedynku wychodzi jednak zwycięsko ciało, mięso, pierwotność ludzkiego dziedzictwa, którego nie „zrównoważą” Veronese czy Mozart. Z drugiej strony, patrząc przez pryzmat Herbertowskiej ironii, lustro może oddawać tylko powierzchnię natury rzeczy, a więc to, co nieistotne. I tu znowu charakterystyczna dla stylu Herbertowskiego gra. Powierzchnia, czyli ciało, w przypadku Pana Cogito odsyła jednak do głębi, do dziedzictwa przodków, odległej przeszłości, która pozostawiła znamię właśnie w cielesności. To spojrzenie w lustro bliskie jest śnieniu na jawie. A śni Pan Cogito sen Jungowski, wpisując się w sferę pradoświadczeń zbiorowych, instynktów, przedkulturowej wspólnoty². Z kolei to, co zdroworozsądkowo wiąże się z tzw. rozwojem wewnętrznym, duchowym, okazuje się tylko cienką warstwą werniksu na konkretności ciała. Krucha i delikatna warstwa kultury, cywilizacji ustępuje wobec realności ciała i jego instynktów. Szczególnie interesujący wydaje się moment, gdy twarz w funkcji synekdochy przywołuje całe ciało,

¹ Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, opracowanie edytorskie R. Krynicki, wyd. 2, Kraków 2011, s. 365. W całym artykule wszystkie cytaty wierszy Herberta pochodzą z tego wydania i są lokalizowane w tekście głównym (w nawiasie po skrócie „Wz” podaję po przecinku numer strony).

² Tak, ale o innym wierszu – *Wstydlive sny* – pisze Wojciech Gutowski [W. Gutowski, *Sny Pana Cogito*, w: *Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje*, red. W. Ligęza, M. Cicha, Lublin 2005, s. 135].

a to postrzegane jest jako „worek gdzie fermentują dawne mięsa / żądze i grzechy średniowieczne / paleolityczny głód i strach” [Wz, s. 365–366]. Dosadność tego opisu potęguje wrażenie siły fermentującego mięsa decydującego o naszej tożsamości – dziedzictwa, którego nie sposób odrzucić. Pod werniksem rekwizytów kultury pulsują żądze, grzech, głód i strach.

Przegrywa więc Pan Cogito „turniej z twarzą” i w dalszej jego historii lustro będzie powracać jako przedmiot ambiwalentny, kłopotliwy, niechciany, niszczone. A jednocześnie niezbędny. Właściwie cały tom *Pan Cogito* zamknięty jest w lustrzanym odbiciu. Bo lustro jest czymś więcej pod Herbertowskim piórem niż tylko i wyłącznie rekwizytem czy motywem poetyckim. „Lustrzałość” strukturyzuje całą literacką historię Pana Myślę. Cykl³ utworów o Panu Cogito ufundowany jest na mechanizmie meta-lustrzanego agonu⁴, stawiania naprzeciw siebie dwóch stanowisk, myśli, z pozoru rozbieżnych, ale w logice całości stanowiących jedność. Oto jeden z przykładów: w wierszu inicjującym niepokorne, fermentujące ciało dominuje nad światem wartości, jak mogłoby się wydawać, pożądanym⁵. Z kolei w finalnym *Prześlaniu Pana Cogito*, manifeście wartości takich jak wierność, metaforyczna postawa wyprostowana, lustro ma być tym, co uchroni przed nadmierną dumą, ale i przed ostrzem nadmiernego patosu: „strzeż się jednak dumy niepotrzebnej / oglądaj w lustrze swą błazeńską twarz” [Wz, s. 439]. Trudna równowaga zostaje w tym meta-lustrzanym splocie dwóch utworów zachowana⁶.

³ Również rozumiany szerzej jako nie tylko ograniczający się do tomu *Pan Cogito*, ale obejmujący wszystkie wiersze, w których pojawia się postać Pana Myślę. Jednakże najwyraźniej te mechanizmy funkcjonują w obrębie tomiku.

⁴ I nie tylko. Andrzej Franaszek bardzo celnie pisze o dwóch pierwszych utworach tomiku, iż są one „skrzydłami lustra” [zob. A. Franaszek, *Ciemne źródło (o twórczości Zbigniewa Herberta)*, Londyn 1998, s. 84], ukazującymi Pana Cogito z różnych perspektyw.

⁵ Właśnie taka gra słowna – „pożądane wartości” – idealnie oddaje nieoczywistość wartościowania w tym utworze. Kultura nie jest w sposób jednoznaczny traktowana melioratywnie w opozycji do „fermentującego mięsa”, które co prawda więzi w łańcuchu gatunków, jednak pierwotne „pożądania” mają w sobie coś szlachetnego. Być może antenaci wyobrażeni przez Pana Cogito nie myśleli za wiele, bo myślał za nich ich książę, jednak ich postacie na koniach, gdy „wiatr niósł po drogach”, postaci tych, którzy „darli palcami mury i nagle z wielkim krzykiem / spadali w próżnię by powrócić we mnie” [Wz, s. 365], przedstawiane są z pewną aprobatą dla ich żywotności, dzielności, a nawet tragizmu.

⁶ Nie można więc, według mnie, patrzeć na klamrę tych dwóch utworów jedynie jako na ukazanie klęski wobec własnej biologiczności w pierwszym wierszu i zwycięstwa „człowieczej zdolności do istnienia w wymiarze pozabiologicznym” w finalnym utworze, jak widzi to Andrzej Franaszek [tegoż, *Ciemne źródło (o twórczości Zbigniewa Herberta)*, s. 81]. Jestem przekonana, że interpretacja taka korzysta na zniuansowaniu, o którym piszę. Zresztą w innych partiach swojej książki badacz wnikliwie pokazuje, interpretując wiersz *Pan Cogito rozmyśla o cierpieniu*, jak niebezpieczna jest „nadmierna egzaltacja” [tamże, s. 57].

Ambiwalentne znaczenie lustra zostaje wydobyte w poetyckiej prozie pt. *Co Pan Cogito myśli o piekle*, jednak tutaj lustro pełni całkiem inną rolę. Ostatni krąg piekła to „azyl artystów, pełen luster, instrumentów i obrazów” [Wz, s. 435]. Oczywiście jest to, że Herbertowska ironia nie pozwoli odczytać lustra jako atrybutu poetyckiego, symbolu poezji⁷. Tak jak przewrotne jest nazwanie azylem piekła⁸, tak przewrotne jest ukazanie piekielnego raju artystów: permanentnej pełni sezonu, „tryumfального pochodu awangardy” [Wz, s. 435]. Piekło artysty to oddzielenie od rzeczywistości – jakiegokolwiek, nawet najbardziej piekielnej, to śmierć sztuki, nieuniknionej w zamkniętej grze luster, powielających się odbić, tworzeniu i powielaniu jedynie symulacji rzeczywistości.

W podobnej funkcji znajdziemy lustro w wierszu *Pan Cogito i wyobraźnia*, gdzie o bohaterze czytamy:

nie cenił labiryntów
sfinks napawał go odrazą

mieszkał w domu bez piwnic
luster i dialektyki

[Wz, s. 460]

Cóż, jednak w świecie Pana Cogito znajdujemy wiele luster. Labirynt również przyciąga jego wyobraźnię (w *Modlitwie Pana Cogito – podróżnika* przeprasza, że był „[...] leniwy roztargniony zbyt ostrożny w labiryntach i grotach” [Wz, s. 455]. Z drugiej strony, można na to spojrzeć zgoła inaczej – to nie tyle kwestia zmienności wpisanej w aspekt podmiotowy, ile raczej w same motywy, jakimi są czy to lustro, czy labirynt, mogące pełnić nieco inną funkcję i odwoływać do czegoś innego. Tu lustro wraz z labiryntem stają się metaforą poezji efektywnej, skupionej na formie i jej komplikacji, podobnie jak w poprzednim wierszu. Zatem w tych dwóch utworach poetycka funkcja lustra jest całkiem inna niż w grupie utworów, do której należą *Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz*, *Przesłaniu Pana Cogito*.

Z perspektywy prywatnej, nieustannej autorefleksji, jakiej dokonuje Pan Cogito, ważne jest zwierciadlane odbicie, które mogłoby pozornie pomóc

⁷ A tak uważa, całkowicie nie uwzględniając mechanizmów Herbertowskiej ironii, Per-Arne Bodin [zob. P.-A. Bodin, *Barbarzyńca i lustro*, w: *Poznanie Herberta 2*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000, s. 373].

⁸ Spełnia tu Herbert, zza maski Pana Cogito, zalecenie Witolda Gombrowicza: „Mówiąc o piekle, trzeba dobierać słów wewnętrznie sprzecznych, żeby w nich się zawarł element Niewyrażalnego” [W. Gombrowicz, *O Dantem*, w: *Przeciw poetom. Dialog o poezji z Czesławem Miłoszem*, wstęp F. M. Cataluccio, Kraków 1995, s. 99].

odpowiedzieć na pytanie – „kim jestem?”. Najczęściej jednak to spojrzenie nie przynosi spodziewanej odpowiedzi. Dlaczego zatem Pan Cogito z takim trudem i strachem, a jednocześnie tak często zerka w lustro? Albo zerka jego dusza bądź *alter ego*? W odniesieniu do wiersza *Pan Cogito biada nad małością snów* można by pokusić się o komentarz w duchu Żiżkowo-Lacanowskim. Przypomnijmy, że w drugim utworze przedmiotem „biadania” jest skarlenie snów. Sny babek i dziadków miały rozmach gwarantujący grozę „wielk[ą] jak horda tatarska” i szczęście „jak złoty deszcz”. A Panu Myśle śni się... inkasent. Prozaiczny rachunek, który trzeba zapłacić. Sen kończy się jednak grozą bynajmniej nieskarłałą. Pan Cogito, dumając nad rachunkiem, wraca w swoim śnie do łazienki, a tam: „podnoszę oczy i wtedy widzę w lustrze / twarz moją tak realnie że budzę się z krzykiem”⁹. Można zinterpretować to tak, że przerażenie związane jest z „poczucie[m] uwięzienia w przestrzeni zhomogenizowanej, której strona dzienna i strona nocna odbijają, jak w symetrycznych zwierciadłach, tę samą banalność”¹⁰. Można powiedzieć też inaczej: nieznośna prawda widziana w lustrze jest zniewalająca. Jej siłę możemy rozumieć właśnie nie tyle „klasycznie”, Freudowsko, ile właśnie w duchu Lacanowskim, tak jak przedstawia to Slavoj Žižek:

Nieświadomość nie jest rezerwatem dzikich popędów, które muszą być hamowane przez „ja”, ale raczej miejscem, z którego przemawia traumatyczna prawda. [...] Nie chodzi o to, że „Ego powinno zapanować nad Id”, miejscem nieświadomych popędów, ale o to, że „Ja powinienem odważyć się na zbliżenie do miejsca mojej prawdy”. Czeką mnie „tam” nie głęboka Prawda, z którą muszę się utożsamić, ale nieznośna prawda, z którą muszę nauczyć się żyć¹¹.

Herbertowska „realność” koresponduje z „Realnym” Lacana. Dlaczego? „Faza lustra” to moment rozwojowy pozwalający dziecku skonsolidować swój wizerunek, wpisać swoje ciało w porządek wyobrażonego. Pan Cogito na ułamek sekundy wykracza z porządku wyobrażonego oraz symbolicznego i zderza się we śnie z traumatyzującym Realnym¹². Tylko sfera snu

⁹ Gutowski stwierdza, że sny Pana Cogito „Nie są alternatywą, niespodzianką, transgresją, lecz mimetyczną powtórką monotonnej jawy i dlatego budzą przerażenie” [W. Gutowski, *Sny Pana Cogito*, s. 128].

¹⁰ Tamże, s. 131.

¹¹ S. Žižek, *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, przekład i wstęp J. Kutyla, Warszawa 2008, s. 16.

¹² Porządek wyobrażeniowy to sfera „małego innego”, „wyidealizowanego, lustrzanego odbicia mojego ja” [S. Žižek, *Lacan*, s. 98]; porządek symboliczny to, najprościej rzecz ujmując, język, którego regułom jesteśmy posłuszni i który nas kolonizuje [tamże, s. 20–25]. „Realne” stanowi wszystko to, co nie daje się wyrazić w procesach symbolizacji, przychodzi poprzez traumę.

umożliwiła takie rozwiązanie. To nie sen jest eskapistycznym błogosławieństwem, lecz powrót do świata jawy staje się ucieczką przed grozą nieprzefiltrowanego przez porządek symboliczny Realnego. Zatem Pan Cogito „obudził się, by móc dalej śnić”¹³.

Uderzająca jest też meta-lustrzana gra spojrzenia na własną twarz, budzącego ostateczną grozę, ze spojrzeniem w *Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz*. W utworze inicjującym tomik było to długie, dokładne „inwentaryzujące” spojrzenie w lustro. Docierało ono do głębi „ja” Pana Cogito, które konstituowało się w diachronicznym porządku i okazywało się sumą historii gatunku. W *Pan Cogito biada nad małością snów* jest to spojrzenie krótkie, przelotne, ale ogarniające synchroniczną całość. Widziane odbicie odpycha, odrzuca, wyznacza granicę nie do przekroczenia. A przecież patrzy Pan Cogito, a kartezyjański podmiot jest dla siebie doskonale przezroczysty. Tymczasem Pan Cogito patrząc na swoje odbicie dostrzega... innego. Nieprzezroczystego, nieprzeniknionego, obcego. Zarówno, jak stwierdza Žižek, dla Freuda jak i Lacana „inny” to „radikalna inność”, w „bliźnim tkwi na zawsze obce traumatyczne jądro – bliźni pozostaje bezwładną, niezgłębianą, zagadkową obecnością, która doprowadza mnie do hysterii”¹⁴. Pan Cogito śni „mały”, bo klaustrofobiczny sen, ale sen traumatyzujący. Zamknięty w sobie, w swoim odbiciu, widzi innego, budzi się więc z krzykiem.

Lustro może być też metaforą samotności, skazania na akty osamotnionej autorefleksji, która pozbawiona obecności innych traci sens. Spójrzmy na wiersz *Przeczcucia eschatologiczne Pana Cogito*. Jakiej wieczności boi się Pan Cogito? Samotnej, bez zmysłów, bez książek, nowych doświadczeń, pióra. Pan Cogito boi się, że będzie „nudził się przed lustrem / opuszczonej golarni” [Wz, s. 473]. To spojrzenie w lustro, własne odbicie jako jedyne towarzystwo wpisane zostaje na listę wyobrażeń o czyścicu, czyścicowej karze. Jednakże tu lustro jest tylko jednym z elementów kary, czyli czegoś, co będzie można przekroczyć, w przeciwieństwie do piekielnych luster przeznaczonych dla artystów, na które są oni skazani na wieczność. Dlaczego czyścicowe lustro balwierza przeraża? Dzieje się tak, ponieważ staje się czymś więcej niż przedmiot użytkowy: kiedy patrzę na siebie jak na przedmiot, podobnie na moje odbicie patrzy balwierz. Odbicie bez tej otoczki społecznej staje się nieznośne, dotkliwie, nie patrzę już na siebie oczyma innych, ale muszę skonfrontować się ze sobą, sam na sam. Danuta Danek w swoim odczytaniu literatury w świetle doświadczenia psychoanalitycznego stwierdza:

¹³ Tamże, s. 74.

¹⁴ Tamże, s. 58.

Poczucie własnego istnienia wytwarza się między człowiekiem a drugim człowiekiem – albo nie wytwarza. Dokładnie na odwrót niż w przeświadczeniu Kartezjusza, które ustanowiło fundament nowożytnego myślenia o człowieku¹⁵.

Takie przedstawienie czyścica i, pośrednio, rozumienie procesów tworzenia własnego „ja” wygłaszane jest wbrew Sartre’owskiej sentencji „Piekło to inni”¹⁶.

Obok samotności najgorsza kara to wniebowstąpienie, odarcie ze zmysłów, zwłaszcza wzroku i dotyku. Węch, słuch i smak mogą zostać „oddane” bez szczególnego żalu, ale dystansujący wzrok tworzący obrazy na dnie oka bohatera, czy pozwalający na uczestnictwo, zmieniający ciało dotyk tworzą jego tożsamość. Pozostaje tylko nadzieja, że Pan Cogito okaże się „niezdolny / do służby / niebieskiej” [Wz, s. 475–476] i że pozwoli mu się na powrót „nad brzeg białego morza / do groty początku” [Wz, s. 476]. Te oczywiste symbole łona, ponownych narodzin w świetle ciała są eschatologicznym marzeniem Pana Cogito. Pan Cogito pragnie życia rozumianego jako współuczestnictwa. Zamknięty w swoim odbiciu zostaje całkowicie odizolowany od świata. To zmysły, ciało pozwalają na to współuczestnictwo, zaś nieustanna autorefleksja, przeglądanie się w lustrze są jego przeciwieństwem.

Jeśli mowa o przywiązaniu Herbertowskiego bohatera do poznania cielesnego, do zmysłów, to należy też dodać, że ciało jest wykorzystywane w serii utworów o Panu Cogito do ukazania ambiwalencji, napięcia, rozdwojenia (np. w *O dwu nogach Pana Cogito*) projektu jakim jest „ja”. Ta niemożność uchwycenia momentu spójności tożsamości jest dla Pana Cogito źródłem poczucia winy, pulsującego w rytmie zataczającego się kroku [Wz, s. 368], źródłem wyrzutu sumienia wynikającego z niemożności zaspokojenia wymogu spójności. Dlatego tak bardzo pociąga go świat rzeczy, tożsamej z samą sobą, bez podziału na wewnątrz i zewnątrz. Bez podejrzanego podziału na

¹⁵ A dalej jeszcze przeczytamy: „Kartezjusz bowiem bada człowieka: siebie, człowieka dorosłego, to znaczy wówczas, gdy poczucie własnego istnienia – opierające się teraz, gdy jest dorosły, na doświadczeniu solipistycznym: zdaje sobie sprawę z tego, że doznaję czegoś, więc jestem – już zostało w nim zbudowane (i dlatego może je w sobie teraz odkryć). Zostało w nim zbudowane przez jego dawne minione, a pomyślne właśnie doświadczenia międzyludzkie, a nie ludzko osobne; tak wczesne w jego życiu, i tak daleko pomyślne, że ani o nich teraz nie pamięta, ani w ogóle nigdy nie zdawał sobie z nich sprawy. Poczucie własnego istnienia, które teraz solipistycznie w sobie odkrywa, to już procent od mieszczących się w nim międzyludzkich kapitałów” [D. Danek, *Śmierć wewnętrzna. Literatura w świetle doświadczenia psychoanalitycznego*, Gdańsk 2012, s. 23].

¹⁶ Na temat dialogu, w jaki Herbert wchodzi z egzystencjalizmem, pisałam w tekście: *Przeżycie egzystencjalne Pana Cogito*, w: *Między nami a światłem. Bóg i świat w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. G. Halkiewicz-Sojak i R. Sioma, Toruń–Kraków 2012, s. 321–335.

ciało i czystą myśl. W wierszu *Poczucie tożsamości* czytamy: „jeśli miał poczuć tożsamości to chyba z kamieniem” [Wz, s. 373], jednakże paradoksalnie już sam fakt obserwacji „wyrwa” kamień ze świata rzeczy. Jego antropomorfizujący opis wyrzuca go z porządku rzeczy lub – mówiąc językiem Lacana – z porządku Realnego, zamykając w porządku językowym, w sferze symboliczności. Jednakże takie ujęcie znajdzie swoje meta-lustrzane odbicie w poprzedzającej *Poczucie tożsamości* prozie poetyckiej pt. *Pan Cogito a perła*, w której ciało Pana Cogito staje się źródłem zarzucenia porządku symbolicznego, zetknięcia z Realnym jako to, co uwiera – tak jak ziarnko piasku dające początek całej historii. Boląca, pulsująca pięta odciąga myśl od wykładu o ideach platońskich. Fizyczne cierpienie redukuje „ja” Pana Cogito do bycia odczuwającym, przeżywającym ciałem. A przecież w punkcie wyjścia była idea (właśnie – idea!) jakże wzniosła: „*amor fati*”, która wygrała walkę z rozsądkiem, każąc zostawić ziarnko piasku w skarpetce. Bohater opowiadania jest podwójny. Starszy Pan Cogito przygląda się swojej młodszej wersji, wspomina pewne wydarzenie z przeszłości, ale dystansując się, patrząc na siebie, jak na kogoś innego. Patrzy na swoją młodszą wersję ze wzruszeniem. Taką przynajmniej znajdziemy deklarację, ale podskórnie widać w tym spojrzeniu ambiwalencję wyrażającą się w poczuciu wyższości, ale i zazdrości. Młody Cogito maszerował wtedy jeszcze ku doskonałości. I to niewątpliwie samo w sobie jest przyczyną zazdrości. Jednak dla starszego Cogito to również marsz niewątpliwie naiwny – co obrazuje klęska¹⁷ heroicznego znoszenia bólu – i śmieszny w swojej małości, czemu odpowiada mikroskopijna przyczyna nieszczęścia, ziarenko piasku. Jednak to ziarenko ściąga ku życiu, a raczej ku ciału, ukazując małość (wobec pulsującego życia) filozoficznej abstrakcji usiłującej zamknąć w prostych konstrukcjach, systemach całość ludzkiego doświadczenia.

Charakterystyczne jest to, jak Herbertowskiemu bohaterowi bardzo bliska jest naiwność i małość [por. *Pan Cogito myśli o krwi*, Wz, s. 500–503]. W jego rękach, a właściwie słowach i czynach stają się one narzędziem, którym posługuje się niczym Sokrates chcący pokazać błąd w myśleniu swojego rozmówcy, zadając pozornie naiwne pytania. Pana Cogito niejednokrotnie uderza małość rzeczy (i jego samego), zjawisk, które go przerastają, zniewalają, które go dotyczą i definiują. Nawet tytułowa *Przepaść Pana Cogito* okazuje się oksymoronicznie mała, trochę wstydliva, bo niedorastająca do przepaści Pascala, Dostojewskiego. Za to jest ona:

¹⁷ Rzecz jasna, to jedynie klęska idealistycznego podejścia młodego Pana Cogito do wyzwania. W kontekście całego utworu trudno mówić o jednoznaczności. Tytułowa perła sugeruje przecież powstanie czegoś cennego na skutek fizycznego cierpienia.

uciążliwa jak egzema
przywiązana jak pies
za płytka żeby pochłonęła
głowę ręce i nogi
kiedyś być może
przepaść wyrośnie
przepaść dojrzeje
i będzie poważna

[WZ, s. 378–379]

Ale w tej chwili Pan Cogito nie wie, jak ją pielęgnować, żeby wyrosła na prawdziwą przepaść i maszeruje z tą wstydliwą i kłopotliwą („egzema”), oswojoną („pies”) i płytką przepaścią u swego boku ze wstydem i poczuciem winy, że nie stać go na przepaść z prawdziwego zdarzenia. Ale przed kim Pan Cogito się wstydzi¹⁸? Językiem Freuda można spytać: jakie nici splatają się w Nad-ja Pana Cogito? Przeróżne. To superego poetyckie, filozoficzne („nie jest to przepaść Pascala / nie jest to przepaść Dostojewskiego” [Wz, s. 378]. Przyjrzyjmy się temu bliżej – kogo chciałby zobaczyć w lustrze Pan Myśle? Kto zdaje się oceniać go zza ramienia?

Wbrew pozorom starszy Pan Cogito wstydliwie usiłuje kontynuować swój marsz ku doskonałości. Na przykład starając się „osiągnąć myśl czystą / przynajmniej przed zaśnięciem” [*Pan Cogito a myśl czysta*, Wz, s. 380]. Ale myśl czysta pozostaje niedostępna, nieodwracalnie skażona zmysłami, wspomnieniem, wszystkim tym, co indywidualne, jednostkowe. Nie jest ona jednak, wbrew pozorom, aż tak upragniona, bo Pan Cogito, na przekór swemu mianu, znajduje się na antypodach zainteresowania kartezjańską myślą czyścią¹⁹. Tylko pozornie widzimy skrucę wynikłą ze sprzeniewierzenia się wielkiemu Innemu:

¹⁸ Wstyd ten nie jest jednoznaczny – przepaść zostaje również poddana działaniu mechanizmu ironii umniejszającej patetyczne ludzkie przepaści, zderzającej rzeczywistość sztuki oraz filozofii z codziennością.

¹⁹ Wielu badaczy za wątpliwe uważało to, że Herbert jest „nieprzejeźdnym wyznawcą idei zawartej w słynnym «Cogito, ergo sum»” bo przecież „lubił – w różnych wierszach – przeczyć sobie samemu, wątpić, ironizować” [E. Balcerzan, *Zbigniew Herbert a poeta w pewnym wieku*, „Akcent” 2009, nr 1, s. 13]. Właściwie można powiedzieć przewrotnie, że Pan Cogito zawsze związany jest z dewizą *myślę, więc jestem*, tylko całą formułę rozumie przekornie (albo Pan Cogito, albo autor), całkiem inaczej niż Kartezjusz. Zresztą pamiętając o roli, jaką w filozofii Kartezjusza pełniło wątplenie – było metodą służącą próbie ufundowania czasowych podstaw wiedzy, odrzuceniu wszystkiego, co wątpliwe – można powiedzieć, że strategia Pana Cogito to podważanie tego, co, mogłoby się wydawać, nie budzi żadnych wątpliwości. Z perspektywy niniejszego artykułu, w którym patrzę na Herbertowskiego bohatera jako na poddającego się autoterapii poprzez opowiadanie sobie, kontekst takiej tradycji jest najważniejszy. Jednakże gwoli ścisłości i dla podkreślenia, jak skomplikowane jest literackie, filozoficzne bytowanie

więc kiedy dochodzi
do stanu że myśl jest jak woda
wielka i czysta woda
przy obojętnym brzegu
marszczy się nagle woda
i fala przynosi
blaszane puszki
drewno
kępkę czyichś włosów

[Wz, s. 380]

Czytelna aluzja do Mickiewiczowskiego liryku *Nad wodą wielką i czystą...* ustanawia jeszcze innego wielkiego Innego, prawodawcę poetyckiego. Pan Cogito stara się powtórzyć poetycki, idealistyczny gest wielkiego poprzednika, ale starania te spełzają na niczym. Dlaczego? Bo jest „pospolity jak inni” [Wz, s. 381]. Ale tak naprawdę, dlatego że symuluje w tych słowach wymierzanie sobie samemu ciosu. Poczucie winy, że nie jest w stanie się wznieść ponad tę pospolitość, jest pozorne. To samoumnieszenie pełni przewrotną funkcję. Pospolitość okazuje się równoznaczna z życiem, zmysłami, niepowtarzalnością, jednostkowością doświadczenia. Wszystko to dalekie jest od poetyckiego *satori*, ale Pan Cogito nie ma wątpliwości – kiedyś ten stan osiągnie „i będzie jak polecają mistrzowie / pusty i / zdumiewający” [Wz, s. 381]. Kiedy to nastąpi? Gdy „ostygnie” – śmierć jest równoznaczna z ideałem „myśli czystej”. Pospolitość zaś, zmałcona woda, mówiąc metaforycznie, zostaje przypisana życiu. Przewrotność ta ma też pełnić inną funkcję. Posługując się nomenklaturą Bloomowską, można stwierdzić, że Pan Cogito, czyli poeta-efeb, dokonuje aktu *kenosis* w starciu ze swoim poetyckim ojcem. Termin ten zapożycza Bloom od świętego Pawła „z opisu «ukorzenia się» Chrystusa, który wyrzekł się pierwiastka boskiego, by stać się człowiekiem”²⁰. Jednak samoumnieszenie się poety-efeba służy ostatecznie (i przewrotnie) do uniżenia prekursora i odebrania mu tym samym mocy nadanej z tytułu poprzednictwa.

Pana Cogito, należy przywołać znajdujący się w Notatniku nr 86 brulion wiersza *Dlaczego Pan Cogito lubi klasyków*. Pisze o tym Mateusz Antoniuk, przywołując zawartą tam inskrypcję: „[...] Pan Cogito / Cogitationis poenam nemo patitur / godność myśli”, komentując: „Dewiza «Cogitationis poenam nemo patitur» («Nikt nie może być karany za myśli») pochodzi z edyktu Ulpiana Domicjusza” [zob. tegoż, *Historia jednego tomu. O powstawaniu książki Pan Cogito*, w: *Pracownia Herberta. Studia nad procesem tekstotwórczym*, red. M. Antoniuk, Kraków 2017, s. 153].

²⁰ H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002, s. 128.

Jeśli mówimy już o poetyckim ojcu, to spójrzmy na wiersz *Dusza Pana Cogito*, gdzie również znajdziemy jego cień. W kolejnym liryku lozańskim *Gdy tu mój trup...* mówiący przedstawia się w stanie tożsamościowego rozpadu – znajduje się w towarzystwie, patrzy w oczy swoim rozmówcom, w rzeczywistości jest jednak trupem – bo jego dusza błąka się odległa od tej towarzyskiej sytuacji, w krainie myśli. Jeśli *Dusza Pana Cogito* jest jakimś intertekstualnym nawiązaniem do liryku lozańskiego, to poetycki *clinamen*²¹ okazuje się w tym wypadku bardzo dużym odchyleniem. Pan Cogito opuszczony przez swą duszę nie jest bynajmniej żywym trupem, pozostawioną skorupą. Dusza wędruje, podróżuje, a Pan Myślę walczy z „niskim uczuciem zazdrości” [Wz, s. 449] i usprawiedliwia duszę przed sobą samym, zaś gdy ta wreszcie wraca, wstydliwie, dyskretnie, bo „z ukosa” przygląda się jej gdy „siada przed lustrem / i czesze swoje włosy / splecione i siwe”²² [Wz, s. 449]. Nie ma tu elementu niepełności, tak jakby Herbertowski bohater i jego dusza koegzystowali, ale nie byli specjalnie od siebie zależni. „Niska” zazdrość daleka jest od mistycznego przeżycia bohatera Mickiewiczowskiego liryku. *Dusza Pana Cogito* w o wiele większym stopniu w duchu Bloomowskim wchodzi w dialog z wierszem Mickiewicza, stając się jego *tessera*²³, czyli antytetycznym dopełnieniem, rewizją wiersza poetyckiego ojca.

W utworze *Pan Cogito a poeta w pewnym wieku* również znajdziemy figurę ojca. Zarówno ojca biologicznego, jak i poetyckiego: ponownie pojawia się odniesienie do liryków lozańskich Mickiewicza, tym razem do *Polaty się lzy me....* Powraca również lustro i znajdziemy także obecność austriackiego psychoanalityka. Pojawia się więc niewygodne pytanie, czy można przyglądać się Herbertowskiemu bohaterowi z perspektywy psychoanalitycznej? Pan Cogito przecież w jakiejś mierze przyswoił myśl Freuda. Przyjrzyjmy się bliżej utworowi. „Poeta w pewnym wieku” to człowiek „w porze przekwitania”, niegodzący się z upływem czasu („ogląda się w lustrze / rozbija lustro” [Wz, s. 402]) i próbujący rozpaczliwie stworzyć iluzję uczestnictwa w młodym świecie. Bez większych sukcesów. Miota się pomiędzy doczesnością a pytaniami eschatologicznymi. Negując upływ czasu, staje się jednocześnie

²¹ Teoria wpływu ma za zadanie badać relacje wewnątrzpoetyckie, zarówno wewnątrztekstowe, jak i między silnymi poetami. Twórczość w rozumieniu Blooma to sublimacja lęku przed wpływem. Poeta-efeb próbuje wyzwolić się spod władzy silnego poety-ojca i dokonuje „twórczych omyłek”, odchylił od tekstu poprzednika w naprzemiennych próbach oderwania się (*clinamen*, *askesis*, *kenosis*) i powrotu (*tessera*, *demonizacja*, *apophrades*). *Clinamen* to właśnie odchylenie, błędne odczytanie – może być używane jako określenie wszystkich poetyckich zabiegów rewizyjnych [zob. tamże, *passim*].

²² Interesujący jest tu aspekt intymności tej sceny, intymności oglądania siebie w lustrze.

²³ Tamże, s. 93–115.

światopoglądową amorficzną hybrydą: „czyta na przemian Izajasza i *Kapitał* / potem w ferworze dyskusji / mylą mu się cytaty” [Wz, s. 403] i złym poetą, który epatuje eksklamacjami, inwektywami i obnażoną intymnością. Przeciekającej przez palce teraźniejszości, której nie jest w stanie, wbrew rozpaczliwym wysiłkom, nadać upragnionego kształtu (a czy „poeta w pewnym wieku” chociaż wie, jaki ma to być kształt?), towarzyszy wspomnienie przeszłości:

poeta w pewnym wieku
wspomina ciepłe dzieciństwo
bujną młodość
niechlubny wiek męski

[Wz, s. 404]

Kolejne przywołanie tekstu Mickiewicza ma tu przede wszystkim charakter pomniejszenia. Ale czy pomniejszenia autora intertekstu czy też „poety w pewnym wieku”? Mamy raczej do czynienia z drugim przypadkiem. Patetyczny „wiek męski, wiek klęski” staje się tu wstydliwym „niechlubnym wiekiem męskim”, Mickiewiczowska katastrofa, upadek z romantycznych wysokości, zostają zastąpione skromną w swym zakresie i kompromitującą porażką²⁴. Mickiewiczowska młodość miała zdecydowanie ambiwalentny charakter (była co prawda „górna”, ale i „durna”), a dzieciństwo oglądane było z nieco ironicznym dystansem²⁵. Tymczasem określenia „ciepłe dzieciństwo” i „bujna młodość” rezygnują całkowicie z wieloznaczności, jaką oferuje ambiwalencja i ironia. Gest umniejszenia obejmuje więc nie tyle poetyckiego ojca, co „poetę w pewnym wieku”. Kim on jednak jest? Odpowiedź będzie skomplikowana, o czym decyduje wiele drobiazgów. Z jednej strony „poeta w pewnym wieku” może być reprezentantem „kompleksu poety w pewnym wieku” i Pan Cogito przygląda się przypadkowi klinicznemu, wymieniając symptomy. Ale wielopoziomowość opowieści komplikuje sytuację liryczną. Pan Cogito obserwuje poetę, który obserwuje się w lustrze. Lustro zostaje rozbite, analogicznie opowieść Herbertowskiego bohatera staje się niechcianym zwierciadłem, ale niechcianym dla kogo? Samego Pana Cogito?

²⁴ Balcerzan z kolei stwierdza, że ten, kto „zna Marksa i Freuda, nie może «być» Mickiewiczem; może nim być poeta «grający» Mickiewicza tak, jak «gra w Freuda», czyli naśladujący, inscenizujący w swoim życiu – życie wieszczą” [E. Balcerzan, *Zbigniew Herbert a poeta w pewnym wieku*, s. 16].

²⁵ Por. uwagi na ten temat Stefana Sawickiego [S. Sawicki, „*Wiersz-płacz*”?, w: *Liryki łoańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu: antologia*, oprac. M. Stala, Kraków 1998, s. 380–381].

Jaki jest właściwie stosunek między Panem Cogito a „poetą w pewnym wieku”? Tożsamości? Czy też całkowitej rozdzielności? Per-Arne Bodin bez wahania utożsamia obu bohaterów²⁶, co nie jest przekonujące. Z kolei Lidia Wiśniewska stwierdza: „Pamiętając o skłonności Pana Cogito do destylowania swych trudnych do przyjęcia cech w drugą osobę – możemy za taką uznać tajemniczego «poetę w pewnym wieku»”²⁷. To z jednej strony, z drugiej zaś, według badaczki alternatywa interpretacyjna to umieszczenie utworu w grupie tych, w których bohater (Pan Cogito) wczuwa się w cudzą sytuację, utożsamia z czymś pochodzącym z zewnątrz niego²⁸. Wreszcie pośród tych możliwości interpretacyjnych bardzo ważna jest ta, którą wskazał Edward Balcerzan, trafnie pokazując w wierszu odwołania do postaci i poezji Czesława Miłosza w tonie zdecydowanie parodystycznym, prześmiewczym²⁹, do czego jeszcze wrócę. Z kolei Roman Bobryk stwierdza, że bohater utworu bliski jest w niektórych szczegółach postaci Herberta. Pomiędzy argument nader ogólny – że Herbert pisząc ten wiersz, był „w pewny wieku”, czyli wkraczał w okres starości, zresztą sam Bobryk określa to mianem spekulacji³⁰. Ciekawszy jest drobiazg, na który badacz zwraca uwagę – imię Jadzi, pojawiające się we śnie „poety w pewnym wieku”, znalazło się też na ławce szkolnej bohatera (być może jako adresatki jego młodzieńczych poetyckich – i nie tylko? – westchnień) wczesnego wiersza Herberta *Życiorys* (*Napisał pierwszy wiersz o róży...*), odczytywanym przez badaczy jako utwór powiązany z biografią pisarza³¹. Możliwych ścieżek interpretacyjnych jest więc wiele.

Wróćmy zatem w tym miejscu do tezy najszerzej uargumentowanej, że poetą w pewnym wieku jest Czesław Miłosz. Jeszcze przed lekturą tekstu Balcerzana, paralelnie do jego ustaleń zwróciły moją uwagę traktaty (i trak-

²⁶ Zob. P.-A. Bodin, *Barbarzyńca i lustro*, s. 372.

²⁷ L. Wiśniewska, *Filozofia i mechanizmy konstrukcyjne świata poetyckiego Zbigniewa Herberta*, w: *Twórczość Zbigniewa Herberta*. Studia, red. M. Woźniak-Łabieniec i J. Wiśniewski, Kraków 2001, s. 66.

²⁸ Tamże.

²⁹ Zob. E. Balcerzan, *Zbigniew Herbert a poeta w pewnym wieku*.

³⁰ R. Bobryk, *Koncept poezji i poety w wierszach Zbigniewa Herberta*, Siedlce 2017, s. 150.

³¹ Tamże, s. 149. Jednak biograficzność utworu budzi różne wątpliwości. Mniej więcej w połowie utworu do młodego poety, który „trzeba mu oddać sprawiedliwość / nieprędko zgodził się na życie” i „szukał pamiętek po ruinach / modlił się imionami zmarłych” [Wz, s. 143], przysiadła się „życzliwy” i następuje konwersja poety, który od tej pory „przyzywa nienarodzonych / do raju przyszłości” [Wz, s. 145] i który siedząc w kawiarni („akwarium dla artystów”), myśli sobie, „jak dobrze iść z ludem” [Wz, s. 146]. Już na pierwszy rzut oka widać, że poeta w pewnym wieku wchodzi nie tylko w rezonans z bohaterem Miłosza, ale wydaje się być kontynuacją bohatera *Życiorysu*.

tatowość samego utworu), zebrania trockistów, specyficzne odwołanie do poezji Mickiewicza, ale tym, co nasunęło skojarzenie z postacią Miłosza, były przede wszystkim intertekstualne konotacje z późniejszymi wierszami Herberta: *Chodasiewiczem* i *Do Czesława Miłosza*. Nie będę przywoływała szczegółów, które znaleźć można w interpretacji Balcerzana. Jednak ciekawe jest to, że dla badacza źródło rozpoznania było całkiem inne niż dla mnie. Spytał on o tożsamość „poety w pewnym wieku” w trakcie rozmowy z małżeństwem Herbertów. Usłyszał „Czesiek”. Ale nie od Herberta. Od żony. Herbert milczał³². Balcerzan, zestawiając wiersz Herberta z *Portretem z połowy XX wieku* Miłosza, konkluduje, że Herbert, posługując się „językiem, obrazami, wyrazami i wyrażeniami” z tego utworu, „kieruje do autora *Portretu*... taki oto przekaz: sam niewiele jesteś lepszy, szlachetniejszy, pocziwszy od zdeza-wuowanego przez Ciebie indywiduum”³³. Jednak tak jak Herbert milczał w odpowiedzi na pytanie Balcerzana, również tekst utworu nie jest oczywisty. Pozostawiając w mocy wszystkie argumenty badacza, postawmy pytanie: „czy poeta «w pewnym wieku» może być tylko maską Miłosza?”. Spójrzmy dalej na jego poczynania.

Grający w Freuda „poeta w pewnym wieku” przygląda się swoim rodzinnym relacjom:

dopiero teraz rozumie ojca
nie może wybaczyć siostrze
która uciekła z aktorem
zazdrości młodszemu bratu
pochylony nad fotografią matki
próbuję jeszcze raz
namówić ją do poczęcia

[Wz, s. 405]

I nie do końca udaje mu się owe relacje „przepracować”: są one zbieżne z tymi, które zostały opisane w kolejnych utworach rozpoczynających Herbertowski tomik: zrozumienie (a więc pomniejszenie) ojca (*Rozmyślenia o ojcu*), bolesne oderwanie od matki (*Matka*) i próba utożsamienia się z siostrą (*Siostra*), która w interpretowanym wierszu została zamknięta w figurze siostry i brata; dalej – ucieczka siostry „poety w pewnym wieku” to ostateczne rozdzielanie, zazdrość, którą wzbudza brat, to nic innego niż chęć znalezienia się na jego miejscu, znowu więc mamy do czynienia z ukrytą paralelą do wiersza *Siostra*. Fotografia matki wywołuje w „poecie w pewnym wieku”

³² E. Balcerzan, *Zbigniew Herbert a poeta w pewnym wieku*, s. 16.

³³ Tamże, s. 20.

pragnienie rozpoczęcia gry „życie” od początku. Zostało ono, co prawda nie wprost, wyrażone w innym wierszu Herberta, w *Przeczuciach eschatologicznych Pana Cogito*, który kończy się protestem przeciwko „wniebowzięciu” i pragnieniem powrotu „przez zarosłą ścieżkę / nad brzeg białego morza / do groty początku” [Wz, s. 476]. Na końcu przyjrzyjmy się jeszcze na moment *Rozmyśłaniom o ojcu*. Wertykalny stosunek przestrzenny (twarz ojca unosząca się „nad wodami dzieciństwa” [Wz, s. 369], boski wizerunek starotestamentowego prawodawcy, przewodnika swego ludu (tu – dziecka) hiperbolizują postać ojca, która zostanie potem umniejszona, przyjęta niczym hostia, uwewnętrzniona przez syna. Andrzej Franaszek, subtelnie interpretując ten utwór, pokazał, w jaki sposób budowana jest w utworze paralela między ojcem a Bogiem³⁴, żeby zrekapitulować: „W planie egzystencjalnym (który zresztą w toku wiersza usuwany jest w cień) pojednanie z ojcem przychodzi zawsze za późno, po symbolicznym freudowskim «zabiciu» go, zdezonizowaniu przez syna”³⁵.

Chyba można pokusić się tu o następującą hipotezę interpretacyjną: odpowiedniość doświadczeń, nazwijmy je „relacjami rodzinnymi”, „poety w pewnym wieku” i postaci samego Pana Cogito, świadczy o wstydlivej wspólnotce doświadczeń. W kolejnych wersach mamy do czynienia z „Freudowską grą”, ale już o zdecydowanie innym charakterze. „Poecie w pewnym wieku” towarzyszą sny „niepoważnie pubertalne / ksiądz katecheta / sterzące przedmioty / i niedosiężna Jadzia” [Wz, s. 405]. To faktycznie gra w Freuda, ale gra Freudowskimi stereotypami, mitami, na miarę dojrzewającego nastolatka. Pokwitaniowe sny obfitujące w falliczne symbole, niedostępny obiekt pożądania (no właśnie – Jadzia z *Życiorysu!*) i zderzenie libido z superego ucieleśnionym w postaci nie sumienia, lecz księdza katechety. Szukający młodości, „poeta w pewnym wieku” odnajduje ją w domenie snów, niechcianą i niepoważną. Według Gutowskiego sny „Freudowskie” „budzą zażenowanie, poświadczają nietożsamość śniącego [...], są składnikiem jego egzystencjalno-etycznego bałaganu i artystycznego bricoleurstwa, podobnie jak i inne składniki biografii nie scalają jego portretu, przeciwnie, potwierdzają dezintegrację”³⁶, a celowa stereotypowość, nachalność Freudowskiego instrumentarium uderza nie tylko w „poetę w pewnym wieku”, nie tylko we Freuda, ale robi rysę na wizerunku samego Pana Cogito, jego wcześniejszej autoprezentacji. I można założyć, że jest to element autor-skiej gry. Dlaczego?

³⁴ A. Franaszek, *Ciemne źródło (o twórczości Zbigniewa Herberta)*, s. 88–93.

³⁵ Tamże, s. 92.

³⁶ W. Gutowski, *Sny Pana Cogito*, s. 135.

Po pierwsze, Pan Cogito nie jest nieomylny, ma wady i bywa, że kieruje się „niskimi” pobudkami, takimi jak zazdrość i nie tylko. Na przykład w wierszu *Pan Cogito czyta gazetę* przedmiotem namysłu jest arytmetyka współczucia. W gazecie znajdują się dwie notki prasowe. Pierwsza to sprawozdanie z wojny, mówiące o śmierci 120 żołnierzy; druga, traktuje „o sensacyjnej zbrodni / z portretem mordercy” [Wz, s. 382]. Co poddane zostaje wnikliwej lekturze? Oczywiście druga notka. Stu dwudziestu żołnierzy to abstrakcja, która nie dotyka czytającego, nie skupia na sobie jego uwagi, bo wielka liczba nie pobudza wyobraźni tak, jak robi to opisana ze wszystkimi szczegółami zbrodnia. Jednak lektura nie jest powodowana bynajmniej współczuciem, jak sugerowałby to koniec utworu:

oko Pana Cogito
przesuwa się obojętnie
po żołnierskiej hekatombie
aby zagłębić się z lubością
w opis codziennej makabry
[Wz, s. 382]

Nie szlachetne współczucie, ale niezdrowa ciekawość, upodobanie, lubość, jednym słowem niskie pobudki stoją za wyborem lektury. Ale końcowe zadanie sobie tematu do rozmyślań to jakby cień poczucia winy, inicjacja autorefleksji, rysujące się na horyzoncie, bo nielicujące z lubością, zadanie dla Nad-ja. Zadanie z „arytmetyki współczucia” zostanie w jakimś sensie podjęte w innym wierszu: *Pan Cogito o potrzebie ścisłości*. Tu do głosu dochodzą uczucia „wyższe”: pamięć i współczucie każe skrupulatnie policzyć wszystkich „zaginionych”, „zawołać po imieniu”. Ponownie, dopiero w tych lustrzanych odbiciach między dwoma wierszami widać pełnię ich znaczeń.

Mateusz Antoniuk, pokazując Herberta jako „autora tomikowego”, sięga do najwcześniejszego zapisu poety poświadczającego, że postać Pana Cogito została pomyślana już we wrześniu 1965 roku. Na kartce znajduje się coś na kształt potencjalnej struktury tomu. Dlatego Antoniuk stwierdza:

Pan Cogito nie rodzi się jako bohater pojedynczego wiersza [...]. Nie, Pan Cogito rodzi się od razu jako postać mająca występować w serii utworów. Herbert myślał o stworzeniu wielotematycznej kolekcji wierszy z Panem Cogito w roli głównej i myśl ta uprzedzała (w porządku temporalnym, ale i przyczynowo-skutkowym) właściwą, brulionową pracę nad poszczególnymi utworami³⁷.

³⁷ M. Antoniuk, *Historia jednego tomu. O powstawaniu książki „Pan Cogito”*, s. 152.

W zapisach projektu tematycznego tomu widać już zamysł stworzenia całości, takich jak „Mity rodzinne”, „Autoportret”, „Codziennosc”, „Refleksje”³⁸. Pan Cogito jest więc, jako postać, całością, która zmienia się, jest w ciągłej budowie, ale jednocześnie ma pewne punkty stałe. Jednak nie jest monolitem³⁹. Właśnie stworzeniu wiarygodnej postaci służy czytanie cyklu jako całości, tak przecież pomyślanej, w której utwory przeglądają się w zwierciadłach pozostałych utworów. Pan Cogito ciągle się sobie przygląda, nawet w innych, w postaciach, które również mogą stać się jego lustrem. Bo przecież stara się „wczuwać” w drugiego, a ironią obejmuje przede wszystkim siebie. Dokonuje terapii na samym sobie, dystansuje się do swojego wizerunku i w efekcie opowiada o sobie samym jako o innym. Narracja pozwala wyrazić kształt problemu, ale jednocześnie stwarza dystans do opowiadającego, tworzy mnie, który jest innym. To z jednej strony, z drugiej zaś – gdy Pan Cogito opowiada o innym, może tam umieścić / zobaczyć, jak mówiła Wiśniewska, swoje własne cechy.

Bibliografia

- Abriszewska Paulina (2012), *Przeżycie egzystencjalne Pana Cogito*, w: *Między nami a światłem. Bóg i świat w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. G. Halkiewicz-Sojak i R. Sioma, Toruń-Kraków: Wydawnictwo JMR Trans-Alantyk, s. 321–335.
- Antoniuk Mateusz (2017), *Historia jednego tomu. O powstawaniu książki „Pan Cogito”*, w: *Pracownia Herberta. Studia nad procesem tekstotwórczym*, red. M. Antoniuk, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 149–163.
- Balcerzan Edward (2009), *Zbigniew Herbert a poeta w pewnym wieku*, „Akcent”, nr 1, s. 12–21.
- Bloom Harold (2002), *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków: Universitas.
- Bobryk Roman (2017), *Koncept poezji i poety w wierszach Zbigniewa Herberta*, Siedlce: Pracownia Wydawnicza Wydziału Humanistycznego.
- Bodin Per-Arne (2000), *Barbarzyńca i lustro*, w: *Poznawanie Herberta 2*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 370–380.
- Danek Danuta (2012), *Śmierć wewnętrzna. Literatura w świetle doświadczenia psychoanalitycznego*, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Franaszek Andrzej (1998), *Ciemne źródło (o twórczości Zbigniewa Herberta)*, Londyn: Wydawnictwo Puls.
- Gombrowicz Witold (1995), *Przeciw poetom. Dialog o poezji z Czesławem Miłoszem*, wstęp F.M. Cataluccio, Kraków: Wydawnictwo Znak.

³⁸ Por. tamże, s. 154–155.

³⁹ Por. A. Franaszek, *Ciemne źródło (o twórczości Zbigniewa Herberta)*, s. 14.

- Gutowski Wojciech (2005), *Sny Pana Cogito*, w: *Portret z początku wieku. Twórczość Zbigniewa Herberta – kontynuacje i rewizje*, red. W. Ligęza, M. Cicha, Lublin: Gaudium, s. 129–152.
- Herbert Zbigniew (2011), *Wiersze zebrane*, opracowanie edytorskie R. Krynicki, wyd. 2, Kraków: Wydawnictwo a5.
- Sawicki Stefan (1998), „Wiersz-płacz”?, w: *Liryki lozańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu: antologia*, oprac. M. Stala, Kraków: Universitas, s. 378–386.
- Wiśniewska Lidia (2001), *Filozofia i mechanizmy konstrukcyjne świata poetyckiego Zbigniewa Herberta*, w: *Twórczość Zbigniewa Herberta. Studia*, red. M. Woźniak-Łabieniec i J. Wiśniewski, Kraków: Universitas, s. 51–78.
- Žižek Slavoj (2008), *Lacan*, przekład i wstęp J. Kutyla, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

Mirror Confrontations of Mr. Cogito

Summary

The aim of the paper is to analyze the series of poems about Mr. Cogito and investigate the motifs of mirror and mirror reflection, which are important for the construction of identity of the character created by Zbigniew Herbert. Apart from mirror-as-material-object, there is also mirror-as-metaphor, i.e. acts of self-reflection and self-observation. Yet there is another layer of mirrors there, the one located in “meta-text”, where Herbert joins inter-textual games and ironically approaches both his poetical oeuvre and that of his artistic “masters”.

Keywords: Polish poetry, identity, self-reflection, intertextuality, *clinamen*

Tomasz Tomasik

Instytut Polonistyki

Akademia Pomorska w Słupsku

e-mail: tomasz.tomasik@apsl.edu.pl

ORCID: 0000-0001-8778-0406

„O miłości, bez erotyzmu”.
Lektura filologiczna *Podwójnego oddechu*
Zbigniewa Herberta

dyskurs miłosny jest dzisiaj
nadzwyczaj samotny

Roland Barthes¹

Publikacja juvenilnych erotyków oraz listów Zbigniewa Herberta za-dedykowanych Halinie Misiólek i do niej zaadresowanych wywołała wielo-poziomowy skandal – edytorski, prawny, obyczajowy, historycznoliteracki. Nałożyło się tu na siebie kilka różnogatunkowych spraw: bezprzykładna redaktorska fuszerka, naruszenie praw autorskich spadkobierczyń, spór między tandemem żony i siostry poety z jednej strony a wydawcami (i samą „Muzą”) z drugiej oraz ocena artystycznego poziomu udostęp-nionych wierszy.

Kwestie prawno-obyczajowe pozostawmy na boku, z literaturoznaw-czego punktu widzenia ciekawsze wydaje się bowiem pytanie o usytuowa-nie obu „inkryminowanych” tomików zarówno w porządku biografii, jak i twórczości poety. Jak je potraktować? „Ścisła dyskreja, kurtyna milczenia, zasłona miłosierdzia spuszczone na te pierwsze porywy geniuszu?” – przed takim dylematem stanął jeden z pierwszych krytyków *Podwójnego oddechu*, Józef Fert. Ostatecznie jednak zawyrokował, że „tomik ten – tak nieudolnie i wręcz niechlujnie wydany – pozwala wejrzeć w głąb początków twórczo-

¹ R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1999, s. 37.

ści Herberta, początków w zasadzie nieczytelnych w jego dojrzałych tomach wydawanych od 1956 roku”².

„miłość, pierwsza, męska”

„Niedokończona” czy też „nieskończona” miłość [UR, s. 37]³, właśnie dzięki listom i wierszom całkiem dobrze udokumentowana, nie była przełotnym tylko i krótkotrwałym *love affair*. Początek tej znajomości – jak wspomina Misiólek – miał miejsce w Sopocie w roku 1947, a może nawet rok wcześniej. Natomiast rozstanie z inicjatywy Herberta nastąpiło w roku 1957⁴. Były to w życiu poety *in statu nascendi* lata trudne i zarazem przełomowe, „okres prób i wahań”⁵. Pomieszkiwał wtedy w sopockim domu rodziców, ale często zmieniał miejsca pobytu. Na uniwersytecie w Toruniu najpierw kontynuował studia prawnicze i na tym kierunku uzyskał tytuł magistra, a potem od roku 1949 uczęszczał na zajęcia z filozofii; tu spotkał swojego mistrza Henryka Elzenberga. W 1953 roku przeniósł się do Warszawy, gdzie próbował dokończyć studia filozoficzne. Coraz bardziej utwierdzał się jednak w przekonaniu, że jego życiowym powołaniem jest nie filozofia, tylko literatura. Twórczość pisarską zainicjował w 1948 roku, publikując w szczecińskim „Tygodniku Wybrzeże” cykl felietonów *Poetyka dla laików*. W okresie socrealistycznego dyktatu w kulturze pisywał recenzje, eseje i wiersze do czasopism przede wszystkim katolickich: krakowskiego „Tygodnika Powszechnego”, PAX-owskich „Dziś i Jutro” i „Słowa Powszechnego”, jezuickiego „Przeglądu Powszechnego”. Od roku 1950 zaczęły się ukazywać jego debiutanckie utwory poetyckie; ich liczniejszy wybór został zaprezentowany w almanachu *...każdej chwili wybierać muszę* z roku 1954 i w tzw. prapremierze pięciu poetów zamieszczonej na łamach „Życia Literackiego” pod koniec 1955 roku. W tym okresie prowadził korespondencję z licznymi adresatami: oprócz Misiólek (od 1950), także z Jerzym Turowiczem (od 1947), Jerzym Zawieyskim (od 1949), Tadeuszem Chrzanowskim (od 1950), Henrykiem Elzenbergiem (od 1951). Andrzej Lam uznał, mając w tym sporo racji, że „Herbert ukształtował się w swoich głównych rysach jako poeta

² J. Fert, *Hala Pana Cogito czyli wszystko na sprzedaż*, „Ethos” 2000, nr 4, s. 164, 170.

³ Cytuję za: Z. Herbert, *Utwory rozproszone. (Rekonesans)*, wybór i oprac. edytorskie R. Krynicki, Kraków 2010. W odniesieniu do tego wydania stosuję skrót UR z podaniem numeru strony.

⁴ J. Siedlecka, *Pan od poezji. O Zbigniewie Herbercie*, Warszawa 2002, s. 150 i 161.

⁵ Z. Herbert, H. Elzenberg, *Korespondencja*, oprac. B. Toruńczyk, Warszawa 2002, s. 12.

w latach 1950–1954”⁶. A ponieważ z wierszówek trudno było wyżyć (kontynuował równocześnie swoje „wariackie studia”⁷), musiał też w tym okresie szukać dla siebie bardziej stałego zatrudnienia. W żadnej pracy nie zagroził jednak miejsca na dłużej. I tak oto, będąc mężczyzną w wieku lat 25–30 wciąż zmagając się z brakiem życiowej stabilizacji.

Do tych gorączkowych poszukiwań artystycznych, intelektualnych i religijnych (a przy okazji też towarzyskich) – i tak już niełatwych do pogodzenia ze sobą – dochodzi jeszcze związek uczuciowy z „Daleką i Czystą” (określenia z dedykacji *Podwójnego oddechu*) Halą, starszą o dziewięć lat mężatką, matką dwóch córek. Afera miłosna doprowadziła zresztą do rozpadu małżeństwa Misiolków. Wszystko wskazuje jednak na to, że poeta traktował ten związek poważnie, choć zarazem dość osobliwie. Miała to być miłość „czysta”, ale w praktyce okazała się przyczyną nieustannych wyrzutów sumienia, samoudręczeń i dość zawikłanej gry emocji.

Znamienne, że Herbert we własną historię miłosną wtajemniczał (choć w różnym stopniu) swoich ówczesnych korespondentów. Ewidentnie szukał u zaufanych osób porady i moralnego wsparcia. Najpierw zwrócił się do Jerzego Zawieyskiego, którego nieco później uznał za „Poetę Spraw Trudnych”. Preludium do tych wyznań stanowił list z 8 kwietnia 1950 roku, w którym poeta relacjonował „pierwszemu spowiednikowi” swoje *itinerarium mentes ad Deum* (drogę umysłu do Boga). Najpierw tłumaczył, że jego „wariackie studia” były tak naprawdę przejawem „niepokoju religijnego”⁸. Następnie opisał zmagania z „groźną pokusą subiektywizmu” – zreflektował się mianowicie, że praktykowana przez niego obsesyjna obserwacja własnych przeżyć to nic innego tylko „zachłanna, pogańska ciekawość samego siebie, ale ta wyzwolona spod władzy moralności i myśli, puszczonej samopas”⁹. „Eksperyment” okazał się zatem „żałosny i niebezpieczny”. „Zatraciłem zupełnie – wyznaje poeta – świeżość przeżyć, zatraciłem szczerość. [...] I utraciłem miłość, to co najważniejsze przeciwieństwo. Za to była jakaś mania ciągłych kreacji”¹⁰. Introspekcja uświadomiła deficyty uczuć, ale pozwoliła jednocześnie podjąć zasadnicze zobowiązanie: „Trzeba się zaangażować w miłość całym sobą. To jest jedyna droga do Najwyższego, o którym Św. Augustyn

⁶ A. Lam, *Zbigniew Herbert przed debiutem książkowym*, w: *Twórczość Zbigniewa Herberta*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Kraków 2001, s. 26.

⁷ Z. Herbert, J. Zawieyski, *Korespondencja 1949–1967*, oprac. P. Kądziała, Warszawa 2002, s. 33.

⁸ Tamże.

⁹ Tamże, s. 34.

¹⁰ Tamże.

mówi ślicznie «o moja słodczy»¹¹. Rzeczywiście, to jedyna droga, ale rozumiana na sposób chrześcijański – nie jako zmysłowy Eros, tylko jako duchowa Agape. Autor skierowanych do Boga *Wyznań* wyrażał się w tej sprawie jednoznacznie: „Mniej kocha ten, kto oprócz Ciebie kocha coś innego jeszcze, co nie ze względu na Ciebie miłuje”¹². I oto pół roku później w liście z 4 października 1950 roku zwierza się Herbert duchowemu powiernikowi, ale już wprost, ze swoich miłosnych perypetii:

Więc jest to, krótko mówiąc, miłość, pierwsza, męska. Początek był jeszcze bardzo idealistyczny, bardzo zielony. Pragnąłem mieć wpływ na sferę intelektualną, duchową kochanej, nieszczęśliwej istoty, pomagać, walczyć razem z nią, zdobywać prawdę, Boga, radość, wiarę w sens życia. Wkrótce jednak wszystko na przekór wzajemnym ślubom czystości zaczęło się stawać bardzo niebezpieczne, bardzo zmysłowe, bardzo cielesne. Jestem starym bykiem, mam za sobą niejedno doświadczenie, ale w tym wypadku, dlatego właśnie, że to była miłość prawdziwa, a to znaczy bezinteresowna i czysta – nie mogłem, nie chciałem zgodzić się na ten brutalny schemat, jaki narzuca życie¹³.

Nie ma powodów, by wątpić w szczerść powyższego wyznania, niemniej jednak warto zwrócić uwagę na jego „retoryczność”, zacierającą wrażenie egzaltacji i pozwalającą doszukiwać się strategii autokreacyjnych. Wewnętrzny konflikt, z którym zмага się poeta, został zdiagnozowany i nazwany bardzo precyzyjnie w nomenklaturze, co nie powinno dziwić, właściwie augustyńskiej: „kochana istota” i Bóg, sfera intelektualna i sfera zmysłowa, duchowe i cielesne, idealizm i brutalizm, a w tym wszystkim pragnienie miłości prawdziwej, bezinteresownej i czystej. „Brutalny schemat” polegał na tym, że zmysłowo-cielesny Eros zaczął dominować nad intelektualno-duchową Agape. Zamiast sublimacji nastąpiła wulgaryzacja. Taka sytuacja oznacza oczywiście wewnętrzne zmaganie – agon:

Była to dla mnie (a właściwie jest) – próba człowieczeństwa, konkretna, angażująca mnie całego, trudna, czasem rozpaczliwa i beznadziejna. Była to walka pełna upadków i buntów, i grzechu, to znowu pogodzenia i ufności. W takich wypadkach najprostszym rozwiązaniem jest samobójstwo albo ucieczka. Oba rozwiązania, pozorne rozwiązania, są wstrętne. Kobieta, którą kocham, jest w sakramentalnym związku, który musi być uszanowany¹⁴.

¹¹ Tamże, s. 35.

¹² Z. Herbert, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, zebrał i oprac. P. Kądziała, Warszawa 2001, s. 7–8).

¹³ Z. Herbert, J. Zawieyski, *Korespondencja*, s. 39.

¹⁴ Tamże, s. 39–40.

Sytuacja Herberta przypominała moralny dylemat znany z autobiografii św. Augustyna: „W owych też latach żyłem z kobietą nie związaną ze mną prawnym małżeństwem, na którą natrafiła moja nie kierująca się roztropnością namiętność”¹⁵. Decyzje zapadły jednak inne: przyszedł biskup Hippony oddalił po prostu nieznaną z imienia kochankę, poeta w tym akurat momencie postąpił inaczej:

A zatem wyrzeczenia. Ale nie mogę wyrzec się miłości, przez którą żyję, tylko tego, co w niej grzeszne. A zatem dramat trwa. Widzę, że jest to jedna z dróg do Boga. Świat wydaje mi się inny, głębszy, życie trudniejsze. Ale wdzięczny jestem Bogu za to doświadczenie. I wierzę, że zaprowadzi ono nas do prawdy. „Nas”, bo już nie tylko za swój los jestem odpowiedzialny¹⁶.

Mogłoby się wydawać, że miłosne perypetie i towarzyszące im moralne dylematy dynamizowały i pogłębiały życie duchowe poety. Dramat jednak trwał i stawał się coraz większym obciążeniem: „Jest mi po prostu bardzo ciężko. Czasami wydaje mi się, że nie udźwignę mojej miłości. Modłę się tylko na oślep bardzo zmęczony walką o drugiego Człowieka. Nie ma rzeczy, której bym dla niego nie poświęcił” – pisał Herbert 1 marca 1951 roku w liście do Zawieyskiego¹⁷. W kolejnych zdaniach, przeprowadzając „ściśły i zimny rachunek sumienia”, przyznaje jednak, że nie wszystko potrafi poświęcić dla „swojej miłości”:

Po krętych drogach przez grzech i upadki coraz nieuchronniej idę do Boga. Mobilizuję siły intelektualne, buduję filozofię wyrzeczenia, subtelny system moralny – i to jest jakaś wielka niesprawiedliwość. Bo tamten, drugi człowiek, czeka na prostą, bezpośrednią miłość. I ma prawo żądać, abym nie używał jego uczucia do budowania mojej spokojnej i moralnej samotności. I ma prawo żądać, abym odpłacał mu czymś więcej niż wierszami. (Nie ma chyba bardziej brutalnej formy eksploataowania życia niż tzw. poezja miłosna)¹⁸.

Dręczący poetę wyrzut sumienia dotyczył zatem uświadomionej, ale też praktycznie niemożliwej w jego przypadku do uniknięcia marginalizacji „drugiego człowieka” – „prosta, bezpośrednia miłość” ustępuje miejsca tworom intelektu: „filozofii wyrzeczenia” i „subtelnemu systemowi moralnemu”, dorzućmy do tego jeszcze religijną psychomachię. Można powiedzieć: *cogito* wyrzeka się *amo*.

¹⁵ Św. Augustyn, *Wyznania*, przeł., opatrzył posłowiem i kalendarium Z. Kubiak, Warszawa 1987, s. 63.

¹⁶ Z. Herbert, J. Zawieyski, *Korespondencja*, s. 40.

¹⁷ Tamże, s. 47.

¹⁸ Tamże, s. 48.

„brutalna forma eksploataowania życia”

Na „brutalną formę eksploataowania życia” zdecydował się Herbert, zanim zdobył się na powyższe wyznania. Poinformował o tym Zawieyskiego 4 października 1950 roku: „Napisałem cykl wierszy o miłości, bez erotyzmu”¹⁹. W liście zamieścił fragment utworu *Nasza miłość*. Mniej więcej w tym samym czasie o pracy nad tomikiem *Podwójny oddech* dowiedział się także Tadeusz Chrzanowski, który w listopadzie 1950 odpowiedział na wcześniejszy, niezachowany list: „Z odrobiną zazdrości przeczytałem, że Pan pisze «pod Staffa i Lieberta» dla Pani, która takowych lubi”²⁰. Wzmianka pojawiła się również w liście z 13 grudnia 1950 roku do Jerzego Turowicza: „W tych dniach kończę drugi tom wierszy, których, jako że zbyt osobiste, nie przeznaczam do druku”²¹.

W dedykacji donosił Herbert, że wiersze, które weszły do *Podwójnego oddechu*, powstawały w okresie od sierpnia do grudnia 1950 roku, chociaż niektóre spośród nich zostały napisane nieco wcześniej. Edytorsko poprawiony tomik, zawarty w pierwszym wydaniu *Utworów rozproszonych*, ujawnia swoją cykliczną formę, zatraconą zupełnie w publikacji pirackiej. Nie ma wątpliwości, że jest to skomponowany z rozmysłem zbiór utworów poetyckich, składających się na „pamiętnik niedokończonej” / „nieskończonej miłości”. Warto go przeczytać *sine ira et studio*, powstrzymując się od, być może nazbyt pochopnej, oceny estetycznej, bo są te poetyckie teksty jednak czymś więcej niż tylko świadectwem „młodzieńczej” egzaltacji. Ważna jest choćby kwestia inspiracji – czy rzeczywiście zostały napisane „pod Staffa i Lieberta”? Ciekawe może się też okazać sprawdzenie, jak mają się do siebie te dwie dyspozycje: *amo i cogito*. I co to znaczy, że utwory są „zbyt osobiste”?

Wiersze zostały pogrupowane w trzech odrębnych, ponumerowanych częściach, a każdą z nich opatrzone mottem. Zbiorek otwiera dedykacja i skierowana do „Najmilszej” przedmowa, w której bodaj najbardziej wybija się obawa poety przed tym, czy zapisane, „liche” słowa będą w stanie wyrazić jego uczucia i czy adresatka doszuka się w nich siły. „Ale jakie słowo wyraża rozłąkę i bliskość, wyciągnięte ręce i Twój wzrok, który czuję na sobie” [UR, s. 37] – pyta poeta, trochę chyba jednak ujawniając swoją literacką intencję. Kryje się w tej wypowiedzi zapowiedź dominujących w nim emocji: doświadczenie rozłąki i pragnienie bliskości.

¹⁹ Tamże, s. 40.

²⁰ Z. Herbert, T. Chrzanowski, „Mój bliźni, mój bracie”. Zbigniew Herbert – Tadeusz Chrzanowski: listy 1950–1998, oprac. Z. Baran, Kraków 2016, s. 12.

²¹ Z. Herbert, J. Turowicz, *Korespondencja*, oprac. T. Fiałkowski, Kraków 2005, s. 15.

Dokładnie tego dotyczy pierwsza część tomiku: zarówno opatrująca go *lemma* „Jeszcze jej nie ma” [UR, s. 39], jak i składające się na niego poetyckie teksty. Można przyjąć, że zwrot „nie ma” oraz wiersz *Samotność* wskazują na rozłąkę, zwrot „jeszcze” oraz wiersz *Czułość* – na nadzieję bliskości.

Figury dyskursu miłosnego: samotność

W liryku *Samotność* dochodzi do wyraźnego, zaznaczonego także graficznym rozkładem strof, przeciwstawienia dwóch przestrzeni: zewnętrznej (kałuże, latarnia, kamienny chodnik, gwiazdziste niebo) oraz wewnętrznej („[p]iękne [...] wnętrza mieszkań” – UR, s. 41). Persona wypowiadająca się w tym utworze, przemierzająca samotnie miejskie ulice, może jedynie pomarzyć o niedostępnej mieszczańskiej *Gemütlichkeit*, ale potrafi ją sobie wyobrazić w sposób bardzo konkretny i zmysłowy:

Piękne są wnętrza mieszkań
stajnie pachnące mahoniem

Obite ciepłym kolorem
słodkich mandarynek

Na środku stół okrągły
trafiony flakonem kwiatów

Przed lustrem naga żona
układa sypkie włosy
można je w nocy rozplatać

[UR, s. 41]

Ta ostatnia strofa przypomina scenę z *Białej magii* Baczyńskiego: „Stojąc przed lustrem ciszy / Barbara z rękami u włosów / nalewa w szklane ciało / srebrne kropelki głosu”²². Podobieństwo tych fragmentów dotyczy także metrum – w obu zastosowana została tonaiczna trójzestrojowość. Możliwe jednak, że w wierszu Herberta pobrzmiewają echem dwa inne, właściwie identycznie zatytułowane, utwory: *Einsamkeit* Rilkego i *Samotność* Staffa²³. Obaj autorzy – czemu przyjrzyć się bliżej w innych miejscach – odcisnęli swoje

²² K.K. Baczyński, *Utwory zebrane*, t. I, oprac. A. Kmita-Piorunowa i K. Wyka, Kraków 1970, s. 176.

²³ Wiersz Rilkego pochodzi z tomu *Księga obrazów* (1902–1906) [R. M. Rilke, *Poezje*, wybrał, przeł. i posłowiem opatrzył M. Jastrun, Kraków 1987, s. 46–47], wiersz Staffa z tomu *Martwa pogoda* (1946) [L. Staff, *Wiersze zebrane*, t. 5, red. M. Szypowska, Warszawa 1955, s. 274].

poetyckie *signum* na *Podwójnym oddechu*. W tych trzech wierszach tytułowy stan emocjonalny został skojarzony z określoną aurą: u Rilkego – „Die Einsamkeit ist wie ein Regen” („Samotność jest jak deszcz” – przekład Mieczysława Jastruna), u Staffa – „Którędy iść mi w dzień ten, pełen chmur, wichury”, u Herberta natomiast – „Krok mój płoszy kałuże / liście zwiędłego nieba”, i nieco dalej – „kroki płoszą kałuże / wzruszają kamienny chodnik” [UR, s. 41].

Pisanie „pod Staffa” ujawnia się jeszcze w dwóch fragmentach wiersza. Najbardziej ostentacyjnie w następującym dystychu: „Przewlekam przeciągłą samotność / przez ucho igielne latarni” [UR, s. 41]. Ewangeliczna hiperbola „ucho igielne” to oczywiście nawiązanie do tytułu wydanego w 1927 roku zbioru wierszy Staffa, ważnego z powodu wyrażonych w nim na sposób osobisty doświadczeń religijnych. Swego czasu znakomicie uchwycił to Jerzy Liebert, który w recenzji tego tomu, analizując poezję dwudziestolecia międzywojennego, zwrócił uwagę na zarysowujące się w tamtym okresie „dwa wyjścia”, „dwie drogi przebicia się ku rzeczywistości” z młodopolskiego jeszcze „kręgu osamotnienia”²⁴. Pierwszą drogą podążył Jan Kasprówicz w *Księdze ubogich*, drugą właśnie Staff w *Uchu igielnym*. Tym dwóm poetyckim eksploracjom odpowiadają dwa typy postaw religijnych. Zdaniem recenzenta tytułowe „ucho igielne” należy rozumieć jako „wyjście na Boga”; ten gest świadczy o tym, że autor *Snów o potędze* „poprzez szukanie rzeczywistości własnego życia duchowego zaślubiał Boga w tragicznej samotności – antypodzie romantycznego osamotnienia”. W wierszu Herberta odnajdujemy frazy brzmiące co prawda ewangelicznie: „Nie mogę znaleźć królestwa / błogosławieni którzy” [UR, s. 41], ale odnoszą się one raczej do niedostępnego błogostanu w „pięknym wnętrzu mieszkania”. Łatwiej jest wielbłądowi przejść przez ucho igielne, niż poecie wejść do królestwa mieszczańskiej szczęśliwości. W epilogu okazuje się jednak, że doświadczenie *sacrum* staje się możliwe w miejskiej przestrzeni ulicy, co na chwilę przynajmniej pozwala wyrwać się ze stanu samotności:

I tylko Syriusz sprzyja
uśmiechem mnie pozdrawia
to mój jedyny przyjaciel
Gwiazda.

[UR, s. 42]

²⁴ J. Liebert, *Pisma zebrane 1. Poezja – proza*, zebrał, oprac. i wstępem opatrzył S. Frankiewicz, Warszawa 1976, s. 550.

W tym fragmencie pojawia się kolejny motyw Staffowski i zarazem Rilkeński – „czciciel gwiazd”, jak określał siebie samego w jednej z autocharakterystyk autor *Ucha igielnego*²⁵. A w poezji zdobywał się na takie wyznania: „W obliczu gwiazd milknących dusza moja klęka” (*Spowiedź*)²⁶ i sięgał po takie apostrofy: „O, siostry-gwiazdy, nie dalsze / Niż człowiek jest człowiekowi” (*Noc księżycowa*)²⁷. W jego twórczości obiekty astralne pełniły rolę znaków wskazujących na istnienie Transcendencji²⁸. U Rilkego podobnie, jak chociażby w znanym wierszu *Do Anioła*, w którym poeta zwraca się do tytułowej istoty nadprzyrodzonej z modlitewną prośbą: „Leuchte, leuchte! Mach mich angeschauter / bei den Sternen” – „Świeć mi, świeć mi, uczyni mnie widocznym / dla gwiazd” (przekład M. Jastruna)²⁹. Przywołajmy też dwuwiersz z erotyku *Ofiara*: „Nur dein Lächeln stert wie lauter Sterne / über dir und bald auch über mir” – „Tylko uśmiech twój jak gwiazda się zapala / ponad tobą i potem nade mną”³⁰. U każdego z tych trzech poetów: Rilkego, Staffa, Herberta gwiazdy – przestrzenie odległe, ale emocjonalnie bliskie – wskazują na nadrzędny porządek metafizyczny. A samotność, choć dojmująca, to jednocześnie warunkuje doznania duchowe, umożliwia doświadczenie sakralności świata.

Figury dyskursu miłosnego: czułość

Drugi wiersz z pierwszej części cyklu wyraża pragnienie zmysłowej bliskości. Jego tytuł, *Czułość*, wskazuje na słowo, które krąży w obiegu całej twórczości Herberta. Zresztą charakteryzuje ono dobrze także postawę filozoficzno-poetycką autorów, którzy zostali już przywołani: Rilkego i Staffa, a także Lieberta, któremu przyjdzie jeszcze poświęcić chwilę uwagi. Mateusz Antoniuk doszukiwał się nawet „tropu czułości” w spuściźnie poetyckiej Herberta. Skrupulatna analiza powyższego wiersza doprowadziła badacza do odkrycia trzech obecnych w nim „rejestrów znaczeniowych” pojęcia „czułość”: 1) jako serdeczności, „która zdaje się eskalować [...] w hipertrofię

²⁵ W wierszu *Przedśpiew* z tomu *Galąz kwitnąca* (1908) [L. Staff, *Wiersze zebrane*, t. 2, red. M. Szypowska, Warszawa 1955, s. 7].

²⁶ L. Staff, *Wiersze zebrane*, t. 1, red. M. Szypowska, Warszawa 1955, s. 125.

²⁷ L. Staff, *Wiersze zebrane*, t. 5, red. M. Szypowska, Warszawa 1955, s. 207.

²⁸ M. Jasińska-Wojtkowska, *Sacrum w poezji Leopolda Staffa*, w: *Religijne tradycje literatury polskiej*, t. 1: *Polska liryka religijna*, red. S. Sawicki, P. Nowaczyński, Lublin 1983, s. 379.

²⁹ R. M. Rilke, *Poezje*, s. 310–311.

³⁰ Tamże, s. 74–75.

emocji", 2) jako cechy ludzkiej kondycji (człowiek czuły), 3) jako wyczulenia na jakości zmysłowe i duchowe³¹. Niewątpliwie czułość oznacza w słowniku Herberta coś więcej niż tylko emocjonalny sentymentalizm. Ja poetyckie tego utworu zostało umiejscowione w „kamiennym mieście”, czyli podobnie jak w liryku *Samotność*:

Płynę ulicą wyschlą
jak gardło zmarłego proroka
pozdrowiając mijanych
do których przyjaźnie wyciągam
oczy

[UR, s. 43]

Miejska ulica wydaje się nieprzyjazna – kamienna, wyschlą, wymarła. Tej nieprzychylnej zewnętrznej przestrzeni podmiot tego wiersza zdaje się przeciwstawiać wewnętrzną przestrzeń swoich uczuć, deklaruje pragnienie przyjaznego, życzliwego, serdecznego spotkania z mijanymi ludźmi. Nawiązanie relacji przyjacielskich okazuje się jednak niemożliwe, bo przechodnie znikają za zakrętem ulicy. Czułość jest u Herberta doświadczeniem zmysłowym, wyraża się poprzez spojrzenie i dotyk, korzysta z pomocy oczu i dłoni³². Fraza „przyjaźnie wyciągam / oczy” sugeruje wręcz istnienie metonimicznego związku między tymi dwoma zmysłami³³. Wychodząc z takiego założenia, dałoby się wytłumaczyć zamykającą wiersz peryfrazę „imienia czułości”: „Dotkliwa szyja wiolonczeli / strumyczek włosów na policzku” [UR, s. 44]. Zarówno kształt instrumentu, jak i podpatrzony detal (kobiecej?) twarzy to obrazy bardzo konkretne w swej wizualności. Niejednoznaczny epitet „dotkliwa” należy niewątpliwie kojarzyć z doznaniem taktylnym – ta, którą się dotyka, ale też, która prowokuje dotyk, a także, która jest podatna na dotyk.

Samotność i czułość stanowią emocjonalną uwerturę dla historii miłosnej opowiadanej w *Podwójnym oddechu*.

³¹ M. Antoniuk, *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta (do 1957 roku)*, Kraków 2009, s. 402–403.

³² W mini prozie H.E.O. na pytanie Eurydyki „Co to jest czułość?” Hermes odpowiada „To radość dotyku” [Z. Herbert, *Król mrówek. Prywatna mitologia*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2008, s. 11].

³³ Jeszcze bardziej ewidentne jest to w wierszu o takim samym tytule *Czułość* zamieszczonym w *Epilogu burzy*, gdzie „czułości” zaleca się: „powinnaś spać we wnętrzu dłoni na dnie oka” [Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, oprac. edytorskie R. Krynicki, Kraków 2011, s. 699].

Figury dyskursu miłosnego: spacer

Drugą część cyklu otwiera nieznacznie zniekształcony dystych z wiersza Lieberta *Zagadka*: „Ramieniem Ciebie garnę, skrzydłem dotykam nieba / Lecz ty nie jesteś niebem, wiem o tym i tak trzeba”³⁴. Cytat pochodzi z erotyku, a tytułowa „zagadka” dotyczy, opisywanych w poetyce niemalże barokowej, paradoksów miłości: „Strumieniem chłodnym płyniesz przez głębie serca mego / A serce żarem płonie i pali się, dlaczego?”. Dość konwencjonalne metafory. W samym zaś motcie pobrzmiewają echa schrystianizowanego platonizmu: miłość do kobiety pozwala mężczyźnie „dotknąć nieba”, ale kobieta nie jest „niebem” – Eros doprowadza jedynie do przedproży Agape. I to przekonanie: „tak trzeba”.

Z przytaczanego już tutaj listu Chrzanowskiego wiemy, że Herbert pisał *Podwójny oddech* także „pod Lieberta” i że był to ulubiony poeta Misiólek. Autor *Guseł* funkcjonował trochę na zasadzie miłosnego podarunku. W liście z 27 lutego 1951 roku Herbert dziękował Haluni za otrzymaną książkę: „No i ten Liebert. Kochanie – bez fałszywej skromności – nie możesz, naprawdę nie możesz pozbywać się dla mnie ukochanego poety”. Kilka zdań dalej dodawał: „Od paru lat myślę o wierszu, który miałby tytuł *List do Jerzego Lieberta*. Jeśli się kiedyś to urodzi będzie to list także do Ciebie”³⁵. Pomysł utknął w fazie prenatalnej – w materiałach archiwalnych zachował się nieukończony szkic utworu o takim tytule. Wcześniej powstał jednak cykl erotyków.

Otwiera go wiersz *Piosenka o nas*, w którym ponowiony został, podjęty już w lirykach z części pierwszej, problem głównej i jakże prozaicznej przeszkody utrudniającej parze zakochanych osiągnięcie bliskości, intymności, prywatności – brak mieszkania: „Całujemy się na skwerze / bo nie mamy swego domu”, i kilka strof dalej: „Właśnie w tym jest cały dramat / że nie mamy swego domu” [UR, s. 47]. Temat może się wydawać mało poetycki, ale kłopoty mieszkaniowe, w Polsce lat 50. powszechne, stanowiły istotną perypetię w „historii niedokończonych miłości”. Zresztą nawiąże do tego poeta także w słuchowisku *Drugi pokój*, które Jacek Kopciński słusznie nazwał „dramatem kwaterunkowym”³⁶. Para ludzi w powojennej rzeczywistości marząca o własnym mieszkaniu to nie tylko realny problem emo-

³⁴ W oryginale: „Ramieniem ciebie garnę, skrzydłem dotykam nieba / A Ty nie jesteś niebem, wiem o tym i tak trzeba” [J. Liebert, *Pisma zebrane 1. Poezja – proza*, zebrał, oprac. i wstępem opatrzył. S. Frankiewicz, Warszawa 1976, s. 248].

³⁵ Z. Herbert, *Listy do Muzy. Prawdziwa historia nieskończonej miłości*, oprac. M. Marchlewska, Gdynia 2000, s. 13.

³⁶ J. Kopciński, *Nasłuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta*, Warszawa 2008, s. 285.

cjonalno-społeczny, ale także kolejny motyw Staffowski ze znanego wiersza *Pierwsza przechadzka*, pochodzącego z wydanego w 1946 roku tomu *Martwa pogoda*. Różnica dotyczy nastrojowej tonacji. O ile Staff przewiduje z nadzieją: „Będziemy mieszkać znowu w swoim domu”³⁷, o tyle Herbert zdaje się być zrezygnowany: „nie mamy swego domu”. Podobne jest natomiast poszukiwanie intymnej enklawy: w miejskich, oddalonych od ruin przedmieściach (*Pierwsza przechadzka*) i w leśnej okolicy, która okazuje się wcale nie taka ustronna (*Piosenka o nas*):

Przykucamy w małym lasku
skąd nas płoszy stuk dzięcioła
szmer leszczyny podejrzany
i leśniczy niedyskretny

[UR, s. 47]

Kolejnych sześć wierszy tworzy mini-cykl, którego tematykę określa tytuł pierwszego z tych liryków – *Spacer po lesie*. Przechadzka zakochanych nie stała się jednak pretekstem do miłosnych wyznań, poeta występuje tu bardziej w roli obserwatora fauny i flory. Skupia swoją uwagę na drzewach, kwiatkach, ptaszkach, słowikach, mrówkach, żuczkach. Co prawda deminutywy wprowadzają nastrój sentymentalno-idylliczny, bardziej chodzi tu jednak o pewną postawę filozoficzno-estetyczną, którą później będzie się kierował Homer (jako *porte parole* Herberta) w dramacie *Rekonstrukcja poety* – „zachwalam mały palec, tamaryszek, kamyki”³⁸. Na zainteresowanie poezji lirycznej zasługuje to, co delikatne, drobne, bezbronne, zwyczajne i wzbu- dzające czułość.

W tych sześciu wierszach dają się słyszeć zarazem echa ówczesnych lektur Herberta. Utwór *Słowiki* powołuje się chociażby na „słowa znad obcego jeziora / o dwu smutnych słowikach co wabią się płaczem”, czyli na wiersz Słowackiego *Rozłączenie* napisany nad jeziorem Leman³⁹. Istotniejsze wydają się jednak kolejne dowody pisania „pod Staffa”. U autora *Wysokich drzew* pojawiała się zarówno tematyka leśna (np. *Jesień w lesie*, *Cisza leśna*), jak i „ornitologiczna” (np. *Przecucie skowronka*, *Zatarg z ptakami*, *Do wróbla*). Znalazłyby się też przesłanki potwierdzające tezę pisania „pod Lieberta”.

³⁷ L. Staff, *Wiersze zebrane*, t. 5, red. M. Szypowska, Warszawa 1955, s. 290.

³⁸ Z. Herbert, *Dramaty*, oprac. J. Kopciński, Warszawa 2008, s. 100.

³⁹ Chodzi głównie o następujący fragment: „A ty – wiecznie zagasłaś nad biednym tułaczem; / Lecz choć się nigdy, nigdzie połączyć nie mamy, / Zamilkniemy na chwilę i znów się wołamy / Jak dwa smutne słowiki, co się wabią płaczem” [J. Słowacki, *Wiersze i poematy*, Warszawa 1981, s. 26].

Zagłdnijmy chociażby do wiersza *Zachęta do ucieczki* poetycko rezonującego z mini-cyklem Herberta:

Ciche są gąszcze i polanki, na prawo różowe błękity.
Serdeczniejsze od ludzkich rąk są drzew gałęzie,
Gdzie ptak srebrem wypryska i więźnie,
I jesionów ukochanych stalagmity⁴⁰.

Irena Sławińska, pozwalając sobie na lekką ironię, zauważała, że Liebert tworzył dość obiegowe i poetycko konwencjonalne „erotyki z lilią, różą i motylem”⁴¹. Herbert, relacjonując historię „leśnej miłości” (określenie z wiersza *Kwiatek*), też nie silił się specjalnie na oryginalność. Wystrzega się jednak sentymentalnej naiwności. Przyglądając się tym wszystkim okazom leśnej fauny i flory, dostrzega – co raczej nietypowe w erotykach – manichejskie cienie czające się w życiu przyrody: „Po co żyją mrówki? Ja myślę, że po to / by zabijać jaszczurki, gdy zbłądzą czasem / by szeleścić w podszyciu” [UR, s. 52]. Wybrzmiewa w tych refleksjach zapowiedź późniejszych „ciemnych pytań”, które poeta będzie stawiał chociażby w wierszu *Dęby*.

Drugą część *Podwójnego oddechu* domykają cztery utwory poetyckie, zarysowujące kolejne detale na „mapie uczucia” (posługuję się trafnym określeniem Andrzeja Franaszka⁴²). Niezależnie od oceny artystycznego poziomu tych wierszy daje się w nich dostrzec dążenie do pogodzenia ze sobą z jednej strony ujawnianych spontanicznie i bezpośrednio emocji, a z drugiej – trochę już wyświechtanej konwencji poezji erotycznej, choćby tej reprezentowanej przez Lieberta. „Jakie słowo wyraża rozłąkę i bliskość, wyciągnięte ręce i Twój wzrok, który czuję na sobie”? – powtórzmy to pytanie poety z dedykacji do „Najmilszej”. Nic nie daje się bowiem tak łatwo sprowadzić w poezji do banału jak wezbrane uczucia. Jeszcze inaczej: „Tym, co hamuje miłosny zapis, jest złudzenie wyrażalności” – pouczał Barthes⁴³. Dyskurs miłosny Herberta opiera się przede wszystkim na próbie zapisu obopólnej gry doznań zmysłowych: „Tak bardzo chciałbym w pejzaż ów / jak w bursztyn Ciebie miła zakląć” [*Patrz morze* – UR, s. 55], „a wieczorem Twoim oczom / zawierzam cały mój niepokój” [*Piosenka zakochanego* – UR, s. 56], „Do tej gwiazdy razem dążyć razem patrzeć” [*Astronomia* – UR, s. 57], „Cicha rozmowa dwu oddechów / mocno splecionych w jasny warkocz” [*Podwójny oddech* – UR, s. 58].

⁴⁰ J. Liebert, *Pisma zebrane*, s. 124.

⁴¹ I. Sławińska, *Groza słowa*, „Znak” 1949, nr 2, s. 124.

⁴² A. Franaszek, *Herbert. Biografia I. Niepokój*, Kraków 2018, s. 337.

⁴³ R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, s. 150.

„wypowiedzieć miłość”

Miłość wyraża się, zgodnie z tradycyjną konwencją literacką, w spojrzeniu, zapatrzeniu, spotkaniu oczu, ale także w bardziej cielesnym, materialnym i „konkretnym” dotyku. W wierszu *Podwójny oddech* istotę Herbertowego erotyzmu haptycznego oddaje znakomicie fraza „ślepych dłoni pożądanie” [UR, s. 58]. W opublikowanym później, znanym utworze *Dotyk* o tytułowym zmyśle poeta wyrazi się jeszcze bardziej jednoznacznie i uroczyście: „o najprawdziwszy ty jedynie / potrafisz wypowiedzieć miłość”⁴⁴. Dotyk jest językiem erotycznego porozumienia. Na tego rodzaju skojarzenia nakierowuje także motto zaczerpnięte z wiersza Paula Eluarda *Powiedziałem ci to*, otwierające trzecią część cyklu: „Wszelka pieszczota wszelka ufność przetrwają siebie” [UR, s. 59].

W całym cyklu *Podwójny oddech* sięga poeta po topikę miłosną eksploatującą dwa komplementarne względem siebie i wcześniej już zasygnalizowane w liryku *Czułość* motywy oczu i dłoni. Znakomitą tego ilustrację stanowią trzy wiersze rozpoczynające trzecią część cyklu. Dwa pierwsze z nich świadczą o tym, że Herbert relację miłosną traktował jak szkołę poznania zmysłowego. W utworze *Nauczyłaś mnie patrzeć* ukochana kobieta występuje w roli nauczycielki, która edukuje poetę w umiejętności zaglądania pod „skórę przedmiotów”, do wnętrza obłoku, róży i do wnętrza kobiecości. Możliwe zresztą, że preceptorem był tutaj bardziej Rilke, u którego „spojrzenie zwrócone do wnętrza” stanowiło ważny imperatyw poetyckiego światopoglądu⁴⁵. Wiersz *Na pamięć* ujawnia z kolei taktylny charakter doświadczenia erotycznego:

Nauczyć się Ciebie na pamięć
a potem
być dobrym ojcem
Twoich kształtów

[UR, s. 63]

Współwystępowanie różnych wrażeń zmysłowych niekoniecznie prowadzi do efektu synergii. Poeta zwraca uwagę na warunek „czystego”, niezakłóconego poznania dotykowego – należy „[z]amknąć oczy / wyrzec się świata / by zdobyć znikomy ruch” (UR 63). Inaczej przedstawia się współ-

⁴⁴ Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, s. 85.

⁴⁵ Zob.: A. Melberg, *Spojrzenie zwrócone ku wnętrzu*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2011, nr 18, s. 191–210.

praca ze słuchem. Przywołajmy wiersz *Erotyk*, który co prawda nie pochodzi z omawianego cyklu, ale prezentuje samą istotę erotyzmu haptycznego:

Ty jesteś ze skóry i ciepła
Gdy leżysz pode mną jak klawisz

Klawisz jest biały i niemy
Dotykiem trzeba go rozgrzać
Wtedy staje się bledszy
I zmienia się w melodię
Która przenika i spełnia

[UR, s. 14]

Obraz kobiety przyrównanej do muzycznego instrumentu został już wcześniej przywołany w wierszu *Na pamięć*. Sytuacje opisywane przez Herberta dotyczą często reakcji poszczególnych zmysłów i receptywnych części ciała na obecność bądź nieobecność ukochanej. Tak jest w kolejnym wierszu z cyklu *Ręce i oczy*. Mężczyzna czeka na kobietę w znanych już nam okolicznościach – wieczorem pod rozgwieżdżonym niebem, „w świetle księżyca”. I wyznaje, że „z tęsknoty” – „Ręce moje szukają / oczy popłyną do światła” [UR, s. 65]. Ten wiersz, jak i dwa kolejne, rozgrywa się w scenerii kolejowego peronu, miejsca oczekiwań i rozstań: „ręce długie jak szyny / na księżycowym torze / samotny cygański wagon” [*Ręce i oczy* – UR, s. 65], „cień mój na peronie / kiedy pociąg odjeżdża” [*Opuszczony* – UR, s. 66], „odjazdy palą w gardle” [*Daleko* – UR, s. 67]. Pragnienie zmysłowej bliskości i fizyczne oddalenie – to najczęstsza sytuacja w erotykach Herberta.

Motyw oczu i rąk odnajdujemy także w dwóch wierszach charakteryzujących parę kochanków: „Oczy miała okrągłe / dobre i stale otwarte / [...] / jeszcze ręce / drobne jak deszcz / i bezbronne od pieszczot” [*Ona* – UR, s. 69], „Śpię [...] / pod oczu Twych zieloną rzęsą” [*Ja* – UR, s. 71]. Erotyczna zmysłowość przejawia się w spojrzeniu i dotyku. Ale nie tylko. Do doznań miłosnych zalicza poeta także „mały strumyczek dwu oddechów” [*Podwójny oddech* – UR, s. 58]. Nieprzypadkowo chyba zjednoczenie dotyczy tego, co niematerialne i ulotne. W *Piosence o zamieraniu* oddech staje się ostatecznym i docelowym stanem miłości jakby uduchowionej, ale także bezcielesnej, pozbawionej zmysłowego spełnienia:

To z tęsknoty to z wyrzeczenia
coraz bliżsi i bliżsi
chwili co zmieni nas
w tchnienie

[UR, s. 72]

Wyrzeczenia i niespełnienia, w innym nieco znaczeniu, dotyczy także kolejny, elegijny w tonacji wiersz *Nie mam komu*. Poeta układa w nim kółysankę dla nienarodzonego dziecka, poczętego raczej tylko w wyobraźni: „To już koniec / śpij mój mały / urojony” [UR, s. 73]. Herbert po latach, w wieku 44 lat, zdecydował się na zawarcie związku małżeńskiego z inną kobietą, nigdy jednak nie został ojcem.

Cały cykl erotyków domyka wiersz *Nasza miłość*. W epilogu poeta ujawnia dramatyzm i fatalizm tej raczej „niedokończonej” niż „nieskończonej miłości”. Utwór składa się z dwóch numerowanych części, w pierwszej postawiona zostaje złowieszcza diagnoza, w drugiej – narzucona terapia szokowa. Zgodnie z diagnozą miłość nie wiedzie do wspólnego szczęścia; jest co prawda jak „[p]łomień który oczyszcza” i „który przepala” [UR, s. 75], ale z powodu rozłąki i przestrzennego oddalenia kochanków uniemożliwia erotyczną intymność, powoduje wyjąłowanie doznań zmysłowych: „ręka która oddala / usta dalekie i zimne”, „ręka która usycha / usta sinieją bez pieśszcot” [UR, s. 75]. Poeta znajduje się w stanie twórczego impasu – nie może swojej ukochanej opisać, mówić do niej, milczeć, śmiać się, płakać przy niej, ani na nią patrzeć. Pozbawiony przeżyć sensualnych nie potrafi „wypowiedzieć miłości”. W tej sytuacji decyduje się na drastyczną terapię (albo zręczny wybieg) – „Oto pora wyrzeczeń” [UR, s. 75]. Egzorcyzmy dotyczą marzeń, wspomnień, nadziei. Filozofia wyrzeczenia, tak to przynajmniej przedstawia Herbert, prowadzi do mistycznego oczyszczenia: „Nic mi nie pozostaje / tylko miłość”. Miejsce zmysłowego Erosa ma zająć duchowa Agape:

Nasza miłość wyzwolona od pieśszcot
nasza miłość wysoka i gorzka
bliższa gwiazd niżli bicia serca

nasza miłość poświęcona Bogu

[UR, s. 76]

Pomysł, aby własne perypetie miłosne (a zachowywał się dość niejednoznacznie) interpretować na sposób religijny i mistyczny, mógł Herbert zaczerpnąć chociażby z pism św. Augustyna. Nieodparcie nasuwa się jednak przypuszczenie, że swój związek uczuciowy z Halą chciał poeta postrześć przez analogię do relacji łączącej Lieberta z Agnieszką, czyli Bronisławą Wajngold. Skończyło się na deklaracjach. „Jeszcze raz – zwierzał się ukochanej – robię ścisły i zimny rachunek sumienia i wyznaję, że moim największym grzechem było to, że nie potrafiłem ukryć mojej miłości, a wyjawiawszy ją nie potrafiłem nasz stosunek uczynić bardziej duchowym”⁴⁶.

⁴⁶ Z. Herbert, *List do Muzy*, s. 6.

Cykl *Podwójny oddech* powstawał w okresie, gdy Herbert po wielu latach intelektualnych i artystycznych poszukiwań, odnalazł własną poetycką dykcję. Erotyki zaadresowane do „Dalekiej i Czystej” Hali były próbą „wypowiedzenia miłości”. Sam poeta ocenił, że ten zamiar nie bardzo mu się powiódł: „To są chyba kiepskie wiersze, gdyż nigdy nie mogłem opanować wzruszenia, kiedy pisałem” [UR, s. 37]. Może jednak nie aż tak kiepskie, bo odnajdujemy w nich wiele sugestywnych, zapadających w pamięć fraz i obrazów. Znamienne jednak, że w późniejszej opublikowanej twórczości Herberta tak bezpośrednie i szczere erotyki praktycznie już się nie pojawiają. Poezja, w której zagościł Pan Cogito, będzie co prawda wyczulona na wszelkie doznania zmysłowe, ale zarazem będzie się kierować zasadą opanowywania wzruszeń. Postawa emocjonalnego dystansu zaznacza się nawet w takich noszących znamiona erotyków wierszach, jak *Różowe ucho*, *Alienacje Pana Cogito* czy *Jedwab duszy*.

Redaktorskie uporządkowanie *Podwójnego oddechu* umożliwia rozpoznanie kompozycyjnego układu całego cyklu – tytuł, dedykacja, przedmowa, motta i trzy wyodrębnione, ale też powiązane ze sobą części. Bardziej oczywiste stają się literackie nawiązania. W dyskursie miłosnym Herberta występują obok siebie: pragnienie bliskości i doświadczenie rozłąki, samotność i czułość, spojrzenie oczu i dotyk rąk, przeżycia sensualne i symboliczne sublimacje. W ocenie samego autora jest to jednak „pamiętnik niedokończonych miłości”. Listy do „wyrozumiałej Eurydyki”⁴⁷ dostarczają wyjaśnień. Przede wszystkim nie powiodła się próba przeobrażenia zmysłowego Erosa w duchowe Agape, a „ja” poety, nade wszystko ceniące sobie artystyczną niezależność, ostatecznie wyrzekło się „my” dwojga ludzi decydujących się na wspólny los. Miłość bez erotyzmu okazała się niemożliwa, tak w poezji, jak i w życiu.

Bibliografia

- Antoniuk Mateusz (2009), *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta (do 1957 roku)*, Kraków: Wydawnictwo Platan.
- Augustyn św. (1987), *Wyznania*, przeł., opatrzył posłowiem i kalendarium Z. Kubiak, Warszawa: Pax.
- Baczyński Krzysztof Kamil (1970), *Utwory zebrane*, t. I, oprac. A. Kmita-Piorunowa, K. Wyka, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

⁴⁷ Tamże, s. 16.

- Barthes Roland (1999), *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przekład i posłowie M. Bieńczyk, wstęp M.P. Markowski, Warszawa: KR.
- Fert Józef (2000), *Hala Pana Cogito czyli wszystko na sprzedaż*, „Ethos”, nr 4, s. 163–171.
- Franaszek Andrzej (2018), *Herbert. Biografia I. Niepokój*, Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak.
- Herbert Zbigniew (2008), *Dramaty*, oprac. J. Kopciński, Warszawa: Towarzystwo „Więź”.
- Herbert Zbigniew (2008), *Król mrówek. Prywatna mitologia*, oprac. R. Krynicki, Kraków: Wydawnictwo a5.
- Herbert Zbigniew (2000), *Listy do Muzy. Prawdziwa historia nieskończonej miłości*, oprac. M. Marchlewska, Gdynia: Małgorzata Marchlewska Wydawnictwo.
- Herbert Zbigniew (2010), *Utwory rozproszone: (rekonesans)*, wybór i oprac. edytorskie R. Krynicki, Kraków: Wydawnictwo a5.
- Herbert Zbigniew (2001), *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, zebrał i oprac. P. Kądziała, Warszawa: Biblioteka „Więzi”.
- Herbert Zbigniew (2011), *Wiersze zebrane*, oprac. edytorskie R. Krynicki, Kraków: Wydawnictwo a5.
- Herbert Zbigniew, Chrzanowski Tadeusz (2016), *„Mój bliźni, mój bracie”*. Zbigniew Herbert – Tadeusz Chrzanowski: listy 1950–1998, oprac. Z. Baran, Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak.
- Herbert Zbigniew, Elzenberg Henryk (2002), *Korespondencja*, oprac. B. Toruńczyk, Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich.
- Herbert Zbigniew, Turowicz Jerzy (2005), *Korespondencja*, oprac. T. Fiałkowski, Kraków: Wydawnictwo a5.
- Herbert Zbigniew, Zawieyski Jerzy (2002), *Korespondencja 1949–1967*, oprac. P. Kądziała, Warszawa: Biblioteka „Więzi”.
- Jasińska-Wojtkowska Maria (1983), *Sacrum w poezji Leopolda Staffa*, w: *Religijne tradycje literatury polskiej*, t. 1: *Polska liryka religijna*, red. S. Sawicki, P. Nowaczyński, Lublin: Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego KUL, s. 371–422.
- Kopciński Jacek (2008), *Nasłuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta*, Warszawa: Towarzystwo „Więź”.
- Lam Andrzej (2001), *Zbigniew Herbert przed debiutem książkowym*, w: *Twórczość Zbigniewa Herberta*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Kraków: Universitas, s. 11–26.
- Liebert Jerzy (1976), *Pisma zebrane 1. Poezja – proza*, zebrał, oprac. i wstępem opatrzył S. Frankiewicz, Warszawa: Biblioteka „Więzi”.
- Melberg Arne (2011), *Spojrzenie zwrócone ku wnętrzu*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, nr 18, s. 191–210.
- Rilke Rainer Maria (1987), *Poezje*, wybrał, przeł. i posłowiem opatrzył M. Jastrun, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Siedlecka Joanna (2002), *Pan od poezji. O Zbigniewie Herbercie*, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Sławińska Irena (1949), *Groza słowa*, „Znak”, nr 2, s. 118–133.
- Słowacki Juliusz (1981), *Wiersze i poematy*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

- Staff Leopold (1955), *Wiersze zebrane*, t. 1, red. M. Szypowska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Staff Leopold (1955), *Wiersze zebrane*, t. 2, red. M. Szypowska, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Staff Leopold (1955), *Wiersze zebrane*, t. 5, red. M. Szypowska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

“About love, without eroticism”.

Philological reading of Zbigniew Herbert’s *Podwójny oddech*

Summary

The article is a proposal for a new interpretation of Herbert’s erotic poems from a collection entitled *Podwójny oddech* [*Double Breath*], whose illegal publication caused confusion among readers and literary scholars. In addition to legal matters, the discussion also concerned the artistic level of this collection of poetry. The author draws attention firstly – to the conscious compositional idea in the *Podwójny oddech*, secondly – to a series of intertextual references that testify to the poet’s reading, thirdly – to the poet’s attempt to find the proper poetic language to express the love experiences and fourthly – to a specific, shaped by religious schemes, philosophy of love.

Keywords: Polish poetry, eroticism, epistolography, poetics, intertextuality

Marcin Całbecki

Wydział Filologiczny

Uniwersytet Gdański

e-mail: filmca@ug.edu.pl

ORCID: 0000-0001-5117-2062

Dwa kodeksy Pana Cogito. Uwagi o klamrze zbioru *Pan Cogito* Zbigniewa Herberta

Tomik *Pan Cogito* Zbigniewa Herberta zamyka wiersz, który stanowi zarazem największe przekleństwo lub powód do chwały poety. Obrósł licznymi interpretacjami, cytowany powszechnie przez nie zawsze zainteresowane pozją osoby, żyje dziś własnym życiem. Nie będzie moją intencją przedstawienie kolejnej mniej lub bardziej fortunnej interpretacji tego utworu. Wydaje się, że taka interpretacja jest już dzisiaj, ze względu na społeczne emocje, które towarzyszą przytaczaniu jego, często wyrwanych z kontekstu, fraz, niemożliwa. To, co chciałbym jednak na wstępie zasugerować, to strategia komunikacyjna wpisana w *Przesłanie Pana Cogito*. Jest to bowiem w jakimś stopniu najbardziej podstawowa forma posługiwania się językiem. Oto jakieś „ja” zwraca się wprost do jakiegoś „ty”, czego wyrazem są liczne formy imperatywne. Można by zastanowić się, czy Herbert poprzez tę strategię realizuje najbardziej pożądany model współczesnej liryki, w której wiersz

pozwala czytelnikowi być tym Ja, którym jest poeta, ponieważ poeta jest tym Ja, którym jesteśmy wszyscy. Kto więc jest tu Ja, a kto jest Ty? Jakie Ty tworzy wspólnie z Ja ową tajemną jedność udanego czynu? Ja to nie tylko Ja poety, a Ty nie tylko jakaś obciążająca istota, człowiek czy Bóg, który dokłada cienie słów, ograniczające wolność. W tym wierszu powiedziane jest, kim jest Ja i kim jest Ty, tutaj i zawsze: Tym Pojedynczym, którym jest każdy z nas, jak u Kierkegaarda¹.

¹ H.G. Gadamer, *Czy poeci milkną?*, przeł. M. Łukasiewicz, w: tegoż, *Poetica. Wybrane eseje*, Warszawa 2001, s. 98.

Czy ten, zdaniem Gadamera, najbardziej fortunny sposób lirycznej komunikacji, oparta na hermeneutycznej fuzji horyzontów symbioza człowieka „ja” i ludzkiego „ty” w ramach modelu dialogiczności spełnia się w także w wierszu Herberta *Przesłanie Pana Cogito*? Czy tak właśnie odnoszą się do siebie projektowane „ja” oraz „ty” tego utworu? Otóż sądzę, że na te dwa pytania należy odpowiedzieć przecząco. W wierszu *Przesłanie Pana Cogito* celem nie jest zrozumienie, co „mówi” wiersz, lecz nakaz posłuszeństwa wobec imperatywu. W tym sensie utwór ten realizuje przednowoczesny i dość archaiczny model lirycznej wypowiedzi. Jeśli Gadamer tłumaczy, że współczesna poezja ma zadanie odmienne od tej znanej z przeszłości, to wiersz Herberta w całości tkwi w mentalności dość archaicznej. Oto filozof już w latach osiemdziesiątych, jednak – co istotne – w Europie Zachodniej twierdził:

Nie żyjemy już w świecie, gdzie wspólne podanie, mit, historia święta albo wyrosła ze wspólnej wszystkim pamięci tradycja otaczałaby nasz horyzont obrazami, które rozpoznajemy w słowie. Wraz ze wspólnotą treści, do której wystarczyło nawiązać lekką aluzją, z wiersza znikł też język retoryki ze swymi znanymi formułami i frazesami².

Przesłanie Pana Cogito po pierwsze nieustannie odwołuje się do wspólnego mitu, traktując go jako aktualny i żywy kontekst (stąd Gilgamesz, Hektor, Roland w końcówce utworu), z drugiej zaś pełne jest najróżniejszych tropów retorycznych, które niekiedy zdają się funkcjonować niczym „znana formuła” czy nawet „frazes”. Źródła tej anachroniczności można tłumaczyć różnorako. Dość przekonujący wydaje się kontekst, który w czasie, gdy Gadamer wygłaszał swe tezy, zabrzmiał w eseju Milana Kundery o Europie Środkowej:

Europa Środkowa musi więc opierać się nie tylko miazdzącej sile wielkiego sąsiada, lecz i niematerialnej sile czasu, który nieodwracalnie zostawia za sobą epokę kultury. I dlatego bunty środkowoeuropejskie mają w sobie coś konserwatywnego, powiedziałbym prawie anachronicznego: usiłują rozpaczliwie wskrzesić przeszłość kultury i epoki nowożytnej, gdyż tylko w takiej epoce, tylko w świecie, który zachowuje wymiar kulturalny, Europa środkowa może jeszcze bronić swej tożsamości i być postrzegana taką, jaką jest. Jej prawdziwą tragedią nie jest zatem Rosja, lecz Europa³.

² H.G. Gadamer, *Wiersz i rozmowa. Rozważania nad próbą tekstu Ernsta Meistra*, przeł. M. Łukasiewicz, w: tegoż, *Poetica*, s. 132.

³ M. Kundera, *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej*, przeł. M.L., „Zeszyty Literackie” 1984, z. 5, s. 30–31.

To, co w wyobraźni Kundery i także Herberta było powodem do dumy – aktualność i namacalność europejskiej tradycji i śródziemnomorskiego mitu, stanowiło chyba formę kompensacyjnego fantazmatu na własny temat – był on potrzebny w swoim czasie, lecz funkcjonował raczej jako swoisty postulat i niekoniecznie odzwierciedlał rzeczywistość. Zaś ta zauważalna anachroniczność pociągała za sobą także istotne konsekwencje komunikacyjne, albowiem w rzeczywistości była to strategia poniekąd antydemokratyczna – w miejsce dialogu i konsensusu, zamiast wymiennych ról ja i ty, wprowadza komunikację opartą na systemie zasadzającym się na posłuszeństwie wobec imperatywów. Nie ma tu mowy o komplementarności „ja” i „ty”, lecz jest autorytet, mentor, rozkazodawca, który zobowiązuje jakieś „ty”, aby wypełniło zalecane mu zadanie. Ten porządek autorytetu, swoistego pana i sługi, to także dowód na pewną anachroniczność obranej formuły.

Oczywiście wytłumaczenie tej strategii to po Kantowsku rozumiana etyka, gdyż w jakimś stopniu Herbert mówi o porządku moralnego prawa, do przestrzegania którego zobowiązany jest każdy. Szczególnie, jeśli przyjąć, że *Przesłanie Pana Cogito* ma charakter testamentu (chwilę wcześniej, czyli w przedostatnim wierszu zbioru – zachowując jednak wyprostowaną postawę – stracił życie), a zatem nakazu i prawa *par excellence*. W tym zespole wskazówek ów świat często złożonych i paradoksalnych wartości jest pojmowany jako najwyższy i jedyny imperatyw, utożsamiany z wyprostowaną postawą, wobec którego stosowana może być tylko zasada posłuszeństwa. Jednak tym, co interesuje mnie szczególnie, pozostaje instytucja prawodawcy. Wydaje się, że obraz moralności, jaki wyłania się z tego utworu, jeśli podążyc Kantowskim śladem, niekoniecznie nawiązuje do przekonań o prawie naturalnym; osobliwe wartości, o których mówi ten wiersz nie są przedustawne i przyrodzone, lecz wynikają – jak u Kanta – z wolnej woli (na to wskazuje decyzja zachowania postawy wyprostowanej). Ten wolicjonalny aspekt realizuje się także w zaleceniach podmiotu, aby pozostać wiernym. W pierwszym rzędzie należy się jednak podporządkować temu prawu i w zasadzie wolę prawodawcy uczynić własnym przesłaniem. Kim zatem jest demiurg, który każe owemu „ty” być wiernym, czy można cokolwiek na jego temat powiedzieć i czy on sam dokonuje w tomie *Pan Cogito* swoistej wiwisekcji własnych postaw? Jeśli przełożyć ten zespół pytań na praktykę terapeutyczną, to czy ów Pan Cogito, którego rady winniśmy przyjąć i zastosować sam siada na kozetce i próbuje dojść do konkluzji, co lub kto podpowiada mu dyrektywy w rodzaju „idź dokąd poszli tamci”. Kim jest dla siebie samego prawodawca-autorytet? Czy za taką autoidentyfikacją nie kryje się pewna doza narcyzmu? Słowem, kogo Pan Cogito widzi w lustrze? Ten ciąg pytań wydaje się na tyle zasadny, że Pan Cogito w wierszu *Przesłanie Pana Cogito*,

w którym figura ta pełni funkcję mentora, sprawia wrażenie postaci o dużym stopniu samoświadomości. I jeśli wczytać się w tomik *Pan Cogito*, to okaże się, że ten terapeuta-autorytet wszystkich wiernych wartościom uniwersalnym, miał o sobie zdanie ambiwalentne, a nawet – „przegrał turniej z twarzą”.

Powyższy cytat to konkluzja wiersza *Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz*, który otwiera zbiór. Ciekawa jest właśnie owa klamra tomiku – najpierw Pan Cogito dokonuje własnej wiwisekcji, która nie jest dla niego budująca, aby potem stać się rozkazodawcą, autorytetem. Nie ma w tym w zasadzie logiki, jednak często ambicja bycia autorytetem nie wynika wprost z doskonałości takiej instancji, lecz stanowi efekt jakiejś potrzeby kompensacji. Jednak z drugiej strony autorytet „przegrywający turniej z twarzą” bardziej mnie przekonuje niż rozkazodawca przekonany o swojej nieomyślności. Dlatego wiersz otwierający tomik *Pan Cogito* jest dla mnie ważniejszy niż jego zakończenie, zaś formuła klamry, którą tu zarysowałem, okazuje się niezwykle intrygującym rozwiązaniem, bo czyni ludzkim bardzo wygórowane przesłanie.

Już sama decyzja lustracji własnej twarzy wydaje się potrzebą dość ambiwalentną – kulturowe znaczenie tego gestu zostało świetnie nakreślone przez Per-Andre Bodina⁴. Jednak ma on także swą mityczno-psychologiczną motywację. Jeśli skupić się zaś na funkcji autorytetu, to z pozoru oznaczać może w jakimś stopniu psychologicznie prawdopodobną postawę narcyzmu, albowiem figura prawodawcy jest zazwyczaj wiązana z zamiarem dysponowania jakąś formą władzy, z życzeniem, aby jego postulaty były przyjęte i realizowane przez adresatów nakazów. Czy zatem Pan Cogito to taki właśnie narcyz, skoro już na wstępie ma tę grzeszną pokusę, aby oglądać swoją twarz? Tytuł pierwszego wiersza tomu rozwiewa te domniemania. Oto Pan Cogito nie podziwia, lecz obserwuje w lustrze własne oblicze. Zatem zasadniczym uczuciem towarzyszącym takiej lustracji jest nieufność i podejrzliwość – nie ma w porządku obserwacji mowy o estetycznym zachwycie – tylko chłodna, niemal naukowa wiwisekcja, co potwierdza pierwsze pytanie: „kto pisał nasze twarze?”.

Jednak obserwacja komunikuje także sensy, które wprawdzie rozmiągają się z potocznym rozumieniem narcyzmu, lecz korespondują z głębokim przesłaniem greckiego mitu o Narcyzie, który także przede wszystkim „obserwował” swoją twarz, gdyż zetknął się w obrazie na wodzie z nieznanym sobie obliczem. Zasadniczy sens „obserwacji” własnej twarzy wynika z poczucia alienacji, dokładnie takiej, jak greckiego chłopaka, który stał się obcy

⁴ P.-A. Bodin, *Barbarzyńca i lustro*, w: *Poznanie Herberta 2*, wyb. i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000, s. 370–380.

sobie samemu. Stąd Michał Głowiński sugeruje, że „Narcyz stał się dla siebie innym [...] zakochany w sobie – spełnia role przeznaczone dla innych osób”⁵. Figurę innego nosi w sobie również Pan Cogito. Stan wyobcowania, deklarowany już na wstępie, czyni z tego bohatera postać przynależną do nowoczesnego porządku świata, wprowadza do rozważań nad jego kondycją kategorię egzystencji. Sugerowana obcość wobec samego siebie osłabia siłę retoryczną ostatniego wiersza – jak słuchać rad kogoś, kto nawet dla samego siebie jest zagadką. Jak ktoś, kto nie wie, kim jest, ma nam mówić, kim na pewno sami być musimy. Funkcja autorytetu wymaga poniekąd niemożliwego – samoświadomości – a tej brakuje Panu Cogito.

Może dobrze, że ową samoświadomością postać ta nie dysponuje, iluzją jest wszak przekonanie, że kiedyś siebie poznamy, znacznie cenniejszy wydaje się aspekt wolicjonalny całego procesu – nie znam się, ale chcę jednak wiedzieć, kim jestem – dlatego obserwuję w lustrze swoją twarz. Owa potrzeba w pełni tego słowa znaczeniu czyni z Pana Cogito postać filozofującą, gdyż realizuje ona fundamentalny postulat zapisany na wejściu do świątyni Apollina w Delfach – *gnothi seauton* – taka jest motywacja Pana Cogito – i takim *de facto* filozofującym bytem jest mityczny Narcyz, który zapragnął siebie poznać wiedząc, że ja to ktoś inny⁶: „Kto pisał nasze twarze na pewno ospa / kaligraficznym piórem znacząc swoje »o«”⁷.

Ryszard Przybylski w swym przenikliwym studium poświęconym Panu Cogito podkreśla, że Różewicza i Herberta „łączy obsesja osoby, ciała i cierpienia, twarzy i bólu. Zwłaszcza twarzy jako znaku osoby”⁸. Wiersz, który jest przedmiotem analizy, Przybylski traktuje jako utwór quasi-teologiczny. Twarz to symbol wieczności i Boga, zatem ma wartość transcendującą – jej obserwacja czyni z nas istoty duchowe, poprzez owo spojrzenie w lustro ocieramy się o Absolut. Ale czy na pewno Pan Cogito obserwujący swą twarz w lustrze dostępuje niebiańskiej chwały? Na pierwsze, skierowane ku prawdopodobnie demiurgicznej osobie pytanie, „kto” odpowiada z ironią i prowokacją: „ospa” – nie Bóg, Stwórca, nawet nie jakaś metafizyczna istota, lecz pospolita choroba, którą każdy z nas przeszedł w dzieciństwie. Nasza twarz nie sugeruje nam, że jesteśmy istotą wychyloną ku wieczności, nie Bóg pisał

⁵ M. Głowiński, *Mity przebrane. Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marchoń, Labirynt*, Kraków 1990, s. 63.

⁶ Głowiński podkreśla, iż Narcyz, to „bohater, którego pasją jest poznanie, przede wszystkim – poznanie samego siebie” [tamże, s. 60].

⁷ Z. Herbert, *Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz*, w: tegoż, *Wiersze wybrane*, Kraków 2004, s. 181.

⁸ R. Przybylski, *Miedzy cierpieniem a formą*, w: *Poznanie Herberta*, wyb. i wstęp A. Franaszek, Kraków 1998, s. 113.

nasze twarze – choć pytanie: „kto” brzmi w tym kontekście bardzo dramatycznie – lecz przyziemne doświadczenie dziecięcej choroby buduje tutaj poczucie wspólnoty. Motyw choroby przywołuje obraz zmagania pojedynczej, ziemskiej egzystencji ze zwykłymi przeciwnościami losu, które sprawiają, że nasze doczesne życie pełne jest zmartwień a podstawowym sposobem, w jakim egzystujemy, pozostaje zwykła ludzka troska, dokładnie taka, o jakiej pisał Heidegger. Troszczymy się w takim ujęciu nie o zbawienie i życie wieczne, lecz o to, czy uda nam się uniknąć śmierci, która wyznacza w szczególności sposób modus naszego jestestwa. Albowiem trwanie jestestwa „ugruntowane jest nie w substancjalności jakiejś substancji, lecz w samodzielności egzystującego Siebie, którego bycie zostało pojęte jako troska”⁹.

Czytanie znaków pozostawionych przez ospę wyznacza ziemski horyzont troski. Porządku metafizyki w obserwacji twarzy doświadczyć nie sposób. Spojrzenie w lustro jest zatem mozolną próbą deskrypcji swojego jestestwa w związku z poczuciem upływającego czasu i gromadzenia różnych, często bolesnych (ospa) przeżyć – ten imperatyw przyświeca obserwatorowi. Wspomniałem już, że potocznie pojęty narcyzm jako samouwielbienie nie wchodzi tu w grę. Twarz to nie symbol wieczności, ani nawet estetyczny obiekt zachwyty, lecz zaszyfrowane pismo mówiące o nas samych i Pan Cogito próbuje odcyfrować je w celu samopoznania. Natomiast autorstwo owego tekstu przypisuje się przede wszystkim jednostkowemu doświadczeniu, a niekoniecznie wieczności, która czyniłaby z nas osobę w duchu świętego Augustyna.

Pewna subtelna doza prowokacji daje się zaobserwować w kolejnych wersach. Jeśli serio przyjąć propozycję Przybylskiego, że w utworze tym i całym tomie kluczowe znaczenie ma wywiedziona z chrześcijaństwa metafizyka, to w pytaniu, komu zawdzięczam swą twarz – ów symbol osoby – musiałaby pojawić się sugestia, że owym twórcą jest Bóg. Herbert nie mówi Bóg, lecz żarłok, po którym w lustrze dał się zaobserwować podwójny podbródek. W całym wierszu owe „gargantuiczne” elementy są wyraźnie obecne. Nie Bóg, lecz żarłok z przeszłości stworzył mnie na swoje podobieństwo. Nawet w oglądzie twarzy nie sposób uciec od materialno-cielesnego dołu, który wyznacza porządek jednostkowej egzystencji. Wprawdzie „moja dusza wzdychała do ascezy”, jednak postawa poświęcenia w imię idealistycznie rozumianych wartości nie jest w stanie odcisnąć piętna na pojmanym wyłącznie w kategoriach ciała jestestwie. Owa dychotomia: żarłok i pożądana przez duszę asceza to wątek, który ma dla Herberta znaczenie w związku z jego zainteresowaniem gnostycyzmem. W jego *Barbarzyńcy*

⁹ M. Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa 2004, s. 382.

w ogrodzie fragment poświęcony albigensom pokazuje, jaką wagę przywiązywał poeta do postaw eksponujących radykalną opozycję duszy i ciała. Jednak, przynajmniej w tym wierszu, nie jest orędownikiem niematerialnych wartości, którym należałoby być wiernym, lecz – jak podkreśla Przybylski – „niepoprawnym sensualistą i dlatego nie wejdzie do królestwa czystej myśli, gdzie słowa zatracają charakter wrażeń, przedstawień obrazowych, przekształcając się w pojęcia, abstrakcje, wzory algebraiczne sądów ogólnych”¹⁰.

Wiersz, o którym mowa, pokazuje, że wyeksponowanie sensualności i materialnego wymiaru egzystencji nie odbywa się na poziomie świadomego wyboru – etyka współczucia dla cielesnego bytu, identyfikacja z Marsjaszem związana jest w zasadzie z poczuciem całkowitej determinacji jestestwa przez somatyczną konstrukcję. Nie uciekniemy od ciała, nawet jeśli byśmy tego chcieli, a choć dusza wzdycha do ascezy, to nie świat duchowy, lecz cielesne potrzeby decydują o naszym losie. Jest to, jak już powiedziałem, wątek bardzo gnostycki, jednak nie sposób nie zauważyć, że owe kulturalne idealistyczne ciągoty, będące zaprzeczeniem somatycznej determinacji ludzkiego bytu, przedstawiane są z dużą dozą ironii. Naszemu życiu, określönemu przez przyziemne zachowania przodków nie pomogą szminki na szlachetność, a nacieranie uszu Mozartem niczego nie zmieni. Czy jest to jednak sugestia bliska nihilistycznej deziluzji, że oto świat naszych materialnych potrzeb jest absolutnym horyzontem jestestwa? Ironia, z jaką Herbert traktuje ten idealizm, mogłaby sugerować takie rozwiązanie. Asceza, Mozart, stare książki, „zielen Veroneza” – te atrybuty wysokiej kultury przedstawione zostały z pewnym sarkazmem. Choć może raczej należałoby powiedzieć o ich bezsilności, gdyż o moim ja decyduje przodek żarłok i rady typu „kobiety złoto ziemia nie dać się strącić z konia”. Jedyną w tym kontekście wartością zdaje się być fenomen życia, nic nie jest istotne, tylko biologiczne trwanie. Ujęcie takie wcale nie musi jednak prowadzić do nihilizmu.

Utwór Herberta nosi wiele znamion autobiografii, ale wydaje się, że kluczowym punktem odniesienia nie jest tu *bios*, czyli życie, które daje się jakoś wyrazić, lecz dużo pierwotniejsze *zoe*. Biologia naszej egzystencji („łańcuch gatunków”), wyrażona dosadnym określeniem twarzy jako „worka gdzie fermentują dawne mięsa”, jest absolutnym horyzontem istnienia. To mięso, a nie Nieskończony, jak u Levinasa, emanuje w związku z epifanią twarzy. Dlatego w wierszu otwierającym tom *Pan Cogito* dokonuje się swoiste fenomenologiczne *epoché*, jest ten utwór gruntownym wzięciem w nawias wszystkiego, co nadbudowała nad naszym istnieniem kultura, dzięki której jesteśmy nie tylko żywymi istotami, ale osobami z jakąś biografią. Z tego właśnie wy-

¹⁰ R. Przybylski, *Między cierpieniem a formą*, s. 110.

nika uwaga Per-Andre Bodina, iż większość wierszy o Panu Cogito, cały „cykl stanowi polemikę z wszelkimi przejawami abstrakcji i argument na rzecz przyziemnej ludzkiej rzeczywistości”¹¹. W zasadzie w utworze otwierającym tomik nie chodzi o „przyziemną ludzką” egzystencję, lecz o jej animalną formę. Albowiem wiersz ten podważa logocentryczną wizję człowieka i wpisuje go w porządek życia czysto biologicznego. Przeciwna tej tendencji intronizacja *logosu* dokonuje się, „jeśli życie biologiczne *dzoe*, nabiera sensu i przemienia się w *bios*, życie jednostkowe z rozpoznawalną narracją, to jest to możliwe tylko dlatego, że tym, co tę przemianę bez-sensu w sens umożliwia, jest właśnie *logos*”¹². Wiersz otwierający tomik *Pan Cogito* to w swej istocie krytyka logosu, dokonująca się w wyniku poczucia wspólnoty „łańcucha gatunków”. Czyżby zatem, aby poznać siebie dogłębnie, należałoby radykalnie zwątpić w swą uładzoną, narracyjną, jednostkową biografię i odkryć w sobie animalne impulsy wypływające z głębi własnego ciała? To ostatnie wszak, a nie *res cogitans*, jest gwarantem naszego istnienia.

Ciało to nie tylko gwarant naszego istnienia, ale także rezerwuuar przeszłości, która aktualizuje się wraz z epifanią twarzy. Paradoksalnie nawet pamięć, w omawianym wierszu będąca wartością kluczową, nie przynależy do porządku kultury, lecz jest jedynie funkcją ciała zapisaną, jak sądzę, w genach: „uszy zbyt odstające dwie muszle ze skóry / zapewne spadek po praszczurze który łowił echo”. Jeśli takim, absolutnym horyzontem istnienia jest cielesność, to tezę, że Pan Cogito to podmiot-ciało, rozumiana po chrześcijańsku osoba, w odniesieniu do pierwszego utworu tomu należałoby radykalizować. Wiersz ten bowiem przywołuje to wszystko, co w systemie Kartezjusza stanowi zaprzeczenie *res cogitans*. Pan Cogito, jego twarz to wyłącznie *res extensa* i tylko to może być przedmiotem rzetelnego opisu, reszta jest zmyśleniem. Metodyczny sceptycyzm francuskiego filozofa tutaj objął sferę, która siedemnastowiecznego myśliciela ratowała przed absolutnym zwątpieniem. Zaś obiekt będący w oczach Kartezjusza bez znaczenia staje się jedynym punktem odniesienia. I w tym przewartościowaniu dopatrzeć się można szczególnego pojmowania istnienia, które ogniskuje się wokół wciąż reprodukującej się i ulegającej metamorfozom materii. Czy jednak ten skrajny materializm jest podszyty nihilizmem? Wydaje się, że nie należy podejrzewać Herberta o cynizm. Jest to raczej konstatacja, że nasza egzystencja składa się także z domeny, która przekracza porządek kultury. Jej dowartościowanie z kolei zdaje się postawą motywowaną etyką. Nie jest to jednak etyka

¹¹ P.-A. Bodin, *Barbarzyńca i lustro*, s. 380.

¹² M.P. Markowski, *Powszechna rozwiązość. Schulz, egzystencja, literatura*, Kraków 2012, s. 149–150.

obowiązku, etyka oparta na systemie wyznawanych wartości, lecz raczej postulat intensywnego odczucia życia, a może nawet współczucia wobec *zoe*. W tym współczuciu możliwe jest też odkrycie fundamentalnych więzi z innymi, więzi, w których szczególne znaczenie ma korowód dziedzicznego życia, zatem obserwacja twarzy, jak zwykle to bywa, uświadamia nam indyjski pewnik *ta twam asi* – tym wszystkim jesteś ty. Schopenhauer dodaje, że ten postulat w pierwszym rzędzie odnosi się i konstytuuje etyczną postawę wobec świata. „Łańcuch gatunków”, „mięso” przywoływane w wierszu to nie są terminy, które w jakikolwiek sposób wskazują na nihilizm czy służą deprecjacji świata wartości. Myślenie etyczne traktowane jest tutaj źródłowo, w zasadzie poprzedza ono porządek wartości i odwołuje się do najpierwotniejszych, instynktownych doznań z tym kluczowym, które postawę etyczną sankcjonuje: „tym wszystkim jesteś ty”. Ta maksyma (*tat twam asi*), która leży u podstaw koncepcji etyki Schopenhauera wynika zaś wprost z przekonania, że „metafizyczny substrat życia objawia się bezpośrednio w gatunku, a za jego pośrednictwem w jednostce”¹³.

Maksyma „tym wszystkim jesteś ty” okazuje się podstawą wszelkiej moralnej dyspozycji, jest bardziej pierwotna i źródłowa niż myślenie w kategoriach systemu wartości, zresztą same wartości, jako sposób katalogowania własnych etycznych odruchów, wydają się funkcjonować w sposób dwuznaczny.

Myślenie zwrócone przeciwko „wartościom” nie twierdzi, że wszystko, co określa się jako „wartość” – „kultura”, „sztuka”, „nauka”, „godność człowieka”, „świat”, „Bóg” – jest bez wartości. Chodzi raczej o to, by wreszcie zobaczyć, że właśnie naznaczenie czegoś piętnem „wartości” pozbawia wszelkiej godności to, co w ten sposób jest wartościowane. Oznacza to: oszacowanie czegoś jako wartości sprawia, że to, co wartościowane, staje się wyłącznie przedmiotem ludzkiej oceny¹⁴.

Herbert zatem jest w pełni świadomy, że choć przedmiotem wartościowania może być dzieło Mozarta czy Veronesego albo – na dodatek – stare książki, to ocenie nie podlega kontakt z twarzą, epifania oblicza, szczególnie, jeśli w lustrze, niczym Narcyz, spotykamy innego. Tym innym nie jest jednak – jak u Levinasa – Nieskończony, lecz życie pojęte jako *zoe* – myślane zatem najbardziej pierwotnie i źródłowo. Przedostatni wers mówi o tym wydarzaniu się etycznej postawy sugestywnie – oto ujawnia się w nas samych

¹³ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i wyobrażenie*, t. 2, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1995, s. 729–730.

¹⁴ M. Heidegger, *List o „humanizmie”*, przeł. J. Tischner, w: tegoż, *Znaki drogi*, Warszawa 1999, s. 300.

„w łańcuch gatunków spięte ciało”. I w zasadzie na tej konstatacji wiersz mógłby się skończyć. Mielibyśmy wówczas w tomie *Pan Cogito* dwa projekty etyczne: jeden ponowoczesny, radykalny i funkcjonujący poza porządkiem wartości – o takim myśleniu mówi wiersz pierwszy i drugi: przednowoczesny, oparty na autorytecie, imperatywie i kodeksie postępowania – ten tradycyjny model realizuje *Przesłanie Pana Cogito*¹⁵. Jednak Herbert w wierszu *Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz* dodaje zagadkową pointę. Oto bohater przegrywa turniej z twarzą. Co znaczą te słowa?

Z jednej strony obserwator w tej deklaracji wyznaje swą słabość. Źródłowo myślana etyka musi się bowiem opierać na zanegowaniu mocy podmiotu. Czy zatem wiersz Herberta jest właśnie taką deklaracją zaprzeczonego platonizmu i zrywa ze stoicką, zapatrzoną w logos postawą (o zbyt wygórowanym stoicyzmie Herbert wspominał kilkakrotnie, by wymienić tylko wiersz *Do Marka Aurellego*), a na jej miejsce poeta sankcjonuje pewien rodzaj nagiej egzystencji, która, ze względu na sam fakt biologicznego życia, wymaga uwagi i współczucia? Przegrana z własną twarzą byłaby wtedy bankructwem humanizmu i metafizyki, które budują obraz siebie samego jako „pana bytu”. Byłby to zatem tekst antyhumanistyczny, przeciwieństwo *Przesłania Pana Cogito* – tych wyżyn humanizmu w dwudziestowiecznej literaturze polskiej, gdyż w pierwszym wierszu istnienie weryfikuje „łańcuch gatunków” i jest to jedyny, absolutny horyzont. Tak jakby porządek „humanizmu” był już myślany w stylu późnego Heideggera, dla którego „istota humanizmu jest metafizyczna, co obecnie znaczy, że metafizyka nie tylko nie stawia pytania o prawdę bycia, lecz nawet buduje przed nim bariery, w miarę jak uporczywie trwa w zapomnieniu o byciu”¹⁶.

Jednak mam jednocześnie intuicję, że taki egzystencjalny sposób traktowania tej porażki, dzięki której w nieskrytości odsłania się powołanie do opieki nad byciem, to tylko moja nadinterpretacja. Że w istocie to, co w ramach posthumanistycznej wykładni zostało powyżej powiedziane, wiedzie Pana Cogito na skraj rozpacz. Że przegrany turniej z twarzą to klęska świata wartości, a poza nim Pan Cogito nie widzi możliwości etycznego egzystowania. Że humanizm jest dla niego wartością największą, a epifania biologicznego życia, nasza zwierzęcość, które odsłaniają jakąś prawdę o naszej istocie, nie są przez samego Herberta akceptowane. Że bliższe niż uwagi Gadamera

¹⁵ Dlatego nie przekonuje mnie konkluzja interpretacji Bogny Żurawskiej, jakoby wiersz *Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz* prowadził wprost do myślenia w kategoriach wartości i logicznie z niej wynikała „postawa wyprostowana” [por. B. Żurawska, *W poszukiwaniu prawdy – czyli „Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz”*, w: *Dlaczego Herbert. Wiersze, komentarze, interpretacje*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski Łódź 2004, s. 121–127].

¹⁶ M. Heidegger, *List o „humanizmie”*, s. 296–297.

czy Heideggera były mu słowa Kundery, które brzmią dziś bardzo anachronicznie lub – żeby nikogo nie urazić: konserwatywnie. Oto według czeskiego pisarza:

tożsamość narodu czy cywilizacji odbija się i streszcza w całości wytworów duchowych, które zwykło się nazywać kulturą. Jeśli ta tożsamość jest śmiertelnie zagrożona, życie kulturalne nasila się i rozwija, a kultura staje się wartością, wokół której skupia się cały naród. Dlatego też we wszystkich rewoltach środkowoeuropejskich zarówno pamięć kulturalna, jak i współczesna twórczość odgrywały rolę tak wielką i decydującą jak nigdy i nigdzie w żadnej z rewolt europejskich¹⁷.

Zatem i Herbert, przegrywając z twarzą, staje się przede wszystkim poetą Środkowej Europy – świata kulturalnych wartości, o których Zachód już zapominał, co staje się przyczyną tragedii naszej części kontynentu. I dlatego – zgodnie z ideałem środkowoeuropejskim – poeta napisał *Przesłanie Pana Cogito*, najbardziej środkowoeuropejski, a przez to też w jakimś wymiarze anachroniczny utwór w zbiorze. Wyświadczył tym samym przysługę politykom – najpierw polskim, czeskim, węgierskim dysydemtom, potem zaś tym wszystkim, którzy na agorze grzmia o zagrożonym systemie moralnych wartości. Myślę jednak, że i oni mają podobny problem z własną twarzą, bo z nią wygrać nie sposób, ale chyba też nie warto wchodzić z nią w konkury. Nie w tym bowiem rzecz, czy Mozart ma większą wartość niż strach paleolitycznego przodka, albowiem „tym wszystkim jesteś ty”. Zatem rzeczy tych po prostu się nie wartościuje, pozostają czymś pierwotniejszym niż jakikolwiek system wartości. Turniej z twarzą nie ma sensu – i tak jesteśmy w nim skazani na porażkę, odsłania ona nam bowiem coś źródłowego. Nasze ja, które musi dla nas stać się obce.

Bibliografia

- Bodin Per-Arno (2000), *Barbarzyńca i lustro*, w: *Poznawanie Herberta 2*, wyb. i wstęp A. Franaszek, Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 370–380.
- Gadamer Hans Georg (2001), *Poetica. Wybrane eseje*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa: Wydawnictwo IBL.
- Głowiński Michał (1990), *Mity przebrane. Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marchoń, Labirynt*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Heidegger Martin (2004), *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

¹⁷ M. Kundera, *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej*, s. 16.

- Heidegger Martin (1999), *List o „humanizmie”*, przeł. J. Tischner, w: M. Heidegger, *Znaki drogi*, Warszawa: Spacja, s. 271–312.
- Herbert Zbigniew (2004), *Wiersze wybrane*, wybór i opracowanie edytorskie R. Krynicki, Kraków: Wydawnictwo a5.
- Kundera Milan (1984), *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej*, przeł. M.L., „Zeszyty Literackie” z. 5, s. 14–31.
- Markowski Marek Paweł (2012), *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Przybylski Ryszard (1998), *Między cierpieniem a formą*, w: *Poznawanie Herberta*, wyb. i wstęp A. Franaszek, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Schopenhauer Artur (1995), *Świat jako wola i wyobrażenie*, t. 2, przeł. J. Garewicz, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Żurawska Bogna (2004), *W poszukiwaniu prawdy – czyli „Pan Cogito obserwuje w lustrze swoją twarz”*, w: *Dlaczego Herbert. Wiersze, komentarze, interpretacje*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 121–127.

Two Codes of Mr. Cogito.
Remarks about the Framing Device
of Zbigniew Herbert's Collection *Mr. Cogito*

Summary

The article is an interpretation of the first and last work of the volume published in 1974, which outline a different formula for treating ethical issues. The traditional, value-based vision of morality from the *Message of Mr. Cogito* is related to post-humanistic vision of the epiphany of the body expressed in the poem *Mr. Cogito observes his face in the mirror*. This combination makes Herbert's volume ambiguous and complicates the unequivocal reading of the whole.

Keywords: polish poetry, interpretation, ethics, epiphany, post-humanism

Agnieszka Łazicka

Wydział Filologiczny

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

e-mail: a.lazicka@gmail.com

ORCID: 0000-0002-5837-1838

Dotyk, który „widzi”. Próba postawienia problemu

Problematyka ciała i cielesności to jedno z najważniejszych zagadnień współczesnej humanistyki. Choć fakt ten wydaje się zupełnie oczywisty, nie sposób zapomnieć o negatywnym punkcie odniesienia dla charakterystyki obecnego stanu rzeczy. Filozoficzne zaplecze zainteresowań współczesnej humanistyki ma długą historię, którą współtworzą również propozycje w zasadzie już nieaktualne – jeśli w dalszym ciągu inspirujące, to przede wszystkim dlatego, że jednak pobrzmiewała w nich przywoływana także współcześnie idea przewyciężenia ugruntowanych w tradycji nowożytnej sposobów myślenia¹. Otóż ważnym aspektem obecnych tendencji jest sprzeciw wobec zagubienia wielowymiarowej roli ciała na płaszczyźnie ontologicznej, jak i poznawczej, a także wobec ujemnego wartościowania cielesności względem niematerialnego składnika istoty ludzkiej. Aktualnie oczywiście zainteresowania są więc rezultatem rozmaitych prób odzyskania ciała dla humanistyki.

W kontekście badań nad poetyką twórczością Zbigniewa Herberta potrzeba odzyskania cielesności nabiera dodatkowego znaczenia. Jak pisze Radosław Sioma w szkicu *„Aż runą świata ściany cztery”*. *Epikurejskie źródła*

¹ Odpowiednim przykładem może być filozofia E. Husserla. Zob. M. Drwięga, *Między bryłą cielesną a żywym ciałem. Husserla rozważania o cielesności*, w: tegoż, *Ciało człowieka. Studium z antropologii filozoficznej*, Kraków 2005, s. 79–112.

sensualizmu poezji Zbigniewa Herberta, w potocznym wyobrażeniu liryczny dorobek autora *Napisu* redukowany jest przede wszystkim do zagadnień moralnych oraz – rzadziej (i jak wynika z dalszych partii przywoływanego tekstu: ze względu na refleksyjny charakter utworów) – filozoficznych². To potoczne wyobrażenie, wobec którego badacz zajmuje polemiczną postawę, zostaje tu powiązane ze stwierdzeniem Aleksandra Fiuta, iż „w zestawieniu z eseistyką poezja Herberta przedstawia się tak, jak gdyby była trzymana na ostrej estetycznej diecie. [...] Daremnie szukać w wierszach zapisów olśnienia zmysłową urodą świata”³. Wedle krytycznej odpowiedzi autora szkicu wiersze Herberta uobecniają jednak nawet coś więcej niż owo olśnienie:

Nieporozumienie, które egzemplifikuje cytat z eseju Aleksandra Fiuta, polega na tym, że zmysłowość tej poezji, zarówno w epistemologicznym (powrót do naiwnego realizmu metafizycznego i nobilitacja poznania zmysłowego), jak i estetycznym (plastyczność opisu, obrazowość, [...]) nie tylko współwystępują w wierszach Herberta z filozoficzną refleksyjnością i wysokiej próby moralistyką. Teoriopoznawczy sensualizm jest przecież częścią wpisanego w twórczość Herberta [...] światopoglądu, tkwi niejako u jego podstaw, gdyż wiąże się z, również pomijanymi przez krytykę, kwestiami prawdy i fałszu, oczywistości i pewności ludzkiego poznania⁴.

W świetle wspomnienia o utrwalonych drogach recepcji interesująco brzmi początek rozważań Piotra Augustyniaka nad – by użyć określenia badacza – „ontologicznym przesłaniem” poety: „Zostawmy na boku trudne kwestie społeczne i narodowe, a nawet (o ile to możliwe) etyczne i estetyczne wpisane w poezję Herberta. Skoncentrujmy się zaś na tym, co w każdym światopoglądzie stanowi element centralny, decydujący o wszystkim innym”⁵. Rozmyślania filozofa warto zestawić z przywoływanym wyżej opracowaniem nie tylko ze względu na podkreślaną w obydwu tekstach konieczność przyjrzenia się poezji Herberta pod względem samych podstaw fundującego ją światopoglądu. Chodzi tu o jeszcze inne podobieństwo, tym bardziej godne

² R. Sioma, „*Aż runę świata ściany cztery*”. *Epikurejskie źródła sensualizmu poezji Zbigniewa Herberta*, w: tegoż, *Krzesło i zmięta serweta. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków 2017, s. 37.

³ A. Fiut, *Poeta – eseista*, w: *Twórczość Zbigniewa Herberta*, red. M. Woźniak-Łabieniec, J. Wiśniewski, Kraków 2001, s. 131.

⁴ R. Sioma, „*Aż runę świata ściany cztery*”, s. 38–39.

⁵ P. Augustyniak, „*Wersety panteisty*”. *Ontologiczne przesłanie Zbigniewa Herberta*, w: *Pojęcia kielkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Kraków 2010, s. 75.

uwagi, że porównanie koncepcji obydwu autorów zdecydowanie zdominowałyby różnice.

Augustyniak nie stawia w punkcie wyjścia sprawy zmysłowego wymiaru liryki Herberta. W dalszym toku swoich rozważań również nie podejmuje – kluczowego dla tekstu Siomy – problemu uobecnienia w dziełach poety sensualnego aspektu świata. Kwestię zapowiadanych w cytowanym fragmencie prymarnych pytań o rzeczywistość filozof rozwija jednak w oparciu o wydobywane z poezji Herberta metaforyczne znaczenia wzroku i dotyku. W dużej mierze to właśnie za ich pomocą, zdaniem badacza, poeta wyraża swoje „ontologiczne przesłanie”. Obydwaj autorzy – choć każdy z nich w odmienny sposób – zagadnienie zmysłów umieszczają zatem u samych podstaw poetyckiej refleksji Herberta o świecie.

Zagadnienie to, jako spełniające w twórczości poety ważną rolę, w istocie można rozpatrywać z różnych punktów widzenia. Uzasadnione wydaje się zarówno zainteresowanie zmysłami rozumianymi dosłownie, jak i rozmyślanie nad ich metaforycznym znaczeniem. Bez wątplenia wnikliwe odczytanie niektórych utworów umożliwia interpretacja w świetle twierdzenia Józefa Marii Ruszara:

Przejsie od zmysłu do alegorii jest możliwe, ponieważ od zawsze tak było w kulturze: świat zmysłów odsyłał do świata symboli. To, co widzialne, dotykalne, słyszalne – może posiadać podwójne znaczenie. Wzrok umożliwia oświecenie, dotyk daje pewność wątplenia, a słuch objawienie, czyli wysłuchanie transcendencji. Herbert po prostu wpisuje się w wielką tradycję zarówno Biblii, jak mędrców greckich⁶.

Niemniej jednak wiele przemawia za tym, by podstawy światopoglądu wpisanego w poezję Herberta związać z kontekstem dosłownego rozumienia zmysłów i percepcji. Liryka ta nie tylko ujawnia zmysłowy wymiar rzeczywistości, ale – co ważniejsze – wyraźnie łączy go z podłożem wszelkiego doświadczenia. Nie chodzi tu nawet o argumenty płynące z wierszy o tematyce poznawczej. Rzecz w tym, że sprawa postrzegania zmysłowego okazuje się ważna również dla tych utworów, w których poeta ani nie problematyzuje sensualnej strony świata, ani nie koncentruje się ściśle na przedmiocie sensualnego doznania. Wyrazistych przykładów znajdziemy wiele już w samej *Strunie światła*. Warto przywołać chociażby *Trzy wiersze z pamięci* („co dzień odnawiam spojrzenie / co dzień narasta mój dotyk / łaskotany bliskością

⁶ J.M. Ruszar, *Zmysły i metafory. Hierarchia zmysłów według Zbigniewa Herberta*, w: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. 1, red. J.M. Ruszar, Lublin 2006, s. 256.

tylu rzeczy”⁷), *Dom* („dom był lunetą dzieciństwa / dom był skórą wzruszenia”) [s. 8] czy *Czerwoną chmurę* („by znieść bolesną bliznę / między okiem a wspomnieniem”) [s. 15].

Poetycka refleksja Herberta zdaje się być oparta na odczuciu cielesnego zapośredniczenia relacji między człowiekiem a światem. Niewykluczone więc, że w celu zgłębienia wskazanego zagadnienia należy pytać nie tylko o metaforyczne znaczenie zmysłów, lecz również – a może przede wszystkim – o metaforyczny sposób mówienia o zmysłach jako zmysłach. Trzeba bowiem dodać, że sensualny wymiar świata poezja ta ukazuje dość osobliwie. Jest to związane chociażby z tym, w jaki sposób mówi się tu o dotyku. Tej właśnie sprawie chciałabym przyjrzeć się nieco bliżej. Prezentowane rozważania nie będą zmierzały do rozwiązywania konkretnego problemu. Niniejszy krótki tekst stanowi jedynie fragmentaryczną próbę wyprowadzenia kwestii, które mogłyby okazać się istotne w przypadku pracy nad obszerniejszym studium o wymiarach zmysłowości w liryce autora *Napisu*. W ramach tego szkicu pragnę wskazać kilka ważnych, jak sądzę, momentów w poetyckim namyśle Herberta nad dotykiem. Chodzi o wydobycie punktów, które jawią się jako godne uwagi, gdy zastanawiamy się nad podstawą powiązania tego zmysłu ze zdolnością widzenia.

2.

W przywoływanym wcześniej artykule Piotr Augustyniak próbuje opisać Herbertowską ontologię w oparciu o przeciwstawienie wzroku i dotyku. Odrzucając możliwość powiązania koncepcji poety z myśleniem realistycznym, badacz wyklucza uznanie zmysłu wzroku za kluczową dla jej zrozumienia kategorię:

człowiek w ujęciu realistycznym to byt mający zdolność opisu świata przy pomocy pewnych reprezentacji. Może on tedy ująć rzecz w niej samej tylko pośrednio – za pośrednictwem tego, co ją reprezentuje. [...] Stając się dla rzeczy podmiotem, ustanawia ją naprzeciw siebie (jako przedmiot) w nieprzekraczalnej odrębności. Skonstatujmy przy okazji: takie realistyczne ujęcie sposobu ludzkiego poznania doskonale odpowiada potocznemu sposobowi bycia i samorozumienia człowieka. Jeszcze jedna konstatacja: doskonałą, najczęściej przywoływaną metaforą tego realistycznego mechanizmu poznania jest zmysł wzroku. Ujmuje on bowiem zjawiska w pewnych obrazach *vel* wyglądach, które je reprezentują. [...]

⁷ Z. Herbert, *Trzy wiersze z pamięci*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2008, s. 11. Kolejne cytaty z tego wydania umieszczam w tekście głównym, podając numery stron.

Wedle Herberta, nie na tym jednak polega właściwy, poznawczy sposób obcowania człowieka z otoczeniem. Najlepszą metaforą jest tutaj nie wzrok, ale dotyk – jedyny w swoim rodzaju sposób „widzenia skórą”⁸.

Metafora dotyku miałaby oddawać „dążenie do bezpośredniości i zjednoczenia ze światem oraz wypełniającymi go przedmiotami”⁹. Ujmując wzrok i dotyk w relacji opozycji, Augustyniak mówi o metaforycznym wyrażaniu przez poetę polemicznej postawy wobec realistycznej wizji świata, w której rzeczy stoją „na zewnątrz, jako tożsame ze sobą, domknięte w swym sensie i odrębne”¹⁰. Zdaniem badacza poezja Herberta ukazuje w ten sposób napięcie między światopoglądem, który jednak narzuca się człowiekowi jako oczywisty, a „intuicją jakiejś innej ontologii”¹¹.

Różnicę między wzrokiem i dotykiem w dość podobny sposób – lecz z całą pewnością mówiąc o zmysłach jako zmysłach – ujmuje Beata Przy muszała pod koniec rozdziału dotyczącego epistemologii Herberta, stanowiącego fragment większej pracy o dotyku w polskiej literaturze. Podsumowując część poświęconą autorowi *Napisu*, badaczka wpisuje jego twórczość w kontekst przemiany, jaka dokonała się w powojennej poezji:

w miejsce dominacji ujęć wzrokowych coraz częściej pojawia się dotyk jako „sposób patrzenia”. Nie tyle jednak przeciwstawia się sile postrzegania, co zmienia rozkład akcentów. Dotyk wymaga przecież odmiennej postawy – nigdy nie dojdzie do konkluzji o tożsamości naszych ciał: bo dotykając czuje się i siebie, i Innego¹².

Myślę, że podjęcie kwestii wzroku i dotyku niejako od podstaw – na gruncie twierdzenia o uobecnianiu przez poetę sensualnego podłoża doświadczenia – pozwoli zauważyć, że przeciwstawienie (czy chociażby wyraźne odróżnienie) tych dwóch zmysłów nie jest oczywiste. Nie tylko, jak sądzę, nie musimy postrzegać ich w relacji opozycji, lecz możemy nawet mówić o ich wzajemnym zbliżeniu. Niewykluczone, iż trzeba będzie uznać za znaczące również te cechy, które pozwalają budować na tych zmysłach metafory przydatne dla wyrażenia przeciwstawnych idei. Niemniej jednak może okazać się, że o przywołane przez Augustyniaka „widzenie skórą” warto

⁸ P. Augustyniak, „Wersety panteisty”, s. 79–80.

⁹ Tamże, s. 83.

¹⁰ Tamże, s. 81.

¹¹ Tamże, s. 83.

¹² B. Przymuszała, *Dotyk, czyli czułość. Pana Cogito sposób na poznawanie świata*, w: tejże, *Szukiwanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej*, Kraków 2006, s. 202.

pytać właśnie w kontekście powiązania dotyku ze wzrokiem na poziomie metaforycznego opisu.

3.

Relację między dotykiem a wzrokiem w poezji Herberta najbardziej bezpośrednio zdają się zarysowywać metaforyczne sformułowania przypisujące dotykowi zdolność widzenia. W utworze *Poczucie tożsamości* z tomiku *Pan Cogito*, mówi się o kamieniu (którego opis jest tak naprawdę opisem człowieka¹³): „ma tysiąc oczu z krzemienia / (porównanie bez sensu kamień widzi skórą)” [s. 373]. Z kolei *Alienacje Pana Cogito*, wiersz z tego samego zbioru, rozpoczyna się słowami:

Pan Cogito trzyma w ramionach
ciepłą amforę głowy
reszta ciała jest ukryta
widzi ją tylko dotyk [s. 388]

Zupełnie oczywiste stwierdzenie, że sformułowania te odnoszą się do percepcji, nie musi wcale prowadzić do potwierdzenia wstępnej intuicji. Być może widzenie należy tu zwyczajnie utożsamić ze spostrzeganiem i przyjąć, że wybór między dwoma określeniami nie ma w tym przypadku większego znaczenia? Metafory te dałoby się wówczas uznać za próbę oddania momentu, w którym percepcja spoczywa przede wszystkim na dotyku. Niewykluczone jednak, że widzenie rzeczywiście powinno zostać skojarzone z konkretnym zmysłem – zmysłem wzroku – i że kontekst ten dostarcza ważnych treści dla zrozumienia, jakie miejsce zajmuje dotyk w poezji Herberta. Sprawę tę pozostawmy na razie otwartą i przyjrzyjmy się wybranym fragmentom innych wierszy. Najlepszym punktem odniesienia dla kolejnych przykładów będzie zapewne utwór *Dotyk* z tomu *Hermes, pies i gwiazda*.

W twórczości Herberta problem zmysłów pozwala wyodrębnić się nie tylko na tle ukazywania sensualnej strony rzeczywistości albo zdawania sprawy z faktu, że wszelkie doświadczenie ma cielesne podłoże. One same również stają się dla Herberta przedmiotem refleksji i, co szczególnie istotne,

¹³ Zob. tamże, s. 78–79; A. Łazicka, *Afekt, percepcja i granice ciała. O wierszu „Poczucie tożsamości” Zbigniewa Herberta*, w: *„Zemsta ręki śmiertelnej”. Interpretacje wierszy poetów XX wieku*, red. J.M. Ruszar, D. Siwor, Kraków 2017, s. 25–38.

poeta nie traktuje ich wszystkich jako jednakowo ważnych¹⁴. W *Przeczeniach eschatologicznych Pana Cogito* z tomu *Raport z oblężonego miasta* na czele hierarchii ważności znajdują się dotyk i wzrok. W wierszu *Dotyk* na tle wszystkich zmysłów wyróżniony zostaje tylko ten jeden – przywołany w tytule:

wtedy przychodzi pewny dotyk
rzeczom przywraca nieruchomość
nad kłamstwo uszu oczu zamęt
dziesięciu palców rośnie tama
nieufność twarda i niewierna
układa palce w ranie świata
i od pozoru rzecz oddziela

o najprawdziwszy ty jedynie
potrafisz wypowiedzieć miłość
ty jeden możesz mnie pocieszyć
bośmy oboje głusi ślepi
– na skraju prawdy rośnie dotyk [s. 84–85]

Ze względu na metaforę, która została przywołana na początku tej części szkicu, jedno z określeń wybrzmiewa szczególnie wyraźnie. Otóż w tym wierszu mówi się, że dotyk jest ślepy. W przeciwieństwie do przykładów ze zbioru *Pan Cogito* powyższy fragment raczej zaprzecza wyobrażeniu obydwu zmysłów jako rzeczywiście sobie bliskich. Tym bardziej więc warto przypuścić, że nieprzypadkowo mówi się o dotyku, iż „widzi”. Jeśli nawet określenia te mają wyrażać idee przeciwstawne: z jednej strony przepaść, z drugiej bliskość między dotykiem i wzrokiem, niewykluczone, że każde z nich sięga innego poziomu Herbertowskiej refleksji. Bez wątplenia niezgodność ta, choćby tylko pozorna, zostaje zarysowana dość wyraźnie. O ile bowiem zgodzimy się, że niektóre utwory łączą dotyk ze zdolnością widzenia, nie tylko ten jeden wiersz będzie przeczyć takiej intuicji. W utworze *Biały kamień* dotyk zostaje nazwany „ślepyim zwierzęciem” [s. 113]. Istotny wydaje się również fragment wiersza *Ścieżka*, wart zacytowania ze względu na podejmowaną w nim tematykę poznawczą:

jeśli wybrać źródło szło się po stopniach mroku
w coraz głębszą ciemność wiódł na oślep dotyk
do matki elementów którą uczcił Tales
by w końcu pojednać się z wilgotnym sercem rzeczy
z ciemnym ziarnem przyczyny [s. 325]

¹⁴ Zob. T. Tomasiak, *Mistrz empirii. Niewierny Tomasz według Herberta*, w: „Gąszcz srebrnych liści”. Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta, red. J.M. Ruszar, Kraków 2015, s. 53–68; J.M. Ruszar, *Zmysły i metafory*.

W tym momencie chciałabym jednak wrócić do utworu *Dotyk*. Tytułowy zmysł zostaje w nim nazwany „pewnym” i „najprawdziwszym”. Te określenia mają wyróżnić go na tle pozostałych zmysłów, których opis rozpoczyna się od fragmentu poświęconego wzrokowi:

przez oczy idzie karawana obrazów
są jak widok w wodzie
i między czernią między bielą
kolorów sypie się niepewność
nasz wzrok jest lustrem albo sitem
przez który sączy się powoli
wilgotnych oczu chwiejna mądrość

Spróbujmy uchwycić związek między kilkoma metaforami. Wiersz otwierają słowa: „Podwójna wszystkich zmysłów prawda”. Zacytowany fragment zdecydowanie nawiązuje do tej myśli. Sugeruje bowiem, że wzrok może pomylić rzecz z jej obrazem. Z tym wyobrażeniem – lecz oczywiście w kontekście przezwyciężenia owej niedoskonałości – łączy się też opis dotyku jako zmysłu, który „od pozoru rzecz oddziela”.

Podobną ideę wyraża fragment opisu stwarzania świata w wierszu *Kłopoty małego stwórcy* z tomiku *Struna światła*:

krzyknąłem kiedy obraz skały
potwierdził najprawdziwszy dotyk [s. 51]

Oprócz tego, że i tutaj dotyk zostaje nazwany „najprawdziwszym”, cecha ta ponownie ujawnia się jakby w przestrzeni rzeczy i ich obrazów, za której powstanie odpowiada zdolność widzenia. Jednak w tym wierszu różnica między rzeczą a jej obrazem raczej nie pojawia się po to, by ukazać wzrok jako zmysł niedoskonały i omylny. Ów rozziw pozostaje niejako w sferze możliwości, podczas gdy na pierwszy plan wysuwają się emocje związane właśnie z potwierdzeniem świadectwa oczu przez dotyk.

Opierając się na wyraźnym podobieństwie między tymi utworami, można chyba uznać, że we wcześniej omawianym wierszu wyróżnienie wzroku również nie polega na radykalnym przeciwstawieniu go innym zmysłom. Korzysta on z ich świadectwa. Jest „najprawdziwszy”, a nie „jedyny prawdziwy”. Nie kieruje nim odgórna zasada odrzucenia błędu, która miałaby swoje źródło poza samym doświadczeniem. Dotyk „układa palce w ranie świata” i „od pozoru rzecz oddziela”, a zatem nie walczy z „podwójną prawdą” zmysłów, lecz raczej nieustannie uczestniczy w jej rozpoznawaniu¹⁵.

¹⁵ Pisałam o tym w tekście *Wokół uznania realności świata. Poezja Zbigniewa Herberta a fenome-*

Obydwa utwory bez wątpienia podkreślają pewną różnicę. Dotyk bezpośrednio zbliża się do rzeczy, natomiast wzrok ujmuje ją z dystansu. Bezpośredniość pozwala odsunąć od rzeczy zniekształcające ją obrazy, dystans naraża na wzięcie ich za rzecz. Z tą różnicą wiąże się kolejne określenie pojawiające się w wierszu *Dotyk*. Tytułowy zmysł „rzeczom przywraca nieruchomość”. Bezpośrednie zetknięcie jest równoznaczne z dotarciem do „czegoś”, co można wziąć bez wątpienia za „takie, a nie inne”, a na uzyskanie tej pewności pozwala świat, który pod jakimś względem daje się rozpoznać jako stały. Problem rozwinięcia tej kwestii wybiega poza ramy niniejszego szkicu. W związku z przywołaną właśnie metaforą czas przejść do innego utworu, w którym pojawia się podobne sformułowanie.

Mowa o wierszu *Stółek* z pierwszego tomiku poety. W wersach zamykających ów liryk osoba mówiąca kieruje do tytułowego stołka następujące słowa:

jak ci wyrazić moją wdzięczność podziw
przychodzisz zawsze na wołanie oczu
nieruchomością wielką tłumacząc na migi
biednemu rozumowi: jesteśmy prawdziwi –
na koniec wierność rzeczy otwiera nam oczy [s. 55]

Tym razem „nieruchomość” wyraźnie związana jest ze wzrokiem, a raczej: także ze wzrokiem. We fragmencie, który najczytelniej ujawnia podejmowaną w tym wierszu polemikę z idealizmem, przywołane zostają bowiem dwa zmysły:

– wiesz mój kochany byli szarlatani
którzy mówili: kłamie ręka kłamie
oko kiedy dotyka kształtów co są pustką – [s. 55]

Nie tylko wspomina się o wspólnym działaniu dotyku i wzroku, lecz również mówi się o tym, że i wzrok może dotykać. W świetle wcześniej omawianych utworów metafora ta zdaje się sugerować, iż widzenie jest w jakiś sposób ukierunkowane na pewność daną w bezpośrednim zbliżeniu.

W kontekście polemiki z idealizmem „nieruchomość” bez wątpienia wolno połączyć z wyrazem przekonania o transcendentności rzeczy względem podmiotu. W wersji „przychodzisz zawsze na wołanie oczu” zbiegają się dwie istotne kwestie: niezależność tytułowego stołka (bo każdora-

nologia Romana Ingardena, w: *Liryka i fenomenologia*. Zbigniew Herbert i Tadeusz Różewicz w kręgu myśli Ingardenowskiej, red. J.M. Ruszar, D. Siwor, Kraków 2016, s. 103. Tam również omawiam wiersz *Stółek* w kontekście polemiki Herberta z idealizmem [s. 103–104].

zowo daje się on rozpoznać jako ten sam przedmiot) od świadomości patrzącego oraz zupełna oczywistość tej niezależności stwierdzana dzięki zmysłom. Utwory *Dotyk* oraz *Kłopoty małego stwórcy*, z jednej strony pozwalają ująć wzrok i dotyk w relację opozycji. Chodzi rzecz jasna o wskazaną już różnicę między dystansem a zbliżeniem. Z drugiej strony jednak metafory wyrażające to napięcie oddają również oczywistą dla zmysłów zewnętrzną światłość wobec podmiotu. Dotyk potwierdza istnienie tego, co ze względu na dystans związany z widzeniem, zostaje ukazane jako wyraźnie oddzielone od postrzegającego.

Być może w wierszu *Dotyk* najistotniejsze jest właśnie potwierdzenie istnienia świata? Do najważniejszego ze zmysłów skierowane są słowa: „ty jedyny potrafisz wypowiedzieć miłość”. Utwór *Stolek*, w którym otwarcie został poruszony ten problem, rozpoczyna się od wyznania: „W końcu nie można ukryć tej miłości”. Dotyk byłby wówczas wyjątkowy jako taki zmysł, który zawsze zakłada tę bezpośrednią bliskość rzeczy, zapewniającą o istnieniu świata poza podmiotem.

4.

Czy wskazane aspekty ontologiczno-poznawczej refleksji Herberta rzeczywiście mają znaczenie dla zrozumienia utworów, w których zmysł dotyku obdarzony zostaje zdolnością widzenia? Czy ta metafora może rzucić nowe światło na omawiane dotychczas wiersze? Wiele przemawia za udzieleniem pozytywnej odpowiedzi na obydwa pytania. Zarówno w *Poczuciu tożsamości*, jak i w *Alienacjach Pana Cogito* sformułowania dotyczące „widzącego” dotyku rzeczywiście wprowadzają problem cielesności. Chociaż obydwa wiersze zdają się poruszać kwestię otwierania się na Innego, rozważania nad tym tematem najprawdopodobniej stanowią przedłużenie myśli dotyczącej samych podstaw światopoglądu. W opisie kamienia w utworze *Poczucie tożsamości* poeta najprawdopodobniej próbuje sięgnąć afektywnego wymiaru międzyludzkiej relacji¹⁶:

nie była to wcale idea niezmienności kamień
był różny [...]
potem pił deszcz łączywie i te zapasy z wodą
słodkie unicestwienie zmaganie żywiołów spięcia elementów
zatracania natury własnej pijana stateczność
były zarazem piękne i upokarzające [s. 373]

¹⁶ Omawiam to szczegółowo w tekście *Afekt, percepcja i granice ciała*, s. 25–38.

W *Alienacjach Pana Cogito* interesująca nas metafora również ma za zadanie otworzyć zmysłowy wymiar osobowej relacji. Ukazuje ona, co zauważa Sioma, „fizyczną bliskość dwojga kochanków”. Ponadto, jak pisze badacz, „wers: «widzi ją tylko dotyk», to precyzyjna synestezja, oparta na naturalnej zdolności wyobraźni do rekonstruowania kształtów na podstawie dotyku”¹⁷. Warto w tym momencie zwrócić uwagę na inny utwór z tego samego tomiku, mianowicie na prozę *Pan Cogito a perła*. Również tutaj Herbert zdaje się wskazywać na pewien związek między dotykiem a wyobrażeniem wzrokowym. Oto co dzieje się, gdy do buta tytułowego bohatera wpada mały kamyk:

Na początku wyglądało to niegroźnie, po prostu doskwieranie i nic więcej, ale po jakimś czasie w polu świadomości pojawiła się pięta, i to w momencie, kiedy młody Cogito mozolnie chwycił myśl profesora rozwijającego temat pojęcia idei u Platona. Pięta rosła, nabrzmiewała, pulsowała, z bladoróżowej stawała się purpurowa jak słońce, wypierała z głowy nie tylko ideę Platona, ale wszystkie inne idee [s. 372].

Zanim wrócimy do tego przykładu, spójrzmy na jeszcze inną kwestię. Obydwa wiersze, które zostały w tej części wspomniane jako pierwsze, z jednej strony mówią o bliskości. W *Poczuciu tożsamości* chodzi zapewne o wrażenie utożsamienia się z kimś innym, związane z odczuciem umieszczenia się w czyimś ciele. W utworze *Alienacje Pana Cogito* również wspomina się o momentach intymności tak głębokiej, że granice ciała mogą wydawać się nieoczywiste. Jednak z drugiej strony to, co niesamowicie bliskie, pozostaje na zewnątrz. Kamień, który „widzi skórą” – będący metaforą człowieka – odzyskuje swoją tożsamość: „więc w końcu trzeźwiał w powietrzu suchym od piorunów” [s. 373]. Wiersz *Poczucie tożsamości* koresponduje zapewne z sąsiadującym w nim na kartach tomiku utworem *Siostra*. Rozważania o podobieństwie Pana Cogito do tytułowej postaci podsumowują słowa:

skończyło się na dotyku dotyk się nie otworzył
i Pan Cogito pozostał w granicach swojej skóry [s. 371]

Ten sam wiersz pokazuje jednak przekroczenie granic swojego ciała, i to właśnie w związku ze wzrokowym spostrzeżeniem:

trzynastoletni Cogito ujrawszy na ulicy Legionów
dorożkarza
poczuł się nim tak dokładnie
że wysypały mu się rude wąsy
a rękę sparzył zimny bat [s. 371]

¹⁷ R. Sioma, „Aż runę świata ściany cztery”, s. 41.

W *Alienacjach Pana Cogito* z kolei tytułowy bohater:

jeszcze raz
stwierdza ze zdumieniem
że istnieje ktoś poza nim
nieprzenikniony jak kamień [s. 388]

Choć wspomniane przed chwilą utwory nawiązują do przekraczania granic ciała, a więc zarysowują pewien przykład opozycji między dystansem a zbliżeniem, trudno byłoby ustawić w tej relacji odpowiednio wzrok i dotyk. Zmysł dotyku można by raczej połączyć z niezbywalną (w świetle wierszy omawianych wcześniej) cechą sposobu zanurzenia człowieka w świecie – z oczywistym poczuciem istnienia świata poza podmiotem, danym w bezpośrednim zbliżeniu. Dotyk jak najbardziej wskazuje tu więc na zewnętrżność. Poza tym nie chodzi też chyba o przeciwstawienie momentów otwarcia cielesnych granic postrzeganiu wzrokowemu. Przecież to właśnie „dotyk się nie otworzył”.

Co więcej, jak sugeruje omawiana metafora, najbardziej odpowiednią formą dla określenia tego, co zewnętrzne, jest wyobrażenie wzrokowe. Sądzę, że przywoływane w poprzedniej części wiersze również przygotowują podstawy dla tego stwierdzenia. Jednak kiedy mówi się, że to właśnie dotyk „widzi”, zapewne chodzi też o podkreślenie braku czegoś istotnego dla samego widzenia. W utworach *Alienacje Pana Cogito* oraz *Pan Cogito a perła* dotyk doświadcza tego, co zewnętrzne, jako rzeczy możliwej do zobaczenia, ale to wzrokowe wyobrażenie trudno byłoby porównać do wyraźnie stojącego przed oczyma obrazu. Ale czy to oczywiste stwierdzenie nie prowadzi jednak do pytania o samą podstawę mówienia o zmysłach? Dotyk mógłby „widzieć”, postrzegać rzeczy jako możliwe do oglądania, bo nawet wzrok – który ujmuje je wyraźnie, rzeczywiście stawia je przed oczyma – chwyciłby raczej ich ogólną postać. Czy Herbert nie próbuje pokazać, że widzenie (ale też inne władze zmysłowe) nie jest syntetyzowaniem pojedynczych wrażeń? Czy poezja ta nie oddaje myśli, że w bezpośrednim doświadczeniu nie uchwytyjemy związków poszczególnych obiektywnych jakości, lecz pewne całości od razu obdarzone sensem?

Nawiązuję tu do koncepcji postrzegania zaproponowanej przez Maurice'a Merleau-Ponty'ego w jego obszernym dziele *Fenomenologia percepcji*¹⁸.

¹⁸ W kilku swoich tekstach wskazywałam już na możliwość czytania poezji Herberta w kontekście kategorii bezpośredniego doświadczenia zaproponowanej przez M. Merleau-Ponty'ego. Przygotowując niniejszy szkic na temat zmysłu dotyku, znalazłam dwa opracowania, które mogłyby potwierdzać ten trop. Na podobieństwo poezji Herberta i filozofii Merleau-Ponty'ego

Francuski filozof polemizuje z idealizmem i empiryzmem, formułując wobec nich zarzut, który ujawniać ma podobieństwo między tymi skrajnie przeciwnymi stanowiskami. W obydwu przypadkach obecny w postrzeżeniu przedmiot opisywany jest jako gotowy, określony i skończony. Intelktualizm sprowadza go do zbioru jakości, które obecne są już w świadomości. Empiryzm widzi w nim zbiór jakości obecnych obiektywnie w świecie, odtworzanych dzięki działaniu przedmiotu na organy zmysłowe.

Postawione wyżej kwestie są zatem jednocześnie pytaniem o to, czy w poezji Herberta – tak jak w filozofii Merleau-Ponty’ego – nie kryje się myśl, że w postrzeganiu każdorazowo uczestniczy ciało jako całość. Nie jest to pytanie, czy rzeczywiście, zdaniem poety, ciało odgrywa ważną rolę w poznaniu. Ta sprawa została określona już w punkcie wyjścia. Chodzi o rzecz ściśle związaną ze strukturą doświadczenia percepcyjnego. Warto zastanowić się, czy sposób, w jaki poeta opisuje dotyk i wzrok, nie wymaga odwołania się do kategorii schematu ciała z filozofii Maurice’a Merleau-Ponty’ego. Na podstawie wydobytych kwestii można bowiem przypuścić, że istotny okaże się tu kontekst cielesnej integracji zmysłów¹⁹.

wskazali B. Przymuszała oraz J.M. Ruszar w tekstach, które były przywoływane w niniejszym artykule. Spostrzeżenia badaczy są niezwykle ważne i inspirujące. Autorzy trafnie uzasadniają sięgnięcie po kontekst filozofii Merleau-Ponty’ego, mówiąc o ucieleśnionym poznaniu oraz o próbie przekroczenia opozycji idealizmu i empiryzmu w twórczości obydwu myślicieli. Na uwagę zasługuje zwłaszcza spostrzeżenie Przymuszały, że tak u Merleau-Ponty’ego, jak u Herberta cielesność nie tyle bierze udział w poznaniu, co po prostu je warunkuje. Ruszar zauważa ponadto, że dla obydwu twórców postrzeganie jest sprawą całego ciała, a nie poszczególnych zmysłów (problem w tym, że badacz zdaje się wykorzystywać to podobieństwo na rzecz tezy o odchodzeniu przez poetę od dosłownego rozumienia zmysłów, a ponadto nie uwzględnia tego, że według Merleau-Ponty’ego sens pochodzi od samego bytu). Autorzy nie przywołują jednak wprost kluczowej dla porównania kategorii bezpośredniego doświadczenia i nie omawiają szczegółowo struktury tego doświadczenia jako doświadczenia percepcyjnego (choć oczywiście przykładając filozofię Merleau-Ponty’ego do spostrzeżenia, że poznawanie u Herberta nie jest ani czysto umysłowe, ani czysto zmysłowe, opisują wnikliwie pewne jego elementy). Innymi słowy, nie zostaje tu wyjaśnione, na czym, według francuskiego filozofa, polega błąd tak idealizmu, jak empiryzmu w opisie percepcji. W związku z tym odwołania do rozważań Merleau-Ponty’ego nie wiążą się z dostatecznym wyjaśnieniem, na czym – w kontekście tej koncepcji filozoficznej – miałyby polegać różnica między stanowiskiem Herberta a empiryzmem (oraz, rzecz jasna idealizmem, co jest tu akurat mniej istotne, gdyż badacze skupiają się na zmysłowym wymiarze poznania). Ta uwaga nie ma charakteru zarzutu. Zamyśl autorów polegał na wskazaniu jedynie pewnego pokrewieństwa myślowego – ściśle podobieństwo postawiono pod znakiem zapytania. Sądzę jednak, że porównanie twórczości poety i filozofa można przeprowadzić w oparciu o same podstawy ich refleksji ontologiczno-poznawczej. Niniejszy tekst stanowi zaledwie przygotowanie do szczegółowego porównania, które warto rozpocząć od sprawdzenia, czy do zrozumienia poezji Herberta nie przybliży nas opis tego, co zdaniem Merleau-Ponty’ego zachodzi w źródłowym, bezpośrednim doświadczeniu [zob. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001].

Inną ważną sprawą, która pozostaje otwarta, jest problem określenia funkcji wzroku i dotyku. To pozwoli zapewne dokładniej przyjrzeć się metaforom i umieścić je na odpowiednich poziomach refleksji Herberta nad zmysłami. Niniejszy szkic stanowi jedynie wstęp do rozpoznania proponowanej przez poetę refleksji ontologiczno-poznawczej. Jego główny cel polega na pokazaniu, że analiza metafory widzącego dotyku dostarcza argumentów na rzecz twierdzenia, iż poetycki światopogląd Herberta rodzi się w oparciu o zmysły – związane rzeczywiście z cielesnym wymiarem istnienia.

Bibliografia

- Augustyniak Piotr (2010), „Wersety panteisty”. *Ontologiczne przesłanie Zbigniewa Herberta*, w: *Pojęcia kielkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta*, red. J.M. Ruszar, Kraków: Wydawnictwo Platan, s. 75–99.
- Drwięga Marek (2005), *Między bryłą cielesną a żywym ciałem. Husserla rozważania o cielesności*, w: M. Drwięga, *Ciało człowieka. Studium z antropologii filozoficznej*, Kraków: Księgarnia Akademicka, s. 79–112.
- Łazicka Agnieszka (2016), *Wokół uznania realności świata. Poezja Zbigniewa Herberta a fenomenologia Romana Ingardena*, w: *Liryka i fenomenologia. Zbigniew Herbert i Tadeusz Różewicz w kręgu myśli Ingardenowskiej*, red. J.M. Ruszar, D. Siwor, Kraków: Instytut Myśli Józefa Tischnera, s. 93–107.
- Łazicka Agnieszka (2017), *Afekt, percepcja i granice ciała. O wierszu „Poczucie tożsamości” Zbigniewa Herberta*, w: *„Zemsta ręki śmiertelnej”. Interpretacje wierszy poetów XX wieku*, red. J.M. Ruszar, D. Siwor, Kraków: JMR Trans-Atlantyk, Instytut Myśli Józefa Tischnera, s. 25–38.
- Merleau-Ponty Maurice (2001), *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migaśiński, Warszawa: Fundacja Aletheia.

¹⁹ Naturalnie, ten problem, jako dopiero zapowiadany, nie zostanie tu rozwinięty. Dla wyjaśnienia, dlaczego podjęte rozważania przygotowują podstawy dla wyprowadzenia tej kwestii, zamieszczam cytaty dotyczące fundamentów myśli Merleau-Ponty’ego. „Merleau-Ponty podkreśla, że to ciało jest podmiotem percepcji i źródłem jedności zmysłów, choć każdy organ bada przedmiot na swój sposób...” [zob. S. Nowacka-Dobosz, J. Femiak, B. Pędraszewska-Sołtys, *Rola ciała w kształtowaniu świadomości. Inspiracje filozoficzne i naukowe*, „Rozprawy Naukowe Akademii Wychowania Fizycznego we Wrocławiu” 2015, nr 48, s. 58]. „W przypadku ciała własnego nie dysponujemy jego pojęciowym przedstawieniem. Przeżywana jedność ciała jest jednością funkcjonalną. Nie pojawia się ona na skutek świadomego łączenia jego części – poprzez akumulację doświadczeń wzrokowych i dotykowych – w całość. Poszczególne części ciała dokonują względem siebie »przekładu« bez pośrednictwa świadomości tematycznej” [zob. Z.P. Zwoliński, *Pojęcie ciała własnego i jego status w „Fenomenologii percepcji” Merleau-Ponty’ego*, „Tekstoteka Filozoficzna” 2015, nr 4, s. 19].

- Nowacka-Dobosz Sylwia, Femiak Joanna, Pędraszewska-Sołtys Barbara (2015), *Rola ciała w kształtowaniu świadomości. Inspiracje filozoficzne i naukowe*, „Rozprawy Naukowe Akademii Wychowania Fizycznego we Wrocławiu”, nr 48, s. 56–62.
- Przymuszała Beata (2006), *Dotyk, czyli czułość. Pana Cogito sposób na poznawanie świata*, w: B. Przymuszała, *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej*, Kraków: Universitas, s. 190–203.
- Ruszar Józef Maria (2006), *Zmysły i metafory. Hierarchia zmysłów według Zbigniewa Herberta*, w: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. 1, red. J.M. Ruszar, Lublin: Wydawnictwo Archidiecezji Lubelskiej Gaudium, s. 244–273.
- Sioma Radosław (2017), „*Aż runą świata ściany cztery*”. Epikurejskie źródła sensualizmu poezji Zbigniewa Herberta, w: R. Sioma, *Krzesło i zmięta serweta. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków: JMR Trans-Atlantyck, Instytut Myśli Józefa Tischnera, s. 37–60.
- Tomasik Tomasz (2015), *Mistrz empirii. Niewierny Tomasz według Herberta*, w: „*Gąszcz srebrnych liści*”. Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta, red. J.M. Ruszar, Kraków: JMR Trans-Atlantyck, s. 53–67.
- Zwoliński Zbigniew Paweł (2015), *Pojęcie ciała własnego i jego status w „Fenomenologii percepcji” Merleau-Ponty’ego*, „Tekstoteka Filozoficzna” nr 4, s. 14–22.

The “Seeing” Touch. A Reconnaissance

Summary

The paper is intended as preparation for a detailed analysis of Zbigniew Herbert’s reflection on ontology and epistemology. An initial assumption is that the poet tries to evoke the sensual dimension of experience in his poetry. The main focus of the analysis is the metaphor of touch that “sees”. It is conceivable that through this metaphor Herbert expresses a connection between touch and sight.

Keywords: polish poetry, senses, touch, sight, perception

Kamil Barski

Wydział Filologiczny

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

e-mail: kamil.barski@hotmail.com

ORCID: 0000-0002-1971-5300

„Myślałem: nigdy się nie zmieni” – konflikt oczekiwań w *Mamie* Zbigniewa Herberta

Wśród tylu tak filozoficznie brzmiących, nawiązujących do antyku lub względnie poważnych i nienacechowanych tytułów wierszy ze *Struny światła*, debiutanckiego tomiku Zbigniewa Herberta, tytuł *Mama*¹ wyróżnia się z uwagi na swój pieszczotliwy charakter. Wyróżnia się zresztą w ten sposób nie tylko w ich kontekście, ale też na tle innych utworów, których tematykę moglibyśmy określić jako rodzinną (obok innych, takich jak np. *Dom* czy *Białe oczy*). Już na „pierwszy rzut oka” łatwo zauważyć różnicę – poeta dla przykładu niemal nigdy nie pisze o „tacie”, ale raczej o ojcu. Dlatego też jeden z wierszy poprzedzających *Mamę* tytułuje właśnie *Mój ojciec*.

Więcej, tytuł omawianego utworu sugeruje treść skrajnie inną od tej, do której mógł przyzwyczaić swoich czytelników Herbert. Przecież już w 1956 r., po wydaniu *Struny światła*, jego twórczość była nazywana „poezją intelektualną”², niewiele później, bo w 1957 – „liryką *par excellence* filozoficzną”³, Kazimierz Wyka widział zaś w tym tomiku „jakiś neokatastrofizm, pomieszany z elementami stoicyzującego klasycyzmu”⁴ oraz obraz „sprzeczności i konfiguracji polskiego patriotyzmu”⁵. Nowsze opracowania mówią z kolei

¹ Z. Herbert, *Mama*, w: tegoż, *Struna światła*, Wrocław 1994, s. 48–49.

² Z. Najder, *O poezji Zbigniewa Herberta*, „Twórczość” 1956, nr 9, s. 181.

³ Z. Pędziński, *Gniotąca lekkość pozoru...*, w: tegoż, *Dalecy i bliscy*, Poznań 1957, s. 256.

⁴ K. Wyka, *Składniki świetlnej struny*, w: tegoż, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1977, s. 180.

⁵ Tamże, s. 182.

o „poecie antyku”⁶. Ogólny kierunek poezji Herberta był zatem wszystkim znany, a *Mama* zdaje się pod pewnymi względami wyraźnie od niego odbiegać – choć do pewnego stopnia kierunek ten jest przypiętą mu łąką. Pod pewnymi względami – bo np. dialogowość, obecna w tym tekście, jest charakterystyczna dla całej twórczości poety (choć w przypadku utworów o ojcu „dialog” ten jest trudniejszy – tu można się także dopatrywać odrębności *Mamy*).

Szczególnie istotne dla badania tego tekstu byłyby więc pytania: co robi ten wiersz w *Strunie światła*? W jaki sposób można by go umieścić w kontekście światopoglądu autora? Czy – a jeśli tak, to dlaczego – odbiega on od reszty jego twórczości? Kluczem do odpowiedzi na te pytania będzie relacja podmiotu lirycznego z matką, a konkretnie: przedstawiona w utworze ambiwalencja i niejednoznaczność tejże relacji. Właśnie od cech podmiotu lirycznego warto zacząć interpretację, aby następnie móc przejść do sposobu przedstawienia matki oraz do opisanego specyficznej łączącej ich więzi.

Choć w zasadzie nigdy nie można mówić o utożsamieniu podmiotu lirycznego z autorem (bo jak utożsamić konstrukt teoretyczny z prawdziwą osobą?), to jednak wielce prawdopodobne jest, że podmiot jest rezonerem emocji i przemyśleń Zbigniewa Herberta. Mimo iż sam tekst nie daje nam możliwości stuprocentowego potwierdzenia tych przypuszczeń, to, jak sądzę, dają ją wyznania Rafała Żebrowskiego, którego chrzestnym i wujem był poeta⁷. Píše bowiem Żebrowski: „nie mam żadnych wątpliwości, że o tych właśnie oczach pisał sam Herbert: [tu następuje cytat dwóch pierwszych strof *Mamy* – dop. K. B.]”⁸. Tak jednoznaczne zaakcentowanie tej kwestii pozwala skojarzyć podmiot liryczny z autorem *Struny światła*, zaś tytułową Mamę – z Marią Herbertową z Kaniaków⁹, o której – co warto zaznaczyć – napisał Herbert tylko 3 wiersze!¹⁰ Takie ustalenia mogą stanowić pokusę do uznania *Mamy* za bezpośrednią lirykę osobistą, lirykę wyznania. Byłoby to jednak nadmierne uproszczenie, bo w rzeczywistości zaobserwować możemy także pewną dialogowość opartą na wymienności perspektyw (co oddają m.in. wcięcia w tekście), a też możliwość wpisania przeżyć podmiotu w jakieś bardziej uniwersalne czy filozoficzne wręcz prawidła dotyczące relacji między bliskimi sobie ludźmi (w szczególności między rodzicem a dzieckiem).

⁶ A. Cieński, *Interpretacja utworów Zbigniewa Herberta*, Wrocław 2012, s. 26.

⁷ R. Żebrowski, *Kamień na którym mnie urodzono*, Warszawa 2011, s. 9–10.

⁸ Tamże, s. 214.

⁹ Tamże, s. 642.

¹⁰ M. Mikołajczak, „W cieniu heksametru”. *Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, Zielona Góra 2004, s. 216.

To ostatnie każe rozpatrywać utwór w perspektywach dalekich od zwyczajnego wyznania własnych emocji.

Skupmy się jednak na razie na tych emocjach. „Co czuje” podmiot liryczny? Kim jest? Warto przy odpowiadaniu na te pytania zaznaczyć, że interpretacja występujących w utworze postaci (bo tak, zdaje się, można określić osoby występujące: syn i matka) skupiać się będzie raczej nie na nich samych, bezpośrednio, ale na tym, co sądzą o drugiej stronie tej relacji, jakie są ich wzajemne oczekiwania. Oznacza to zatem, że w tekście tym podmiot oraz Mama charakteryzowani są przede wszystkim przez swój stosunek do tej drugiej „strony” – matki lub syna. Pomocny – przy mówieniu o podmiocie – będzie tutaj już sam tytuł utworu, który każe sądzić, że osoba mówiąca¹¹ ma szczególnie emocjonalny stosunek do matki. Świadczy to po prostu o miłości, jaką darzy rodzicielkę, choć – jak się okaże w dalszej części interpretacji – nie jest to miłość łatwa. Tu zaznaczyć trzeba, że swoje myśli na początku wiersza przekazuje podmiot w pierwszej osobie liczby pojedynczej. Istotne jest to o tyle, że perspektywa opisu tej relacji zmienia się, jakby sinusoidalnie przybliża i oddala, co koresponduje z ambiwalencją ich stosunków (właśnie przybliżaniem się ich i oddalaniem), która to kwestia zostanie poruszona w dalszej części artykułu.

Próba odpowiedzenia na pytanie, jak podmiot liryczny postrzega swoją matkę oraz ile dla niego ona znaczy, wiązana musi być z przedstawieniem również jej cech, ponieważ poznajemy ją przede wszystkim z punktu widzenia syna, a więc w sposób silnie zsubiektywizowany. To, w co – w stosunku do matki – autor wierzył, wyrażone jest już w pierwszej strofoidzie utworu: „Myślałem: / nigdy się nie zmieni”. Następujący później opis kobiety świadczy o tym, że mówiący ma pewne jej wyobrażenie, jakiś namalowany być może wspomnieniami z dzieciństwa obraz. Obraz wyidealizowany i niestety – jak chyba pokazała dorosłość – istniejący tylko w imaginacji.

Tak bowiem należałoby odczytywać czyniony przez podmiot liryczny opis Mamy. Zapamiętana została jako zawsze uśmiechnięta, mająca niebieskie oczy, ubrana w białą suknię i wkładająca naszyjnik – mający symboliczny charakter. Na razie dość powiedzieć, że kreacja ta jest wyobrażeniem autora, jakby pierwszą myślą, która pojawia się po wypowiedzeniu słowa „mama”. Wyobrażenie to możemy uznać za swego rodzaju stopklatkę z dzieciństwa transponowaną na ogólny wizerunek, który oderwany jest od kategorii czasu i przestrzeni, a który stale obecny był w imaginacji podmiotu, tworząc jakby

¹¹ Tego uproszczenia, czy też nawet błędnej, potocznej definicji podmiotu lirycznego używam świadomie, biorąc pod uwagę wykazaną wcześniej autobiograficzność tekstu. W wierszu bowiem przez większość czasu „mówi” konkretna osoba – Herbert.

prywatną ikonę. Mama jest kobietą piękną, szczęśliwą, atrakcyjną i starającą się o tę atrakcyjność dbać. Chce być piękna – dla męża? dla syna? Dla tego drugiego z pewnością jest. Ukazano ją zresztą w sposób poetycki, „wyśniony”; mimo to musimy jednak zaznaczyć, że ma on wiele wspólnego z rzeczywistością, z tym, jaka Maria Herbertowa była naprawdę. W książce *Pan od poezji* Joanny Siedleckiej możemy przeczytać na przykład, że „Maria Herbertowa [...] była bardzo miła, ciepła, serdeczna”¹², zaś przywoływany już wcześniej Żebrowski pisał:

dla mnie była najpiękniejsza. Jej twarz, zapamiętana z czasów, kiedy była jeszcze w miarę zdrowa, wydawała się stworzona do uśmiechu [...]. W jej spokojnej, dobrej twarzy niebywałym blaskiem lśniły zupełnie nieprawdopodobne oczy. Były niebieskie, raczej jasne. Przezierała z nich dobroć, tkliwość, może nawet nostalgia i – wbrew tej ostatniej – także jakaś żywość, wesołość – zdawałoby się nie do ugaszenia¹³.

Cytat ten pozwala z całą pewnością powiedzieć, że wykorzystuje poeta realistyczne (mimetyczne) obrazowanie i dzięki temu tym bardziej uprawdopodobnia wyznania podmiotu. Wizerunek, mimo że wyidealizowany, a przynajmniej wolny od wad, absolutnie mieści się w ramach prawdopodobieństwa. Tak właśnie pani Maria była zapamiętana.

Co jednak jeszcze bardziej istotne, to fakt, że postać matki jest poddana pewnej mityzacji (a to z kolei ściśle wiąże się z tym, co zostało już powiedziane o oderwaniu jej wyobrażenia od kategorii świata rzeczywistego), a nawet podniesiona do strefy *sacrum*¹⁴. Sam biały kolor sukni kojarzyć się może z niewinnością, uświęceniem, dostojeniem, a na pewno czcią, jaką została otoczona kobieta. Dodatkowe znaczenia ewokuje jeszcze niebieski kolor oczu, ponieważ połączenie obu tych barw związane jest ze znanym już od XV w. wizerunkiem Matki Bożej, ubranej w biało-niebieską suknię. Symbolizuje zatem dobroć i opiekuńczość. Może się to wydawać interpretacją nieuzasadnioną – zyskuje jednak prawdopodobieństwo, gdy weźmiemy pod uwagę, że kolory te miały również w innych utworach Herberta tego typu znaczenia naddane¹⁵.

Wykorzystane epitety – choć proste w warstwie formalnej – mają tu głębsze znaczenie symboliczne. Za metaforę możemy uznać ponadto fragment:

¹² J. Siedlecka, *Pan od poezji. O Zbigniewie Herbercie*, Warszawa 2005, s. 28.

¹³ R. Żebrowski, *Kamień na którym mnie urodzono*, s. 214.

¹⁴ M. Mikołajczak, „W cieniu heksametru”, s. 219.

¹⁵ Tamże, s. 222. Przywołuje tam autorka również prace innej badaczki [E. Badyda, *Niebieskie oczy matki i błękitne oczy królowej Amazonek, czyli funkcje koloru niebieskiego w poezji Herberta*, „Język Polski” 2001, z. 1–2, s. 72].

„ubrana w [...] niebieskie oczy”. Ubrana – w oczy? Byłaby to tylko metafora, uatrakcyjnijająca estetycznie dosyć prozaiczną w zasadzie treść? Być może. Warto jednak zauważyć również, że tego typu przenośnia podkreślać może, że rzecz nie dzieje się w realnym świecie, a – jak już wielokrotnie podkreślano – w wyobraźni bądź podniesionej do rangi prywatnego mitu przeszłości. Pokazuje też, że jej ubiór, wygląd, stanowią pewną całościową kompozycję, o której estetykę kobieta zabiega. Jednym z elementów tej kompozycji są oczy – piękne, eksponowane.

Znacznie istotniejszą treść niesie jednak ze sobą inna przenośnia: „zawsze będzie czekała / [...] na progu wszystkich drzwi”, kontynuująca myśl z poprzedniej strofoidy („Myślałem: / nigdy się nie zmieni”). Na początku uwagę zwracają przede wszystkim bardzo kategorycznie brzmiące słowa „zawsze” i „nigdy”, wyrażające bezgraniczną wiarę w taki stan rzeczy, ale to „czekanie na progu wszystkich drzwi” jest jedną z najważniejszych myśli w całym utworze. Wyjawia nam ona mianowicie stosunek podmiotu lirycznego do swojej matki, ale też antycypuje na zasadzie kontrastu dalszą część utworu: podmiot myślał (zwróćmy uwagę na czas przeszły!), że kobieta pozostanie taka sama, więc później widocznie musiało się to zmienić – i to się stało. Jakkolwiek: jest ona – a przynajmniej chciałby autor, żeby była! – osobą stale obecną w jego życiu, stanowiącą cenne wsparcie, osobą, która zawsze go rozumie. Pójdźmy o krok dalej – fakt, że miałyby nigdy się nie zmienić, sugeruje, że stanowiła pewien, jeśli wolno tak powiedzieć, *constans* we wciąż zmieniającej się rzeczywistości. Była więc pewną ostoją i zawsze mógł na nią liczyć, na nią – oraz na jej zrozumienie. Być może nawet na jej niezmiennność, co sugeruje, że doszło tu do pewnej, zapewne nieświadomej, próby miłostnego zawłaszczenia, ponieważ on oczywiście daje sobie prawo do zmieniania się – ale ona powinna zawsze być tam, gdzie wcześniej, zgodnie z utrwalonym w uczuciach mężczyzny statycznym, unieruchomionym jakby obrazem.

Zdaje się raczej, że sama obecność matki pomagała podmiotowi lirycznemu w bardzo różnych życiowych sytuacjach, symbolizowanych przez „wszystkie drzwi”. Drzwi, za którymi zawsze stać będzie matka. Uśmiechnięta, dobra, pewnie pomocna... taka sama. Co ciekawe, wykorzystał tutaj autor dość typowy dla siebie rodzaj metafory, za pomocą której lubi wprowadzać w swoje utwory motyw zastąpienia „trwałych fundamentów” przez „cienką krawędź”. Uwyrażnia za jej pomocą brak „stałych punktów oparcia”¹⁶. Należy więc uznać treść tej przenośni za paralelną do całości

¹⁶ M. Mikołajczak, *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, Toruń 2013, s. 34.

treści kilku omawianych dotychczas strof. Osoba matki miała być jednym z tych fundamentów – a okazało się, że wymagałoby to ograniczenia jej podmiotowości. Cienka krawędź to w tym przypadku linia pomiędzy własnym szczęściem syna a odrębnością matki.

Tutaj na myśl przychodzi jeszcze pewna uwaga natury formalnej. Do napisania omawianego fragmentu, w którym mężczyzna wyraża swoje oczekiwania dotyczące niezmienności podejścia matki, wykorzystał autor rozłamaną postać heksametru¹⁷ (choć zdaje się, że wbrew ocenie Mikołajczak, bezpieczniej będzie mówić po prostu o sześcioprzyciskowcu). W tym momencie zauważyć należy kontrast pomiędzy regularnością, a więc stałością użytego wiersza, a obawami podmiotu lirycznego, że w jego rodzicielce zajdzie jakaś nieprzyjemna dla niego zmiana. Zarazem całość zwrotki nie wyraża tej obawy wprost, a tylko sugeruje ją za pomocą mającej podwójną wartość semantyczną metafory, która z jednej strony – jak powiedzieliśmy – pokazuje, jak bardzo jest pewny, że może na swą matkę liczyć, ale z drugiej wyraża ukrytą obawę, że ich relacje się pogorszą, a więc – stałość (jedność) zostanie zaburzona. Wreszcie, stosuje poeta rozłamaną właśnie postać heksametru, która także sugeruje, że nastąpi – pozostaniemy przy tej przenośni – przełom (a może: rozłam?), dla obu stron niestety negatywny. Trzy kontrasty, czy też nawet – sprzeczności zawarte w jednej strofoidzie! Trudno nie pomyśleć, że antycypuje ona przyszłe losy stosunków matki z synem. Można by jeszcze uznać, że wykorzystanie chociaż po części tradycyjnej miary wierszowej jest próbą załagodzenia emocjonalnego tonu przez autora-kłasyka. Próbą, w której emocje chyba jednak wygrały.

Tyle można powiedzieć o stosunku Herberta – czy też rezonera Herberta – do Mamy. Dla zachowania symetrii należy z kolei poruszyć kwestię, jak ona postrzega swojego potomka? Przy analizie ich relacji przedstawionej od strony matki powiedzieć trzeba, że w pewnym momencie utworu zmienia się podmiot, oddający jakby głos matce i wypowiadający jej kwestie. W tekście zostało to zaznaczone poprzez wcięcie odpowiednich strof.

Jej oczekiwania również nie zostały do końca spełnione, co wyrażone zostało za pomocą epitetu: „syn niepodobny do marzeń”. Uznać zatem trzeba, że podobnie, jak niezgodne z rzeczywistością okazało się wyobrażenie podmiotu lirycznego o matce – a w końcu musiało się takie stać: bo dojrzewanie zawsze pociąga za sobą zmianę sposobu patrzenia na rodzica i relację z nim – tak również jej wyobrażenie o dziecku, jej oczekiwania, okazały się nietrafione. Syn bowiem wyrósł na człowieka skrajnie innego od niej samej.

¹⁷ M. Mikołajczak, „W cieniu heksametru”, s. 28.

W jednej z poprzednich strofoid stwierdza bowiem podmiot: „mama lubi kawę / ciepły kafel / spokój”. Właśnie „spokój” zdaje się definiować istotę charakteru matki i sposób, w jaki pragnęła go wychować, jaki rys chciała nadać jego charakterowi. Stąd określenie, że karmiła go „mlekiem łagodnym” – pragnęła dla niego szczęścia, stabilizacji, harmonii. I wynikało to zapewne z tego, jakim człowiekiem była w rzeczywistości – relacje potwierdzają, że Maria Herbertowa była „zdecydowanie pod pantoflem męża”¹⁸, co chyba potwierdziłoby nasze przypuszczenia o jej mało, by tak rzec, „rewolucyjnym” czy żywiołowym usposobieniu. Miała ona być ponadto osobą głęboko religijną, „pielęgnowającą dawne cnoty strażniczką domowego ogniska”, „niewiastą ciepłą, wrażliwą, pragnącą być dla wszystkich swych bliskich podporą”¹⁹... O pragnieniach względem syna przypomina także metafora: „krwią go obmyłam ciepłą”, kojarzącą się z porodem, bądź też innym poświęceniem, na które zdecydowała się dla dobra dziecka. Pokazuje to zresztą dwojakie się jego oddzielenie: najpierw cielesne, a w przyszłości emocjonalne. Chciała więc, by był człowiekiem spokojnym i wyznającym podobne do niej wartości. Bo, powtórzmy to jeszcze raz, nie chodzi tu wyłącznie o apodyktyczne zawłaszczenie i potrzebę dominacji – ale o przekonanie, że ukochane dziecko samo utrudnia sobie życie, i niemożność rodzica pogodzenia się z tym. Choć i pewnego zawłaszczenia możemy się tu dopatrzeć: stąd pretensje matki.

A jakim się to dziecko okazało jako dorosły? – zdaje się pytać kobieta po apostrofie do żalu, która – jako zwrócenie się do abstraktu, do idei Żalu samego w sobie („nieunoszony żalu”) – dodatkowo podkreśla jej rozczarowanie i ból. Kolejne fragmenty, wykorzystujące tradycyjne toposy studni i drogi²⁰, sugerują następne pytania. Dlaczego on sobie to robi? Skąd czerpie inspiracje? Dlaczego podejmuje akurat takie decyzje? Dlaczego wybiera ścieżki zbyt trudne, nieoczywiste? Być może chodzi tu o zajęcie syna, jakim jest bycie poetą, a więc – artystą? Jako matka nie potrafi tego pojąć, jest to dla niej zbyt trudne. Kocha go tak bardzo, że jakby zapomina o tym, kim syn jest, ponieważ czuje matczyną obawę, że przez swoje wybory (tak sprzeczne z sugerowanymi przez nią) będzie nieszczęśliwy. Nie pamięta o jego niezależności, podmiotowości, dostrzega za to, że mężczyzna jest skrajnie inny od jej oczekiwań czy też powodowanych miłością życzeń – niespokojny, „rozedrgany”, zbyt wrażliwy, co wyrażone zostało metaforą spalania przez niepokój,

¹⁸ J. Siedlecka, *Pan od poezji. O Zbigniewie Herbercie*, s. 28.

¹⁹ R. Żebrowski, *Kamień na którym mnie urodzono*, s. 219.

²⁰ M. Mikołajczak, *„W cieniu heksametru”*, s. 217.

oraz epitetami – ręce są bowiem „zimne i szorstkie”. Dostrzega to wszystko – lecz nie potrafi zaakceptować. Bo syn nie jest tu jedynym, który cierpi, bo nie może już oczekiwać stałe niezmiennego obrazu i działania matki. Ona czuje dokładnie to samo, ale „z drugiej strony”. Uciekając się do biologicznej metafory, chodzi o traconą symbiozę, której każdy z dwojga uczestników staje się jednak kimś trochę innym – przez co nie może ona trwać na tych samych zasadach.

Warto przy okazji analizy tych dwóch fragmentów zaznaczyć, że długość tworzących je wersów jest bardzo zbliżona, wszystkie mają bowiem 7 lub 8 sylab. Oddaje Herbert w ten sposób stabilność i spokój matki. Stwierdzić wypada już teraz – a potwierdzone to jeszcze zostanie w toku dalszej analizy, i co dostrzegali też inni badacze – że używa autor wersyfikacji w celu ekspresji²¹.

Na podstawie interpretacji tych dwóch zaledwie strofoid przyjdzie nam stwierdzić, że przyczyną zachwiania relacji podmiotu lirycznego z matką będzie nie tylko różnica między ich światopoglądami i podejściem do życia, ale przede wszystkim konfrontacja ich wzajemnych o sobie wyobrażeń z rzeczywistością – która okazała się po prostu inna. Syn zatem ma skrajnie inny charakter i wybrał niezrozumiałą dla niej ścieżkę życia. Skutkuje to rozpadem jej wyobrażenia, rysą czy nawet pęknięciem na wizerunku. On z kolei wyczuwa, że nie może już liczyć z jej strony na bezgraniczną akceptację, na zrozumienie, na które – jak możemy się domyślać – mógł liczyć wcześniej. Albo powiedzmy inaczej: pewnie może liczyć – bo to przecież matka – ale gdyby wspomniana ryse zwerbalizować, brzmiałaby ona tak: „kocham cię, akceptuję, ale...”. I właśnie o to „ale” chodzi – wypowiedziane rozedrganym głosem. Kocham, ale nie rozumiem. Dzieje się to zresztą z tego samego powodu: syn stał się kimś innym, dobrze znanym, ale jednak dziwnie obcym. Korzystając z użytej już metafory, możemy powiedzieć, że nie przypomina już matce chłopca z ikony. Symbolem tego dramatycznego napięcia jest wskazany już wcześniej naszyjnik. Jego nitka – którą interpretować możemy jako więź łączącą ich dwoje – po coraz mocniejszym naprężaniu, zerwała się, tak samo jak zerwała się właśnie któraś z nici porozumienia między nimi. „Sprawne” korale oznaczają ponadto kompletną całość, ich zerwanie – to rozpad lub przynajmniej zmiana wizerunku. Tak więc w mniemaniu syna zmienił się obraz rodzicielki, który poznajemy na początku utworu. Dlaczego wybrał poeta akurat naszyjnik? Być może był to jakiś charakterystyczny dla matki dodatek. Znając zresztą Herberta zainteresowanie antykiem, sznurek

²¹ Z. Najder, *O poezji Zbigniewa Herberta*, s. 182.

ten kojarzyć można z mitologicznymi Mojrami. Tu wprowadzić nie chodzi o śmierć – ale na pewno do czynienia ma podmiot liryczny z i tak bolesną stratą, jaką jest brak porozumienia (czy też tylko częściowe porozumienie) z najważniejszą osobą. Zachwianie tej równowagi odzwierciedla również wersyfikacja, ponieważ strofoida, w której przedstawiony zostaje ten symbol, odznacza się nieregularną długością wersów. Pójdźmy nawet o krok dalej: to swoiste zaburzenie wizerunku matki jest równoznaczne z utratą specyficznego usytuowania podmiotu wobec niej, a zatem – jakby utraty dzieciństwa. Jest to zresztą sytuacja obustronna – w ten sam bowiem sposób kobieta „traci” syna.

We właściwą sytuację liryczną wprowadza nas dopiero piąta, już cytowana zwrotka: „mama lubi kawę / ciepły kafel / spokój”. Ponownie wykorzystuje tu Herbert wersyfikację w celach ekspresyjnych, ponieważ każdy kolejny wers jest o dwie sylaby krótszy. W związku z tym pierwszy jest trzystopowy, drugi dwustopowy i wreszcie trzeci – jednostopowy. Daje to efekt stopniowego wyciszenia po rozbudzonym w poprzedniej strofie niepokoju, co koresponduje z przedstawionymi upodobaniami matki, która jest już – w porównaniu z wizerunkiem z początku utworu – osobą wyraźnie starszą.

Opisane zostaje spotkanie – jeśli wolno tak ich nazwać – bohaterów wiersza, podczas którego kobieta czyta jeden z utworów syna „i siwą głowę mu zaprzecza”. Fragment ten stanowi dalszy element charakterystyki matki (tym razem czynionej w związku z jej aktualnie widzianą postacią, a nie tą ze wspomnień), co dokonuje się ponownie za pomocą zwyczajnych dość epitetów. Takie właśnie obrazowanie wydaje się podkreślać szczerłość wyznania, daje wrażenie, że podmiot liryczny opisuje Mamę w dokładnie taki sposób, w jaki ją widział. Patetyczne czy bardziej skomplikowane pod względem formalnym środki wyrazu mogłyby tu spowodować pewną nieautentyczność. Co jednak istotniejsze, to fakt, że kobieta się z wierszem swojego syna nie zgadza, a biorąc pod uwagę, jakim Herbert był poetą i jakie poruszał tematy (o czym powiedzieliśmy już wcześniej) – oznacza to, że istnieje jakaś poważna kwestia różniąca ich światopoglądy. Oczywiście możemy też odnosić to niezgadzanie się nie do treści napisanego wiersza (więc również nie do światopoglądów), ale do samego faktu wybrania takiej akurat działalności przez syna. Jedno pozostaje niezmiennie: element pewnej negacji.

W tym momencie następuje oddalenie perspektywy relacjonowania; przy wykorzystaniu pojęć z zakresu epiki moglibyśmy powiedzieć, że narracja pierwszoosobowa zmienia się w trzecioosobową (mamy tu do czynienia z elementami liryki opisowej), co argumentowałoby postawioną wcześniej tezę, iż zbliżająca i oddalająca się perspektywa koresponduje z niejednoznacznością (przybliżeniem i oddaleniem w) ich relacji. Dostrzeżemy tu rów-

niez pewną dialogowość, opartą wszakże nie na rozmowie, ale na wymianie perspektyw. Podmiot liryczny stał się tu ostatecznie „tym który upadł z jej kolan”. Jest to kolejna już w utworze metafora, która mówi o „rozplątaniu” się ich nici porozumienia. Na kolanach bowiem trzyma się dziecko, podmiot liryczny zaś spadł z nich, a więc dorósł – choć w bolesny sposób, bo rozmijając się mocno z tym, co dawniej było im wspólne. Może zresztą nie chodzi o porozumienie *sensu stricto*, ale o coś głębszego, pozawerbalnego, podskórnego, jakby próbę wzajemnego rozpoznania swojej tożsamości, zidentyfikowania, czy podmiotowość obserwowanej osoby jest bliska temu, kim ona jest w naszej perspektywie, słowem, dowiedzenia się, czy matka jest tą matką, a syn – tym synem. Będzie to chyba ta jedna perła, która zaginęła (utknęła?) w szczelinach podłogi – „utracone” dziecko, „utracony” jego obraz (bo przecież cała reszta – wygląd, wspomnienia itp. zostają te same). Dziecko jednocześnie bliskie i dalekie, dające się zobaczyć – ale już niedające się w pełni rozpoznać oraz osiągnąć.

Dla interpretacji tego fragmentu będzie bardzo pomocny znacznie późniejszy tekst Herberta, mówiący jednak o tym samym i w ten sam niemal sposób. Chodzi tu mianowicie o *Matkę* z tomiku *Pan Cogito*, wydanego prawie 20 lat później! Ponownie do czynienia mamy z motywem upadku z kolan, tym razem jednak mężczyzna, nie naszyjnik, „jest” nicią – bo włóczką. Kolan te zresztą są „słodkim tronem”²², co również może przywołać na myśl pewne skojarzenia z *Matką Boską*. Byłby podmiot, jak chce tego Małgorzata Mikołajczak, „Tezeuszem-kłębką zaplątanym w labiryncie życia”²³? Być może, ponieważ bohater prozy poetyckiej z *Pana Cogito* „toczył się po ostrych pochyłościach, czasem piął się pod górę. Przychodził splątany i milczał”. Idealnie pasuje to do niedoskonałości (czy raczej: niezgodności z jej osobistymi wyobrażeniami) syna wskazywanych przez matkę w *Mamie*, do uczęszczanych przez niego niebezpiecznych dróg, do spalania przez niepokój. Nie tylko ten motyw jest jednak wspólny dla obu tych utworów.

Łączy je również milczenie osoby mówiącej. Syn w analizowanym tutaj utworze „zaciska usta i milczy”. Dlaczego zaciska usta? Najpewniej dlatego, że chce zdusić w sobie jakieś, jak możemy się domyślać, raczej negatywne emocje. Stara się nie uzewnętrzniać swojego żalu, bólu czy rozczarowania. Prawdopodobnie dlatego, żeby nie sprawić przykrości matce, ponieważ ją wciąż kocha i tylko dlatego ta „niewesoła rozmowa” jest źródłem – choć trzeba przyznać, że nieco masochistycznej – słodyczy. Nieco później poja-

²² Ten i następne fragmenty *Matki* cytuję według: M. Mikołajczak, „W cieniu heksametru”, s. 230.

²³ M. Mikołajczak, *Pomiędzy końcem a apokalipsą*, s. 179.

wiają się słowa o „literach stojących osobno jak kochające serca”. To stanie osobno widoczne jest również tutaj: między matką a synem jest tu jakaś niewidzialna ściana. Są razem – ale osobno. Chcą się zbliżyć – ale nie mogą. Chcą powrotu do tej dawnej symbiotycznej jedni – ale jest to niemożliwe. Nie dlatego, że któreś z nich tego nie chce, albo nie potrafi odpuścić jakichś swoich racji. Tamten stan rzeczy był po prostu zarezerwowany dla innego okresu w życiu i teraźniejszość nie pozwala na jego odtworzenie.

Ostatnie trzy strofoidy przedstawiają kolejny rodzaj oddalenia się od siebie tych dwóch dawniej najbliższych sobie osób. Tym razem jest to rozłąka *stricte* fizyczna, gdyż porozumienie odbywa się za pośrednictwem listów. Tak zresztą jest dla podmiotu lirycznego łatwiej znieść tę swego rodzaju samotność wynikającą z odczuwanej przez oboje inności. Nie jest on więc jedynym pokrzywdzonym w tej relacji. Również oczy kobiety są „przebite ślepą miłością”. Ta brutalna dość metafora dobrze ilustruje postawę Mamy, która, jak już powiedzieliśmy, kocha syna do tego stopnia, że nie potrafi zaakceptować, iż jest on inny, niż w jej oczekiwaniach. Jej miłość jest ślepa, bo nie dostrzegająca jakiegось indywidualności, wolności, samodzielności czy wreszcie inności syna. Z tego powodu sama cierpi. Miało to zresztą, jak wiemy z relacji Rafała Żebrowskiego, odbicie w rzeczywistości: „owa miłość była tak wielka, że z czasem zaczęła owocować bólem”²⁴. Dochodzi jakby do starcia dwóch dążeń, dwóch wzajemnych prób nieświadomego być może zawłaszczenia „ja” drugiej osoby, ale zawłaszczenia nie apodyktycznego, ale związanego ze zbyt trudną – bo zbyt dużą – miłością, która nie pozwala zaakceptować, że obiekt miłości jest kimś innym. Nie jest to ten rodzaj wymagań, które wobec syna miał ojciec Herberta (solidny zawód, wykształcenie itd.), ale raczej jakaś niewyraźna i niezbywalna więź, która pozwalałaby myśleć: moja mama czy mój syn (nie w znaczeniu dosłownym, dzierżawczym: mam na myśli szczególnie emocjonalne, wyrażające głębokie porozumienie użycie tych zaimków). Chodzi o rodzaj przywiązania, które czuje dziecko, o traktowanie matki (ojca) jako w pewnym sensie swoją własność, która w tym jeszcze okresie jest możliwa i pozwala na ogromne szczęście, ale potem – przez dojrzewanie, przez szukanie własnych ścieżek, przez szukanie siebie – musi być zastąpione innym rodzajem relacji. Bardziej świadomym, mniej pierwotnym, kształtującym się nie tylko na bazie emocji „pierwszych”, ale też tych późniejszych, pojawiających się po wyjściu z „kokonu” kreowanego przez rodziców, po zetknięciu się z rzeczywistością pełną innych podmiotów czynności i emocji, słowem – po wkroczeniu do świata „poza gniazdem”.

²⁴ R. Żebrowski, *Kamień na którym mnie urodzono*, s. 230.

Ostatnie dwa fragmenty przedstawiają już moment odczytywania listu, który to moment ma miejsce tydzień później. Jak początkowo opisywane wyobrażenie matki było oderwane od realistycznych kategorii miejsca i czasu i dlatego nie zostały one wykorzystane w opisie, tak tutaj świadomie wyzyскуje autor te wartości, by pokazać oddalenie podmiotu lirycznego od Mamy. Fizyczny dystans jednak, wbrew oczekiwaniom, wcale nie polepsza sytuacji, bowiem list jest czytany ze ściśniętym gardłem – zapewne po to, żeby powstrzymać wzruszenie. To ściśnięte gardło oddawane jest zresztą ponownie w warstwie tekstowej za pomocą wersyfikacji – poprzez użycie wiersza syntagmatycznego, typowego dla Różewicza²⁵. Emocje zatem nie są wcale mniejsze, prawdopodobnie znowu mężczyzna odczuwa napięcie, niedającą się spełnić potrzebę bliskości. Co było napisane w liście – nie wiemy, ale chyba coś, co powodowało – jak przy osobistym spotkaniu z matką – słodki ból. Próbuje jednak te emocje opanować, jako słabość, z którą trzeba sobie poradzić, co jest stale pojawiającym się motywem w twórczości – czy też należałoby może powiedzieć: filozofii? – Herberta²⁶. I stara się to zrobić – tragizm sytuacji polega jednak na tym, że próby te skazane są na niepowodzenie. By poczuć choć przez chwilę te pierwotne więzi z matką – trzeba poczuć ból ich zerwania.

Ogólne przesłanie utworu zdaje się przekazywać ostatnia już jego strofoida, która zawiera się w metaforze: „w tym liście / litery stoją osobno / jak kochające serca”. Ma ona na celu pewne podsumowanie treści, ponieważ pokazuje niemożność osiągnięcia harmonijnej jedności dwóch kochających się osób, które – choć darzą się wielkim uczuciem – nie mogą pogodzić się z tym, że nie spełniają swoich wzajemnych oczekiwań. Możemy tu mówić o pewnego rodzaju ironii, bowiem jedynym sposobem na złagodzenie cierpienia jest wybranie... innego, trochę tylko mniejszego – rozłąki. Ironiczny jest również fakt, że dochodzi do problemów z pielęgnacją więzi najbardziej naturalnej, tej, która powinna trwać ponad wszystko – matki do dziecka. Wreszcie, głęboko przesiąknięta ironią jest również przeciwskuteczność działań bohatera – jak w prawdziwej tragedii! – gdyż próby zbliżenia się do matki powodują jedynie konieczność oddalenia się. Ponownie o słuszności tej interpretacji przekonać nas może opinia Żebrowskiego, który pisząc o *Mamie* oraz o *Matce*, zauważa: „Z obu sformułowań przebija pragnienie bliskości i przekonanie o niemożności jej odzyskania, co jest odczuwane jako dramat”²⁷.

²⁵ M. Mikołajczak, „W cieniu heksametru”, s. 218.

²⁶ M. Mikołajczak, *Pomiędzy końcem a apokalipsą*, s. 33.

²⁷ R. Żebrowski, *Kamień na którym mnie urodzono*, s. 229.

Dochodzimy zatem do wniosku, że ich relacja miała bardzo ambiwalentny charakter, ponieważ cechowała ją równocześnie i bliskość, i obcość. Wykorzystanie ironii zresztą stanowi w ogóle cechę poezji Herberta²⁸ i w tym sensie *Mama* z całą pewnością wpisuje się w całokształt jego twórczości.

Tak samo zresztą jest z ogólnie pojmowaną wyobraźnią poetycką autora, która oparta jest na „współistnieniu tego, co trwałe, pewne, niepodważalne i tego, co określa niepewność i wahanie. Można tu mówić o wyobraźni, która [...] zasadza się na przenikaniu dwóch jakości: miękkości, falistości, płynności, dynamiki z twardością, stałością, spokojem, siłą, heroizmem”²⁹. Czyż nie to właśnie przedstawia wiersz *Mama*? Czyż właśnie nie ta różnica jakości, ten silny dysonans między skrajnie różnymi potrzebami i wyobrażeniami matki i syna, nie jest jego tematem? I czyż nie to właśnie stało się przyczyną ich poróżnienia? Oczekiwanie podmiotu wyrażałoby chyba właśnie to, co niepodważalne i pewne, spokojne i stałe; to właśnie konstytuowałoby jego potrzeby związane z relacjami z matką. Rzeczywistość, co Herbert doskonale rozumiał, jest jednak inna i nie ma innego wyboru niż pogodzić się z innością, nieprzystawalnością, zmiennością. Mimo iż tak mocno to boli.

Pójdźmy jeszcze o krok dalej. „To, co się pisze, powinno być wyrazem naszych wewnętrznych sprzeczności, gdyż człowiek jest mieszaniną spokoju i niepokoju, pewności i wątpliwości” – powiedział w 1972 r. Herbert³⁰. A czyż nie jest sprzecznością wielka miłość do matki i niemożność zbliżenia się do niej? Byłaby więc *Mama* odzwierciedleniem filozofii autora? A może – co przecież też niewykluczone – tak ambiwalentna relacja z matką ukształtowała jego światopogląd i sposób postrzegania ludzi, tak bardzo przecież dualistyczne?

Na tak postawione pytania nie sposób jednoznacznie odpowiedzieć. Można jednak z pewnością stwierdzić, że wyróżnia się *Mama* na tle twórczości Herberta, mającej raczej „przedmiotowy”, niż osobisty charakter. Fakt, że możemy dostrzec w nim pewne echa poglądów autora nie czyni jeszcze z tego wiersza poezji stricte filozoficznej. Po części osobisty i wyznaniowy charakter tego wiersza każe nam kojarzyć *Mamę* z pokłosiem poetyki romantyzmu. Dostrzeżemy tutaj także – jak wspominałem wcześniej – dialogowość, w związku z którą podmiot dopuszcza do tego, aby wybrzmiała inna per-

²⁸ A. Cieński, *Interpretacja utworów Zbigniewa Herberta*, s. 24.

²⁹ M. Mikołajczak, *Pomiędzy końcem a apokalipsą*, s. 33.

³⁰ *Czym byłby świat... Rozmowa ze Zbigniewem Herbertem*. Rozmawiała H. Murza-Stankiewicz, „Wiadomości” (Wrocław) 1972, nr 20. Cyt. za: M. Mikołajczak, *Pomiędzy końcem a apokalipsą*, s. 33.

spektywa, ale zaraz zatrzymuje strunę, obawia się, broni się przed nią, by poruszyć własną. Bo choć w utwór ten wpisany jest dramat tak matki, jak syna, ta delikatna nuta zawłaszczenia każe jednak skupiać się bardziej na tragedii tego drugiego, która współgra z tożsamymi przeżyciami kobiety, ale jednak delikatnie wysuwa swoją partię na pierwszy plan. Nie jest to zresztą dziwne – emocje dziecięce, młodzieńcze, dotyczące więzi najbardziej podstawowych trudno jest bowiem poddać w pełni sprawiedliwemu osądowi. Przypomnijmy zresztą: sam poeta nie wykluczał intelektualności i emocji.

Choć – jak napisałem wyżej – *Mama* nie należy do typowej poezji filozoficznej, bo akcent emocjonalny i osobisty wydaje się tu dużo mocniejszy, nie chodzi w niej tylko o ekspresję uczuć pisarza, z którą czytelnik może zrobić co chce – utożsamić się lub nie, zachwycić pod względem artystycznym albo przejść obojętnie, ale o możliwość wpisania tej historii w bardziej ogólne rozważania o uniezależnianiu się dziecka od rodzica, o poruszenie tematu pewnych uniwersaliów wspólnych wszystkim ludziom. Bo jest to coś bez wątpienia powszechnego i bliskiego nam wszystkim – oddalanie się od rodziców i obserwowanie, jak usamodzielniają się dzieci. Młodzieńcza chęć niezależności – i późniejsza refleksja oraz pragnienie, by na chwilę chociaż było „jak dawniej”. W rzeczywistości pisze Herbert o tym, jak wszyscy zmieniamy się wraz z dojrzewaniem i starzeniem się, jak kształtuje się nasza osobowość w związku, ale i kontraście z tym, jak rodzice chcieliby, by ona wyglądała. Jak nasze ścieżki, choć na stałe u początków związane, w końcu, na drodze naszego obcowania ze światem – muszą się rozejść. Niekoniecznie całkowicie – te linie przecież mogą się oddalać i zbliżać, ale już nigdy nie będą mogły się na siebie nałożyć – chyba, że jak chciałyby tego eschatologia chrześcijańska, dopiero po śmierci.

Mama to wreszcie przykład refleksji filozoficznej na temat miłości i relacji międzyludzkich. Przywołałem wcześniej w tekście chociażby nazwisko Sartre’a. Ale Herbert nie myśli tu w tak pesymistycznych kategoriach. Owszem, pokazuje, że miłość – nawet największa i najszczerza – może być do pewnego stopnia relacją zawłaszczenia (i wtedy jest miłością „ślepą”). Często nieświadomego, niekiedy nawet niezauważalnego, ale i tak obecnego – a już szczególnie wtedy, gdy któraś ze stron, np. poprzez pójście własną drogą, się z tej relacji posiadania wyłamuje. Co ważne – nie chodzi tu o zazdrość o kogoś, ale o to, by Drugi był niezmiennie taki, jaki Ja chcę, by był. A to, jak wiemy, nigdy nie będzie możliwe.

Najważniejsza jest jednak refleksja ogólna, która przychodzi na myśl po zinterpretowaniu tekstu. Każe nam ona ujrzeć ironię losu człowieka, dla którego jedno uczucie – gdy spełnione, może być powodem do szczęścia lub –

gdy tak się nie stanie – jest największym dramatem. Wskazuje, jak ważne jest poczucie jedności i wspólny zakres tożsamości zakreślany przez spełnienie swoich wizji i oczekiwań. Dowodzi, że konieczna jest pewna zgoda na odrębność. To paradoksalne: miłość jako jedność – porozumienie, synergia – jest niemożliwa tak długo, dopóki nie zaakceptuje się heterogeniczności poszczególnych jej elementów. Miłość – to jedność w inności. To zgoda na inność. Dopóki tego nie zrozumiemy, będzie ona bolesna jak przebite nią oczy, jak bycie samotnym niczym kochające serca. Ten konflikt da się jednak przezwyciężyć. Pozostaje tylko pytanie – czy bohaterom wiersza ta sztuka się udała? Moim zdaniem nie – bo dalej czują samotność, mimo że się kochają. Bo co oznaczają słowa: „osobno jak kochające serca”? Mają wydźwięk pozytywny czy negatywny? Czy osobno = w zgodzie na odrębność (rozwiązanie pozytywne), czy też osobno = z dala od siebie, bo ślepa miłość nie pozwala na bliskość (rozwiązanie negatywne)? To pytanie, na które czytelnik odpowiedzieć musi sobie sam – niewykluczone, że wzięwszy pod uwagę swoje relacje z najbliższymi.

Przypomina nam wreszcie Herbert prawdę bardzo uniwersalną, odnoszącą się nie tylko do relacji rodziców i dziecka, ale też jakiegokolwiek innej – przyczyną największej tragedii jest niemożność – a może nieumiejętność? – zrealizowania największego uczucia.

Bibliografia

- Cieński Andrzej (2012), *Interpretacja utworów Zbigniewa Herberta*, Wrocław: Oficyna Wydawnicza Atut.
- Herbert Zbigniew (1994), *Struna światła*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Mikołajczak Małgorzata (2013), *Pomiędzy końcem a apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Mikołajczak Małgorzata (2004), „W cieniu heksametru”. *Interpretacje wierszy Zbigniewa Herberta*, Zielona Góra: Uniwersytet Zielonogórski. Oficyna Wydawnicza.
- Najder Zdzisław (1956), *O poezji Zbigniewa Herberta*, „Twórczość”, nr 9.
- Pędziański Zbigniew (1957), *Gniotąca lekkość pozoru...*, w: Z. Pędziański, *Dalecy i bliscy. Szkice literackie*, Poznań: Pallottinum.
- Siedlecka Joanna (2005), *Pan od poezji. O Zbigniewie Herbercie*, Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Wyka Kazimierz (1977), *Składniki świetlnej struny*, w: K. Wyka, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Żebrowski Rafał (2011), *Zbigniew Herbert: „Kamień na którym mnie urodzono”*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

“I Thought: Things Will Always Be the Same”.
The Conflict of Expectations in *Mama*
by Zbigniew Herbert

Summary

The article analyzes and interprets a very important poem by Zbigniew Herbert – *Mama* from *Struna światła* (1956). While the work seems to deal with the poet’s personal experience, it can also be read as the universal human immersion in intimacy and separation. The very subtitle of the poem conveys its main assumption. Herbert depicts the relationship with mother as a specific conflict of expectations, in which love possesses and appropriates. The true affection requires approval for independence; unity – paradoxically – requires approval for otherness.

Keywords: poetry, interpretation, family relations, mother, son

Iwona Misiak

Instytut Filologii Polskiej

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

e-mail: iwona_misiak@op.pl

ORCID: 0000-0002-7473-5064

Przygody Sindbada, czyli fantazmaty Leśmiana?

Bogusław Grodzki w swojej analizie *Przygód Sindbada Żeglarza* Bolesława Leśmiana¹ koncentruje się na psychologicznym i psychoanalitycznym odczytaniu baśni, wybierając głównie metody Zygmunta Freuda i Bruna Bettelheima. Badacz przywołuje fantazmaty Leśmiana i biograficzne wątki, które jego zdaniem motywują rozmaite działania Sindbada – podróże, sny, awantury i związki z księżniczkami. Zestawia opowieść pisarza z wzorcem samopoznania i dążeniem do harmonijnej dojrzałości, warunkujących poczucie bezpieczeństwa, a finalnie, po serii romansów, spokój osiadłego, tj. małżeńskiego życia bohatera. W tak zarysowanym obszarze interpretacyjnym wyróżnia trzy sfery: zmysłowości/seksualności, snu/marzenia sennego oraz głodu/jedzenia/obżarstwa. Jest i czwarty temat, mianowicie kwestia społecznej i kulturowej roli artysty omówiona na przykładzie wuja Sindbada, Tarabuka, którego poetyckie obsesje mają przedstawiać twórcze i osobiste predylekcje Leśmiana (zwykle dość ironicznie lub groteskowo). Grodzki przypomina także o rozległych kontekstach literackich, tzn. oryginalnym przetworzeniu przez poetę arabskiej wersji baśni z *Księgi tysiąca i jednej nocy*, jego napisanym wcześniej poemacie *Nieznana podróż Sindbada*

¹ B. Grodzki, *Leśmianowska baśń nowoczesna. O „Przygodach Sindbada Żeglarza” Bolesława Leśmiana*, Lublin 2012.

Żeglarza, wierszach inspirowanych tematyką orientalną i wielu innych utworach. Stwierdza, że opowieść o Sindbadzie jest jednym z „najważniejszych punktów odniesienia w całej twórczości autora *Łąki*, [...] przede wszystkim w dziedzinie szeroko rozumianej psychologii twórczości”², baśń „odzwierciedla w znacznej mierze psychiczne i emocjonalne skłonności polskiego poety, a powikłane losy głównego bohatera przedstawiają przetransponowane w symbolikę literacką sposoby funkcjonowania wyobraźni poetyckiej [Leśmiana – dop. I.M.]”³.

W początkowej części *Leśmianowskiej baśni nowoczesnej...* zostały przedstawione dwa modele lektury przygód Sindbada uwypuklające konteksty literackie i psychologiczne. W pierwszej, literackiej perspektywie badacz proponuje, żeby nazwać dzieło Leśmiana „baśnią autobiograficzną”⁴, zamiast czy też obok określenia baśń metafizyczna, stosowanego przez Annę Czabanowską-Wróbel, a tym samym ponownie zaznacza obszar własnych zainteresowań. Wnikliwie i starannie omawia literackie walory baśni, zmiany, jakie Leśmian wprowadził w konwencję tego gatunku, wymienia cechy stylu odróżniające tę opowieść od innych zbiorów autora (*Klehd sezamowych*, *Klehd polskich*) i akcentuje fakt, że *Przygody Sindbada Żeglarza* są dziełem nieskrępowanej, oszałamiającej wyobraźni. W drugim rozdziale Grodzki przywołuje elementy psychoanalizy Freuda i tezy Bettelheima na temat znaczenia baśni w rozwoju psychicznym jednostek. Powtarza, że baśń Leśmiana jest opowieścią o erotycznej inicjacji bohatera, który emocjonalnie dojrzewa

² Tamże, s. 13–14.

³ Tamże, s. 14.

⁴ Tamże, s. 35. Sformułowanie „baśń metafizyczna” A. Czabanowskiej-Wróbel jest, zdaniem badacza, „nieco mylące, zwłaszcza wówczas, jeśli uwzględnimy zakorzenione w tradycji filozoficznej znaczenia odnoszące się do słowa «metafizyka» oraz jego derywatów” [tamże]. Sądzę jednak, że jest przeciwnie, ponieważ w kontekście twórczości Leśmiana (a ogólniej: baśni młodopolskiej oraz symbolizmu) i po przełomie antypozytywistycznym „metafizyka” jest terminem historycznie uprawomocnionym (m.in. dzięki poglądom Bergsona wkomponowanym w filozofię twórczą Leśmiana), określającym sposób nieracjonalnego, intuicyjnego, a w przypadku baśni również magicznego poznawania świata pozazmysłowego i bytów niematerialnych. Natomiast same nazwy „metafizyka” i „ontologia” w systemach filozoficznych ewoluowały; nazwa „ontologia” pojawiła się w XVII wieku („metafizyka” w I wieku p.n.e.), była np. identyfikowana z „filozofią pierwszą” Arystotelesa, niekiedy „metafizyka” i „ontologia” stawały się synonimami, ostatecznie po krytyce Heideggera częściej pojawiała się „ontologia”, która i tak od dawna mieści się w nowoczesnym i ponowoczesnym kręgu podejrzeń postrukturalistów, dekonstrukcjonistów i postdekonstrukcjonistów. Być może z dwóch równorzędnych określić P. Dybła, że poezja Leśmiana jest zarówno metafizyczna, jak i psychoanalityczna, lubelski badacz zdecydował się wybrać tylko jeden biegun, zainspirowany szczególną psychoanalityczną koncepcją podmiotu/duszy Dybła [zob. P. Dybel, *Lacan i Leśmian: dwa zwierciadła*, „Teksty Drugie” 1998, nr 1–2, s. 19].

podczas kilku swoich podróży. Dużo miejsca poświęca poematowi *Nieznana podróż Sindbada Żeglarza* zawierającemu zalążkowe pomysły przyszłych przygód – bohater z poematu i późniejszej baśni jest fantazmatem Leśmianowskiej imaginacji, narcystycznym młodzieńcem szukającym „ujścia dla nadmiaru energii”⁵ libidynalnej, a baśń „reprezentuje to samo stale powracające pragnienie – wejścia w cielesną zażyłość z atrakcyjną przedstawicielką płci przeciwnej”⁶. Wydaje mi się to jednak uproszczeniem, podobnie jak hipoteza o niwelowaniu przez Leśmiana dystansu epickiego, kiedy decyduje się on wprowadzić „silnie zsubiektywizowaną narrację personalną charakterystyczną dla autobiografii”⁷. Z pewnością każde dzieło jest w jakimś stopniu opisem życia autora, lecz pierwszoosobowa narracja to gra, więc niekoniecznie świadczy o tym, że utwór Leśmiana jest aż tak bliski przekazowi autobiograficznemu. Czy autobiograficzność może zdominować sposób interpretacji wydarzeń fikcyjnych? Czy literatura może służyć weryfikowaniu faktów z życia autora lub odwrotnie – czy na podstawie autobiografii bądź biografii wyciągamy wnioski dotyczące przebiegu fabuły? Cała twórczość Leśmiana jest światem na niby i zwykle baśniowym światem na opak – wypełnionym zadziwiającymi możliwościami. Trudno byłoby mi też bez jakichkolwiek zastrzeżeń uznać, że wspomnienia osób, które znały poetę, to źródła niezmacone i wiarygodne, i to samo sędzę o wypowiedziach Leśmiana zawartych np. w jego korespondencji. Problem autobiograficzności w baśni Leśmiana widziałabym inaczej, a mianowicie jako ewentualną autofikcję. Mam wątpliwości dotyczące pomysłu badacza, który zbyt bezpośrednio łączy przyjemność opowiadania/skłonność do fantazjowania z psychoanalityczną terapią mówioną i z baśniową narracją *Przygód Sindbada Żeglarza*⁸.

Relacje między dokumentami osobistymi a literaturą uwidaczniają się w motywie listu Diabła Morskiego. Diabeł podstępnie dostarcza/podrzuca bohaterowi, przed każdą przedsięwziętą przez niego podróżą, magiczną kartkę, która materializuje się/dematerializuje – wątek listu sygnalizuje przy-

⁵ B. Grodzki, *Leśmianowska baśń nowoczesna*, s. 88.

⁶ Tamże.

⁷ Tamże, s. 89. B. Grodzki zastrzega się: „Powszechnie wiadomo, że autorzy wspomnień i biografii nie zawsze przedstawiają wypadki swego życia w sposób pełny i bezstronny”, a „narracja autobiograficzna stwarza wyjątkową pokusę ingerencji autora w obiektywizm własnego wizerunku [tamże, s. 155]. Wśród gatunków autobiograficznych A. Czabanowska-Wróbel wymienia późniejsze elegie „osobistego wyznania” Leśmiana [zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Złotnik i śpiewak. Poezja młodopolska Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2009, s. 254, 394–396].

⁸ Tamże, s. 89–90.

mus powtarzania wyjazdów/powrotów Sindbada. W ogólniejszym planie repetycje i wyliczenia są zasadami kompozycyjnymi w twórczości Leśmiana, gdzie trwa permanentna przemiana bytów. List ściśle wiąże się z intymistyką. A powtarzanie z powrotem wypartego. Ale w książce Grodzkiego sprawa diabelskiej korespondencji została omówiona inaczej (najobszerniej w drugiej części zatytułowanej *Tematy Leśmiana*): uwodzicielska moc poetyckiego przesłania Diabła Morskiego to pechowa literacka pokusa w stylu bovaryzmu i donkiszotyizmu, list jest porównany do „banknotu, którym bohater będzie niejako opłacał każdą z siedmiu swoich podróży”, a także zestawiony z sekretną mocą „żywego słowa sztuki poetyckiej”⁹, która zachęca Sindbada do kolejnych peregrynacji i podbojów.

Grodzki, powołując się na koncepcję Bettelheima (*Cudowne i pożyteczne...*) o wewnętrznej dwoistości człowieka i reprezentacji tej dychotomii w baśniach, scala postać Sindbada z Tarabukiem i Diabeł Morskim. Taki trójkowy układ oznacza, że Tarabuk i Diabeł Morski, jako osobowości artystyczne, dopełniają Sindbada w wymiarze psychologicznym. Jednocześnie rywalizują oni, jako dwaj poeci, „o duchową władzę nad dorastającym młodzieńcem”¹⁰. Diabeł Morski uosabia stłumione popędy Sindbada, a Tarabuk – zasady rzeczywistości i przyjemności, czyli nudę powszedniego życia, które rozjaśniają (megalomańskie) chwile (grafomańskie) twórczości (warto było tu przypomnieć o innym znaku podwójności: list Diabła Morskiego jest zapisany na jednej stronie kartki, a na drugiej widnieje wiersz Tarabuka; badacz wskazuje na wybór Sindbada między stabilną, lecz nieciekawą stroną wiersza Tarabuka i fascynującą, choć fatalną stroną odwrotną, tj. utworze Diabła¹¹). Grodzki przyjmuje, że w przerysowanym losie Tarabuka częściowo „wyrażał Leśmian swoje własne lęki i frustracje, których jako poeta doświadczał na co dzień, napotykając na tępą mur niezrozumienia nie tyle ze strony filisterskich czytelników, ale również kolegów po piórze”¹². Cóż, rzeczywiście wiemy, że wtedy popularnością cieszył się jego rówieśnik Leopold Staff uwielbiany przez wszystkich, a chyba najbardziej przez

⁹ Tamże, s. 116. List jest również symptomem wyparcia i stłumienia, kieruje nas w stronę demontażu logocentryzmu oraz pojęć sceny pisma i pisma psychicznego, gdzie zapisane znaki, podobnie jak ślady, ulegają przeobrażeniom i wymazywaniu [zob. J. Derrida, *Freud i scena pisma*, w: tegoż, *Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, Warszawa 2004, s. 347–402].

¹⁰ Tamże, s. 101. Możliwe byłoby także odczytanie odwołujące się do koncepcji lęku przed wpływem H. Blooma: Sindbad ulega i stara się wyzwolić spod wpływu dwóch poetów-prekursorów.

¹¹ Tamże, s. 126.

¹² Tamże, s. 105.

Skamandrytów, lecz później było odwrotnie i tak jest do dziś¹³. Przypuszczam, że w analizie postaci Tarabuka zabrakło odniesień do figury (słabego) ojca (raczej: ojca-matki) i prawa ojca. W opisie jednej z przygód Sindbada, kiedy bohater ukrywa się w skorupie jaja niesionego przez ptaka Roka, Grodzki pisze o powrocie do matczynego łona, lecz ten regres został pozbawiony dalszych odniesień edypalnych, m.in. lęku kastracyjnego, ambiwalentnych życzeń i zakazanych pragnień, a także naznaczenia wstecznego. Badacz nie zwrócił uwagi na możliwe przyczyny traumy Sindbada, tzn. na jego sieroctwo, porzucając ten istotny baśniowy wątek; wspomina pokrótce o staraniach wuja Tarabuka usiłującego nieudolnie zapełnić „lukę uczuciową spowodowaną u Sindbada brakiem rodziców”¹⁴. Bez związku z sierectwem bohatera, ale w odniesieniu do strat miłosnych (nazywanych też narcystycznym zranieniem, fiaskiem obsady libidynalnej¹⁵) pojawia się tematyka żałoby i melancholii w analizie *Nieznanej przygody Sindbada Żeglarza*, która jest prequelem baśni.

Dyskusyjną kwestią jest przedstawienie postaci kobiet w *Przygodach Sindbada Żeglarza*. Badacz zastanawia się, „w jakim stopniu Sindbad staje się niewolnikiem własnych fantazmatów, w jakim zaś jego postawa odzwierciedla charakter erotyczno-seksualnych rojeń autora, który przypisywał je wykreowanej przez siebie postaci literackiej”¹⁶. Czyżby oznaczało to, że Leśmianowi, tak jak jego popędliwemu bohaterowi, podobały się liczne i różne „królewny”, dlatego zwykł zmieniać miejsca i obiekty swoich uczuć? Skąd właściwie wiemy, co Sindbad lub Leśmian (nie postawiłabym znaku równości między nimi) lubili w kontaktach z kobietami i jakie mrzonki miewał autor baśni? Moim zdaniem stąd, że dokonamy takiej lub innej interpretacji tekstów Leśmiana – a najlepiej reinterpretacji, co zawsze jest najciekawsze, lecz zostawimy biografom/biografkom skrupulatne badania dotyczące psychoseksualności autora. Nie wszystkie królewny stawały się kochankami Sindbada, część z nich miłował platonicznie. Niektóre z nich chciały przeżywać z nim swoje własne przygody. I warto te królewny przypomnieć. Najpierw zjawia się Piruza, która zamiast Sindbada wybrała jego sobowtóra Hindbada;

¹³ Zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Złotnik i śpiewak*, s. 8–9. Jednak recepcja wierszy Leśmiana i samego Leśmiana nie przedstawiała się tak źle: „Młody Leśmian publikował na tyle dużo w znaczących czasopismach [...], że nie mając w dorobku tomiku, mógł liczyć na to, że w środowisku artystycznym był rozpoznawalny jako poeta” (tamże, s. 256). Zob. też M. Wyka, *Leopold Staff*, Warszawa 1985, s. 109–110.

¹⁴ B. Grodzki, *Leśmianowska baśń nowoczesna*, s. 119.

¹⁵ Tamże, s. 81.

¹⁶ Tamże, s. 259–260.

potem Najdroższa – bohater nie mógł jej zapewnić wystarczającej ilości diamentów do zjedzenia, więc zwrócił ją Rokowi; Sermina: przebywając z nią, Sindbad nieopatrznie wywołał jej opiekuna, z którym królowna musiała stoczyć walkę i ofiarnie spłonęła, ratując bohatera; Armina – uratowana przez Sindbada żona króla ludojada, poczerniona przez niego, rozplynęła się w powietrzu po udanej próbie wybielenia; Kaskada, pierwsza i autodestrukcyjna żona Sindbada, owładnięta pragnieniem lotu, zabiła się, skacząc ze skały; Urgela, która nie istniała, tylko śniła się Sindbadowi i wtedy grała mu na lutni; pulchna, zaborcza i krótkotrwała żona druga, Stella, skutecznie przepędzająca Urgelę ze snów bohatera; Chryzeida – królowna z błękitnego snu króla Miraklesa, która zamiast Sindbada pragnęła się przebudzić, aby zniknąć i ostatnia Arkela, trzecia żona Sindbada, o której wiemy tylko, że była córką sławnego podróżnika. Podczas siódmej wspólnej podróży Sindbad i Tarabuk poznają zakłętą królową, które wcześniej były: wierzbą płaczącą, strumieniem i złotą rybką. Zmuszeni przez czarnoksiężnika Barbela tańczy z nimi bez wytchnienia, ale Tarabukowi udaje się przerwać ten czar i wyzwolić kobiety, mimo że wcześniej stchórzył przed olbrzymkami, okrutnymi piratkami, które pojmały wszystkich mężczyzn podróżujących na statku, a później ich sprzedali.

Grodzki wśród grona królowien wyróżnia Serminę i Urgelę, ponieważ obie wcielają „najwyższy Leśmianowski ideał estetyczny: pieśni bez słów, również w tym sensie, że stanowią dla Sindbada łącznik z rzeczywistością nadmysłową”¹⁷. Badacz szczególnie zwraca uwagę na wyemancypowaną Serminę, inicjującą związek z Sindbadem za pomocą listu, który spada bohaterowi z rąk królowy, kiedy odbywa ona podniebną przechadzkę ze swoim czarnoksiężnikiem. Trudno mi tylko zgodzić się z końcowym wnioskiem, że niepomysłny finał tej relacji wynikał ze „zgubnej siły kobiecej pożądliwości”¹⁸, moim zdaniem dramatyczne zakończenie jest rezultatem lekkomyślnego zachowania Sindbada, który przyczynił się do śmierci Serminy. Ukochanych było siedem, co nasuwa automatyczne skojarzenie z literacką baśnią Perraulta o Sinobrodym i jego żonach, lecz o tym badacz nie przypomina.

W ostatnim rozdziale książki Grodzki omawia motyw uśmiercania bohaterów w baśni (i wierszach) Leśmiana, obrazujący „niemożność zapanowania”¹⁹ nad kobietami. Temat męskiej dominacji łączy się z modernistyczną

¹⁷ Tamże, s. 276.

¹⁸ Tamże, s. 284.

¹⁹ Tamże, s. 308.

(krypt)nekrofiliją rozsadzającą ramy witalizmu, na co zwracał uwagę Wojciech Gutowski. Mimo że toruński badacz został przywołany, to jego kategorie – biofilii, później (pseudo)biofilii oraz (krypto)nekrofilii, przedtem nekrofilii²⁰ – wywiedzione z przemyśleń Fromma (ale przecież także z późnych pism Freuda dotyczących władzy Erosa i Tanatosa), nie złożyły się u Grodzkiego na próbę oddania paradoksalności nie tyle modernizmu, ile dwuznaczności pojęcia życia w twórczości Leśmiana – życia niekoniecznie pojmowanego jako introspekcyjna (psychiczna), ekspansywna (erotyczna) podróż Sindbada ku zrównoważonemu samopoznaniu.

Wszystkie królowny w baśni Leśmiana są niezwykle, barwnie zarysowanymi i silnymi postaciami, a poeta nie uczynił z nich tła dla przygód Sindbada ani nie potraktował ich jako katalizatorów seksualnych fascynacji bohatera. Znamienna w tym kontekście jest np. historia z życia Tarabuka, który kupił niewolnice, aby nauczyły się na pamięć jego wierszy. Traktuję ten dowcipny koncept jako przewrotny, dlatego że ostatecznie tysiąc kobiet-wierszy uciekło od właściciela-poety. Grodzki nazywa pomysł Tarabuka awangardowym projektem artystycznym, symbolizującym „istotę intymnej relacji, jaka, zdaniem poety, winna łączyć go ze swoim dziełem”²¹. Moim zdaniem jest to wywrotowa teoria dotycząca ucieleśnionych znaczeń i opresyjnych działań poety Tarabuka – absurda i anarchistyczna, bo niewolnice-wiersze czmychnęły, używając sprytnie do tego celu jakichś młodzieńców.

Dość kontrowersyjne jest porównanie badacza, który zestawia bohatera baśni Leśmiana z Casanovą, twierdząc że „erotyczna wrażliwość Sindbada, a także jego stosunek do kobiet bliższe [niż Don Juanowi – dop. I.M.] są temperamentowi mitycznego konesera zmysłowych uciech, za jakiego uchodzi Casanova – łagodnego, czulego kochanka...”²². Uważam, że nie ma aż tak

²⁰ Poza *Poezją Bolesława Leśmiana a mitami erotycznymi Młodej Polski* (w: W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1992) mam na myśli: W. Gutowski, *Wątpliwa hipoteza witalizmu w polskiej literaturze nowoczesnej*, w: *Młodopolski witalizm. Modernistyczne witalizmy*, red. A. Czabanowska-Wróbel, U.M. Pilch, Kraków 2016, s. 35–61.

²¹ B. Grodzki, *Leśmianowska baśń nowoczesna*, s. 149. Natomiast należy uznać za B. Grodzkim, że intymna relacja łącząca Tarabuka i poezję została przedstawiona w postaci tatuaży-wierszy pokrywających jego ciało. Sindbad, według testamentu wuja, miał odziedziczyć te wiersze – odczuć je i poznać na własnej skórze. Kolejna opresja lub megalomańska presja starszego poety wywierana na młodszego artystę, który zajmował się głównie sztuką podróżowania. Ale problematyka ta mogłaby być także ujęta jako związek między somatycznym doświadczeniem i pamięcią, bo celem Tarabuka jest zapamiętanie/utrwalenie swoich wierszy, zapisanie ich w czyjejś pamięci (jego pamięć była słaba) lub na własnej/czyjejś skórze.

²² Tamże, s. 259.

dużych różnic między Don Juanem a Casanovą (rządziła nimi przelotna żądza chwili), który najprawdopodobniej pomagał libreciście wykreować główną postać *Don Giovanniego*²³ Mozarta i z pewnością był na praskiej premierze tej opery w 1787 roku.

Sny i marzenia senne sytuują się w centrum twórczości Leśmiana (podkreślał to m.in. Miłosz: „Co do Leśmiana, ten wyciągnął wnioski: / Jeżeli ma być sen, to sen aż do dna”²⁴), więc również w jego baśni. Grodzki odsuwa na moment psychoanalizę freudowską, gdyż sny w twórczości Leśmiana nie wypływały z nieświadomości, tylko konstruowały alternatywny i równoległy świat, gdzie śnią ludzie i nie-ludzie, powstają rozległe królestwa, a niektóre postaci przechodzą z jawy w sen lub odwrotnie, gdyż obie te sfery niczym się nie różnią. Badacz dostrzegł, że Leśmian „odwołuje się do prastarej, wyraźnie już obecnej w Starym Testamencie, idei zakładającej, iż niektóre wizje senne mogą być świadectwem stanów analogicznych do jasnowidzenia, innymi słowy – poznania nadzmysłowego...”²⁵. Jest to tradycja o wiele starsza. W *Odysei* pojawiają się wrota z kości słoniowej i drzwi rogowie, tylko przez te drugie przechodzą słowa boskich przepowiedni (o tragicznej konieczności życia w podróży), żeby zjawić się w ludzkich snach. Stosunek Greków do doznań sennych szczegółowo analizuje Eric. R. Dodds²⁶, a *dream studies* od kilkunastu lat rozwijają się również i w polskim literaturoznawstwie²⁷.

Baśń i sen (oraz marzenie) są tożsame w twórczości Leśmiana, a badacz wraca do początkowej sceny *Przygód Sindbada Żeglarza*, kiedy latająca ryba przynosi bohaterowi list od Diabła Morskiego, zawierający obietnicę przeżycia bajki sennej w zaczarowanej krainie. Grodzki sięga po interpretację psychoanalityczną, podkreślając, że w snach Sindbada przejawiają się treści

²³ Intrygującą interpretację tego nowożytnego mitu erotycznego przedstawił Auden, stwierdzając, że Don Juan, dla którego uwodzenie było powołaniem i przymusem dopisywania na liście nowych zdobyczy (podobnie jak Casanova obawiał się powtarzalności miłosnych/seksualnych doświadczeń), to współczesna figura homoseksualisty [zob. W.H. Auden, *Grecy i my*, przeł. A. Skarbińska, w: tegoż, *Ręka farbiarza i inne eseje*, wyb. M. Sprusiński, J. Zieliński, Warszawa 1988, s. 427–430].

²⁴ Cz. Miłosz, *Traktat poetycki*, w: tegoż, *Antologia osobista. Wiersze, poematy, przekłady*, Kraków 1998, s. 106.

²⁵ B. Grodzki, *Leśmianowska baśń nowoczesna*, s. 169.

²⁶ E.R. Dodds, *Grecy i irracjonalność*, przeł. J. Partyka, Bydgoszcz 2002.

²⁷ Wspominam o tym w recenzji książki W. Owczarskiego pt. *Sennik polski. Literatura, wyobrażenia, pamięć* (Gdańsk 2014) [zob. I. Misiak, *Polskie sny literackie, „Teksty Drugie”* 2016, nr 5, s. 163–170]. Owczarski wymienia w pracy kierunki i koncepcje *dream studies* oraz swoje własne, które koncentrują się na procesie twórczym i psychologii twórczości, co jest bliskie podejściu badawczemu B. Grodzkiego.

libidynalne i wyparte, a sny mają zasadnicze znaczenie w wewnętrznym rozwoju bohatera. Zdarzenie, które badacz przypomina, jest zastanawiające. Do snu Sindbada, w nocy przed ostatnią podróżą, do której szykuje się także Tarabuk, znowu wchodzi Diabeł Morski. Przestrzega młodzieńca, że udział wuja w tej wyprawie jest niestosowny i niezgodny z prawidłami baśni. Następnie Diabeł, przemieniając się w węża, oplata Sindbada i przez całą noc trzyma go w mocnym uścisku. Grodzki nazywa tę scenę „misterium wewnętrznej przemiany, jaka dokonuje się w psychice bohatera”, „aktem rytualnego zbratania Sindbada ze złowrogimi mocami”²⁸, które mają związek z zewnętrznymi okolicznościami oraz nieświadomością bohatera, co na płaszczyźnie symbolicznej oznacza, że pogodził się on „z mrocznymi aspektami własnej psyche”²⁹. Grodzki zrównuje ten wątek z kadrami z filmu *Obcy. Przebudzenie*, gdy Ripley jest niesiona w węzowych splotach kosmicznych potworów w głąb ich kryjówek, a na jej twarzy maluje się mistyczna ekstaza.

Sprawa Ripley i bestii w moim odczuciu przedstawia się inaczej. Barbara Creed, interpretując kobiety-potwory w horrorach i filmach sf³⁰, doszła do wniosku, że większość z nich reprezentuje niepokojącą figurę archaicznej matki. W przypadku przeprowadzonej przez nią analizy *Obcego – ósmego pasażera Nostromo* ta matka jest partenogenetyczna i przypomina czarną, omnipotencyjną otchłań, w której zawiera się początek i koniec wszystkiego. Nawiązując do teorii Freuda, badaczka pisała, że postać kobiety-potwora łączy się z dyskursem nad różnicą seksualną – jej monstrialność powiązana z płcią społeczno-kulturową najwięcej mówi nam o męskich fantazmatach: lęku przed kastrującą kobietą/matką (a nie wykastrowaną jak u Freuda) oraz strachu przed uzębioną waginą. Te fantazmaty układają się w fallogocentryczną/patriarchalną wersję opowieści o rolach reprodukcyjnych, rodzielijskich i seksualnych kobiet³¹. Creed nie interpretuje *Obcego. Przebudzenia* (ten film powstał później niż jej książka), więc dodam, że Ripley w kolejnych seriach filmu o Obcym jest klonem i hybrydą ludzko-nieludzką, dlatego jej walka z kosmicznym smokiem staje się ambiwalentnym wyzwaniem ze względu na pokrewieństwo z obcymi, choć nie zakłócone pozostają wizje heroicznej podmiotowości kobiecej i groźnej kastrującej matki. Sądzę, że Diabeł Morski mógłby zostać zreinterpretowany jako archaiczna figura

²⁸ B. Grodzki, *Leśmianowska baśń nowoczesna*, s. 179.

²⁹ Tamże.

³⁰ B. Creed, *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, London–New York 1993.

³¹ Zob. B. Creed, *Potworna kobiecość*, przeł. A. Kowalcze-Pawlik, w: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Poznań 2012, s. 531, 534.

ojca-matki, choćby dlatego, że wielu poetów na przestrzeni dziejów utożsamiało proces twórczy ze swoim (męskim) macierzyństwem. Chyba tylko na takiej zasadzie można połączyć potworną kobietę (Ripley) i monstrum męskie (Diabeł Morski). Z drugiej strony pełna przemocy scena przedstawiająca Sindbada oplecionego węzem nie kojarzy mi się z przyjacielskimi stosunkami, lecz falliczną penetracją (notabene seksualne zbliżenia ludzko-zwierzęce pojawiają się w wierszach Leśmiana, o czym pisał Grodzki), a kontakty między dwoma męskimi bohaterami nie wykluczają aspektów miłosnych czy też podtekstów seksualnych. Nie jest to niczym nowym, jeśli pamiętamy o filiacjach baśni i mitów, w których zasadzki, polowania i gwałty dokonywane przez bogów i boginie na śmiertelnikach/śmiertelniczkach to rozpowszechnione praktyki.

Vagina dentata i lęki kastracyjne bohatera powracają w baśni Leśmiana w trakcie siódmej podróży Sindbada, ale nie w książce Grodzkiego. Pojawiają się ryby piły i karły kanibale z ostrymi kłami, ale brakuje takich śladów interpretacyjnych w tej części *Leśmianowskiej baśni nowoczesnej...*, w której jest mowa o jedzeniu/głodzie/obżarstwie (zresztą wiersz *Piła* też nie zostaje skojarzony z kastracją, może słusznie, bo parobek w ogóle ulega rozczłonkowaniu). Badacz, przypominawszy literackie i filmowe konteksty głodu/jedzenia oraz wątki autobiograficzne – głodowanie, niedojadanie, objadanie się Leśmiana, jego upodobania, fantazje i kulinarne kompetencje, problemy gastryczne w związku z ciężkostrawną dietą, alkoholem i kawą – przenośnie potraktował doświadczenie głodu Sindbada. Jego zdaniem jest to nienasycony stan duszy bohatera, który pragnie „intensywnych doznań”³², czyli podróży i kontaktów z mieszkankami zamorskich krain.

Społeczna i kulturowa rola poety omówiona na przykładzie Tarabuka, według Grodzkiego, sprowadza się „do postawienia w lekkiej, zabawowej formie licznych ważkich dlań [dla Leśmiana – dop. I.M.] kwestii, jak choćby stosunek poety do własnego dzieła czy problem rzeczywistej przydatności literatury w zderzeniu z nieubłaganim światem”³³. Wyjaśniam: chodzi o to, czy poezji można przypisać sprawczość; jakie zadanie spełnia poeta i czemu służy jego twórczość. Jednocześnie badacz nie wyklucza, że komiczna figura zadufanego Tarabuka to sposób Leśmiana na pozbycie się wątpliwości „co do wartości swych wierszy”³⁴ i próba poradzenia sobie z brakiem zainteresowania jego dziełami. Ale Leśmian był silnym, samoświadomym twórcą – zarówno teorię własnej poezji, jak i kwestię swojej niewspółczesności do-

³² B. Grodzki, *Leśmianowska baśń nowoczesna*, s. 215.

³³ Tamże, s. 120.

³⁴ Tamże, s. 121.

kładnie przemyślał, m.in. w tekstach: *Rytm jako światopogląd* (1910), *U źródeł rytmu* (1915), *Traktacie o poezji* (1939) i wielu szkicach pisanych jeszcze przed I wojną światową. Z kolei problem sprawczości i znaczenia poezji to niezbywalna część przywołanych tekstów, autor *Sadu rozstajnego* był przekonany, że poeta jest wybrańcem obdarzonym wyjątkową wrażliwością, taką jak dawniej człowiek pierwotny, i powinien być wzorem dla reszty społeczeństwa. W tej retrogresywnej utopii symbolistycznej jedynie poeta może dotrzeć do nieznannej (transcendentnej) sfery bytu, a rytm wiersza staje się prawdziwym tętnem wszelkiego istnienia. Środki stylistyczne i oryginalne zabiegi słowotwórcze uwalniają język od pojęciowości i wynoszą poza/ponad przestrzeń przeciętnej codzienności oraz potoczności. Jako esteta i konsekwentny formalista, przepełniony wiarą w śpiewną możliwość zespolenia się z ontologiczną, pozasłowną tajemnicą (pierwotną rzeczywistością), Leśmian rzecz jasna nie stronił od ironii i autoironii, tworząc m.in. postać Tarabuka, a także przełamując w kilku innych miejscach motyw kapłańskiego posłannictwa poety i wzniosłości poezji.

Baśń, jak to zwykle w tym gatunku bywa (oprócz baśniowych tekstów przepisanych feministycznie), zmierza do szczęśliwego finału, czyli małżeństwa. Sindbad poślubia Arkełę, a Tarabuk nie lubiącą poezji i książek Barabakasentorynę, którą kocha nad życie. Grodzki stawia na koniec pytanie o wewnętrzny rozwój Leśmianowego bohatera, który Bettelheim nazywa „procesem integrowania i harmonizowania osobowości”³⁵. Po przeanalizowaniu motywu złego sobowtóra Hindbada, ucieleśniającego „to, co stanowi szpetną i odstręczającą stronę duszy Sindbada”³⁶, dydaktycznie zaznacza, że wieloletnią pracą nad sobą młodzieniec zneutralizował szkodliwe treści, dzięki czemu osiągnął stabilność i opanowanie psychiczne. W zakończeniu badacz postuluje, aby kolejni interpretatorzy *Przygód Sindbada Żeglarza*, a także innych baśni i utworów poety zajęli się bliżej m.in. ustaleniem związków między twórczością Leśmiana a folklorem słowiańskim i niesłowiańskim, sztuką, literaturą i filozofią Dalekiego Wschodu³⁷.

W ujęciu psychoanalitycznego poststrukturalizmu (Lacan) i wedle ponowoczesnych teorii podmiotowości (Foucault, Derrida, Kristeva, Butler), krytycznych wobec wielu założeń Freuda, sprawy nie wyglądają tak optymistycznie: „ja” pozostaje skonfliktowane albo wyalienowane, niespójna tożsamość wymyka się jednoznacznym definicjom, a poczucie pewności czy

³⁵ Tamże, s. 309.

³⁶ Tamże, s. 314.

³⁷ Ukazała się m.in. książka Ż. Nalewajk-Tureckiej, *Leśmian międzynarodowy – relacje kontekstowe. Studia komparatystyczne*, Kraków 2015.

zadomowienia w świecie jest złudne. Ani życie, ani teksty nie są koherentne i wymagają zróżnicowanej, aktywnej, nawet sprzecznej analizy, w której nic się pomyślnie nie równoważy, otwierając przestrzeń na stawianie nowych pytań. Dlatego nie wątpię, że *Przygody Sindbada Żeglarza* czekają na kolejne interesujące interpretacje badaczek i badaczy, bowiem baśnie ciągle wymagają aktualizowania ich potencjału.

Bibliografia

- Auden Wystan Hugh (1988), *Grecy i my*, przeł. A. Skarbińska, w: tegoż, *Ręka farbiarza i inne eseje*, wyb. M. Sprusiński, J. Zieliński, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Creed Barbara (2012), *Potworna kobiecość*, przeł. A. Kowalcze-Pawlik, w: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, s. 525–535.
- Creed Barbara (1993), *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, London–New York: Routledge.
- Czabanowska-Wróbel Anna (2009), *Złotnik i śpiewak. Poezja młodopolska Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków: Universitas.
- Derrida Jacques (2004), *Freud i scena pisma*, w: tegoż, *Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, Warszawa: Wydawnictwo KR, s. 347–402.
- Dodds Eric R. (2002), *Grecy i irracjonalność*, przeł. J. Partyka, Bydgoszcz: Homini.
- Dybel Paweł (1998), *Lacan i Leśmian: dwa zwierciadła*, „Teksty Drugie”, nr 1–2, s. 19–36.
- Grodzki Bogusław (2012), *Leśmianowska baśń nowoczesna. O „Przygodach Sindbada Żeglarza” Bolesława Leśmiana*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Gutowski Wojciech (2016), *Wątpliwa hipoteza witalizmu w polskiej literaturze nowoczesnej*, w: *Młodopolski witalizm. Modernistyczne witalizmy*, red. A. Czabanowska-Wróbel, U.M. Pilch, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 35–61.
- Gutowski Wojciech (1992), *Poezja Bolesława Leśmiana a mity erotyczne Młodej Polski*, w: tegoż, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 332–353.
- Miłosz Czesław (1998), *Traktat poetycki*, w: tegoż, *Antologia osobista. Wiersze, poematy, przekłady*, Kraków: Znak, s. 103–108.
- Misiak Iwona (2016), *Polskie sny literackie*, „Teksty Drugie”, nr 5, s. 163–170.
- Nalewajk-Turecka Żaneta (2015), *Leśmian międzynarodowy – relacje kontekstowe. Studia komparatystyczne*, Kraków: Universitas.
- Owczarski Wojciech (2014), *Sennik polski. Literatura, wyobrażenia, pamięć*, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Wyka Marta (1985), *Leopold Staff*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Sindbad's Adventures, or Leśmian's Phantasms?

Summary

The article discusses the psychoanalytical interpretation of Leśmian's fairy tale *The adventures of Sindbad Sailor* by Bogusław Grodzki. Following Freud's and Bettelheim's concepts, it claims that Sindbad's psychosexual development and his relations with the princesses reflect Leśmian's phantasms – the poet's erotic/sexual desires. In Grodzki's work fiction seems to be an autobiographical tale and verbal psychotherapy. Misiak, on the other hand, presents the sex/gender categories and introduces the distinction between the autobiography and autofiction as well as certain poststructural and feminist categories.

Keywords: fairy tale, autobiography, psychoanalysis, poststructuralism, feminism

Cezary Zalewski

Wydział Polonistyki

Uniwersytet Jagielloński

e-mail: cezary.zalewski@uj.edu.pl

ORCID: 0000-0001-6341-8592

„Nie chcemy się znęcać nad Sienkiewiczem”. Recepcja *Wirów* w latach 1909–1916 w prasie polskiej¹

Publikując w 1910 r. książkowe wydanie *Wirów*, Henryk Sienkiewicz sprawił polskiej krytyce literackiej niemały kłopot. Oto bowiem autor znany i powszechnie podziwiany, będący – mimo stosunkowo niedawnej kampanii „Głosu” – u szczytu literackiej sławy, ogłasza powieść, którą, gdyby nie nazwisko autora, należałoby zupełnie zignorować². Do rangi symbolu urasta, jak sądzę, fakt, iż tak właśnie postąpił jeden z największych entuzjastów tego talentu – Stanisław Tarnowski. Ci natomiast, którzy zdecydowali się na publiczną wypowiedź w tej kwestii, dokonali nader znamiennego „obejścia” czy też raczej „próby oswojenia” niewygodnego utworu. Celem niniejszego artykułu jest analiza tej strategii krytycznoliterackiej, której pierwszym prze-

¹ Artykuł powstał w ramach realizacji projektu „Henryk Sienkiewicz w kulturze polskiej”, który został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/06/A/HS2/00252.

² Oto, w jak znamienny sposób podsumował aktualną recepcję powieści ks. Jan Pawełski: „Losy tej książki są nadzwyczaj pouczające. Wywołała najpierw gniew w obozie socjalistycznym. Wkrótce potem rzucili się na nią warszawscy realisci, dotknięci tym, że Sienkiewicz w kilku zdaniach przyznaje wszechpolakom wyższość nad nimi. Poza krótkimi wzmiankami, które każde pismo z konieczności dać musiało, pojawiło się jeszcze kilka dłuższych ocen w piśmie postępowych, ocen niechętnych, upozorowanych różnymi pobudkami. Poza tym cisza. Cisza tak głęboka, że nie może nic nie oznaczać” [Ks. J. Pawełski, „Wir” Sienkiewicza. „Przegląd Powszechny” 1910, z. 12, s. 357].

jawem jest – korzystając z klasycznej już terminologii Janusza Sławińskiego³ – dominacja oceny nad poznaniem w obrębie funkcji poznawczo-oceniającej. Nikt bowiem nie poświęcił *Wirom* analiz, które w sposób pełny i niebanalny zaprezentowałyby problematykę utworu. Niemal wszyscy natomiast rozpoczynali (i niejednokrotnie na tym kończyli) od wartościowania, które – w oczywisty sposób – prowadziło do jaskrawych polaryzacji w obrębie krytycznoliterackiego dyskursu.

1. Ocena: krytyka

Długą listę zarzutów, jakie zostały przez krytyków sformułowane pod adresem *Wirów*, podzielić można na te związane z wymiarem artystycznym oraz takie, które odnoszą się raczej do aspektów ideologicznych. W ramach pierwszej grupy krytyczne opinie koncentrują się albo wokół konstrukcji fabularnej, albo kreacji powieściowych bohaterów. W zakresie sposobu prezentowania zdarzeń podnoszono zastrzeżenia, których sens sprowadzał się do tego, że pisarz pomylił tu epikę z dramatem. Adolf Strzelecki pisał:

Jest to powieść, w której wciąż wszyscy rezonują o tym, czego w niej nie ma, sądzą oskarżonych zaocznie, gromią szeroko i długo z kilkoma nawrotami czynu, których nikt nie widzi. [...]

Najdowcipniejsze dialogi, monologi, serie aforyzmów nie zastąpią w powieści tego, co jest właściwie jej ciałem, nie zastąpią akcji, czynów, faktów, zdarzeń, walk, starć, całego ruchu, dążącego coraz szybciej do ostatecznego kresu, do rozwiązania, czy to katastroficznego, czy też nie⁴.

Ten mankament formalny dotyczy więc w istocie braku dostępu czytelnika do zdarzeń „samych w sobie” – wszystko, co na ich temat wiadomo, pochodzi z konwersacji, jakie postaci nieustannie ze sobą prowadzą. Zmniejsza to nie tylko tempo fabuły, ale przede wszystkim nie pozwala na prezentację bohaterów w działaniu. Strzelecki podkreśla przy tym, iż na poziomie konceptualnym pisarz wprowadził do powieści ciekawe fakty, które koniecznie należałoby pokazać w trybie bezpośrednim; zwłaszcza, że mistrzostwo Sienkiewicza w tego typu aranżacjach jest powszechnie znane. Zarzut niewłaści-

³ Odsyłam do szkicu *Funkcje krytyki literackiej* (zob. J. Sławiński, *Dzieło – język – tradycja*. Kraków 1998, s. 159–183).

⁴ A. Strzelecki, *Powieść polska 1909/1910*. W zb.: *Henryk Sienkiewicz. Obraz twórczości*, red. K. Czachowski, Warszawa 1931, s. 287 i 288 (pierwodruk: 1910 r.). Warto też zaznaczyć, że krytyk ten wskazywał także na zbyt słaby związek wątku romansowego z historycznym, rewolucyjnym.

wej strategii prezentowania bywał niejednokrotnie łączony z tym, który dotyczył znaczącej nieobecności innych, znacznie ważniejszych zdarzeń. Usunięciu uległy tu bowiem zasadnicze dla rewolucji epizody. Strzelecki stwierdzał:

Nie widzimy nic, ani strajków rolnych, ani wieców „uświadamiających”, ani tych przepotężnych, na całe życie pamiętnych wzruszeń w najwznioślejsze chwile owej doby i w najtragiczniejsze; nie widzimy nic, o wszystkim tylko słyszymy⁵.

Emil Haecker podsumowawszy fabułę, konkludował: „I to jest wszystko, czego się z *Wirów* dowiadujemy o rewolucji. Że były jakieś walki... jakieś szubienice... – o tym *Wir* milczą⁶.”

Ostry charakter tych obiektywi wspierany jest na ukrytej przesłance, zgodnie z którą rewolucja – niejako sama w sobie – znakomicie poddaje się fabularyzacji, sekwencyjnie przechodząc przez wiele faz, aż do tej ostatniej, najbardziej drastycznej ale i wzniosłej. Zamiast takiego ujęcia Sienkiewicz stworzył paradoks: „rewolucję bez rewolucji”, czyli powieść o aktualnych wydarzeniach, z których one same zostały arbitralnie usunięte.

Niewielki (tzn. niewystarczający) udział w powieści żywiołu fabularnego jest zarezerwowany dla wątku romansowego. Znamienny pozostaje jednak fakt, iż nawet pozytywnie nastawieni krytycy nie byli usatysfakcjonowani jego „poplątany i nienaturalny”⁷ kształtem. Zastrzeżenia budziła biografia miss Anney, w którą przeobraziła się polska Hanka. Grzymała-Siedlecki stwierdzał, że przykład ten potwierdza tezę, zgodnie z którą:

bywają rzeczy możliwe w życiu, a nieprzydatne dla prawdy artystycznej. Z Hanki-Anney jest taką właśnie sytuacją. Nikt nie zaprzeczy, że w tej najfantastyczniejszej z powieści, tj. w życiu, możliwe są i takie koleje, w powieści historia ta cała jeżeli nie razi, to tylko dlatego, że kreśliła ją tak pewna w artyzmie ręka Sienkiewicza⁸.

Nie jest jednak jasne, na jakiej podstawie krytyk deprecjonuje to rozwiązanie, skoro nie jest ono pozbawione prawdopodobieństwa. I nie jest wykluczone, że ów brak kryterium to zabieg celowy, gdyż dalszy wywód będzie dowodził wysokiej funkcjonalizacji tej przemiany (nobiletacja chłopskiej postaci).

Tylko Haecker wyraźnie stwierdzał, że wątek ten jest czysto literacki, zapożyczony z dawnych powieści, jakich dziś już nikt nie pisze. Jeszcze dalej

⁵ A. Strzelecki, *Akt oskarżenia*. „Świat” 1910, nr 37, s. 5–6.

⁶ E. Haecker, *Powieści porewolucyjne*, „Naprzód” 1911, nr 1, s. 3.

⁷ J. S. Bystroń, *Nowe książki*, „Łan Młodzieży” 1910, nr 17/18, s. 384.

⁸ A. Grzymała-Siedlecki, *Panna Anney*, „Gazeta Warszawska” 1910, nr 197, s. 2.

poszedł Stefan Gacki, który najpierw zestawiał wszystkie trzy kandydatki na żonę, zwabione do Jastrzębia. Dzięki temu sprzeczność czy niekonsekwencja pisarza zostaje zdemaskowana: jeśli bowiem Krzycki odrzucił pierwszą kandydaturę młodej wdowy, to później, gdy okaże się, kim jest panna Anney, bohater powinien postąpić analogicznie. Gdyby tak uczynił, logika fabuły byłaby – jak zdaje się zakładać krytyk – uratowana. Stało się inaczej, więc recenzent nie omieszką zauważyć, że:

Panicz jest mocno zdziwiony, że mu autor tak nagle odmienił dziewczynę, ale również zdziwiony jest i czytelnik, który, że nie znał Hanki Skibianki z młyna, i że przed tym nie miał z nią żadnych stosunków, ma prawo teraz na serio obrazić się na autora, gdy mu takie naiwne klechy do wierzenia podaje⁹.

Ten – często zresztą powtarzany¹⁰ – zarzut braku prawdopodobieństwa można by nieco złagodzić. Wypowiedź Gackiego dopuszcza bowiem i taką interpretację, zgodnie z którą przemiana bohaterki byłaby bardziej wiarygodna, gdyby strategia narracyjna została inaczej opracowana. Zamiast efektu zaskoczenia (chwytu należącego do faworyzowanych przez Sienkiewicza) historia postaci „od razu” powinna być prowadzona niejako z podwójnej perspektywy: przeszłej i aktualnej. Czytelnik byłby więc przygotowany na dalszy rozwój wydarzeń, który tym samym nie byłby tak rażąco niewiarygodny.

Ostatnim mankamentem fabularnym, na jaki wskazywano, był brak wyraźnej konkluzji:

w *Wirach* [...] losy wszystkich tak interesujących postaci pozostają nierozstrzygnięte [...]. Może trochę za dużo pozostawiono do dośpiwania w duszy czytelnikowi, który nie ma prawie żadnych wskazówek co do zakończenia śpiewu. Gdyby na końcu drugiego tomu nie było wyraźnego napisu „Koniec”, z pewnością niejeden z czytelników oglądałby się za tomem trzecim¹¹.

Podkreślana wcześniej dysproporcja między warstwą zdarzeń a komentarzami nie ma zatem, w opinii krytyka, charakteru wartościującego; a skoro oba wymiary są tu równouprawnione to ten pierwszy powinien uzyskać analogiczne dopracowanie. Zakończenie otwarte – czyli fabuła pozbawiona

⁹ S. Gacki, *Z piśmiennictwa. Henryk Sienkiewicz. Wiry. Powieść, „Odrodzenie”* 1910, nr 17, s. 251.

¹⁰ Zaznaczyć należy, iż często ów brak realizmu łączył się z zarzutem o charakterze obyczajowym. Jan Dąbrowski pisał: „Akcja banalna, urozmaicona niższego gatunku efektami, utrzymująca w napięciu uwagę czytelnika niezwykłością transformacji kowalówny Skibianki w wytworną miss Anney; trochę lubieżności, zadziwiającej u autora, tak na «ruję» i «porubstwo» w literaturze wrażliwego” [J. Dąbrowski, *Nowe powieści. „Krytyka”* 1910, t. 4, s. 198].

¹¹ E.J. [G. Czernicki], *Wiry (wrażenia), „Rola”* 1910, nr 33, s. 537.

pointy – jawi się zatem w kategoriach luki informacyjnej, która uniemożliwia czytelnikowi pełną krystalizację sensu powieści.

Kreacja socjalisty Laskowicza uznana została (i to nawet przez tych, którym – znowu – powieść się podobała) za niewiarygodną. Aprobatywnie omawiający powieść Dębicki nie omieszkiał jednak zauważyć:

Najmniej szczęśliwie wypadła postać Laskowicza – socjalisty. Jest ona całkowicie dowolnym tworem wyobraźni autorskiej. Niemniej ta przejawiskawiona postać młodego demagoga-samobójcy, niezbędna w powieści, skupia na sobie uwagę, a chociaż tu i ówdzie można by poczynić jej zastrzeżenia, już nie tylko co do linii psychologicznej „rewolucjonisty”, ale nawet co do znajomości doktryny socjalistycznej, w imię której walczy – to jednak są to drobiazgi, które mogą wywołać protest jedynie chyba w obozie, bliżej zainteresowanym figurą swojego „towarzysza”¹².

Odpowiadając na to stwierdzenie, Haecker dowodził¹³, iż ze strony czytelników o przekonaniach socjalistycznych nie należy spodziewać się żadnego protestu. Wynika to z faktu, że dla nich postać ta jest czysto fikcyjna i nie ma żadnego odzwierciedlenia w rzeczywistości¹⁴.

W obszarze granicznym, który łączy zagadnienia formalne z tematycznymi, można umieścić recenzję Adolfa Strzeleckiego. Wadliwy charakter *Wirów* polega wedle niego na tym, że ostra diagnoza rozkładu społecznego nie została przekonująco przedstawiona, tzn. nie uzyskała adekwatnej reprezentacji w zakresie osób i wypadków¹⁵. Zamiast tego Sienkiewicz oddał się skrajnie pesymistycznym rozważaniom i diagnozom, które należy traktować w kategoriach ekspresywnych: zdradzają raczej stan wewnętrzny pisarza,

¹² Z Dębicki, *Wiry*, „Kurier Warszawski” 1910, nr 164, s. 4.

¹³ E. Haecker, *Powieści porewolucyjne*, s. 2. Krytyk ten wyraził zresztą swoją dezaprobatę dla wszystkich powieściowych postaci: „Żadna z nich nie ma własnej twarzy, własnego języka, charakteru. Blade cienie, nieciekawe, nie działające na wyobraźnię naszą nawet dopóki z nimi obcujemy, nie pozostające w pamięci, gdy się z nimi rozstajemy po odłożeniu przeczytanej książki” [tamże, s. 1; zob. też A. Strzelecki, *Powieść polska 1909/1910*, s. 286].

¹⁴ Profesjonalni krytycy lewicowi istotnie powstrzymali się od wypowiedzi. Ale młodzież już niekoniecznie. W lwowskim „Promieniu” można było w tej kwestii przeczytać, iż: „Sienkiewicz z wyjątku uczynił regułą, z wybuchu namysł, z rozpaczyny jednostki uchwałę całości, z niekarności grupy charakterystykę całej sprawy”. Dlatego tacy pisarze „Szukając wzorów – znaleźli i opisali karykatury. Pojedyncze przykłady – zrobili typami” [K. Miecz (właśc. M. Rettinger), *Poskramiacze. („Wiry” H. Sienkiewicza i „Dzieci” Prusa)*, „Promień” 1910, nr 6, s. 20 i 21].

¹⁵ Konsekwencje z tego zarzutu wyciągnął Henryk Galle, który – nawiązując zresztą do poglądów Strzeleckiego – stwierdzał, iż: „*Wiry* są więc utworem bardziej satyrycznym niż dydaktycznym, pomimo licznych dysput, rozważań, roztrząsań politycznych: nie ujawniając przyczyn ujemnych objawów współzycia, autor nie wskazuje środków do ich usunięcia” [H. Galle, *Henryk Sienkiewicz, Wiry*, „Książka” 1911, nr 3, s. 119]. Za tymi brakami kryłby się zatem brak pozytywnych rozwiązań, które pisarz powinien zaproponować.

a nie aktualny stan rzeczy. Koronnym dowodem takiej sytuacji jest galeria męskich i kobiecych postaci zaludniających powieść: „Ale jak głęboko pesymizm opanował duszę mistrza, które uczynił aktorami swego dzieła. Strasznie nisko upadła w pojęciu Sienkiewicza szlachta, skoro nie znalazł innych jej przedstawicieli”¹⁶. Krytyk dokonuje następnie nader negatywnej charakterystyki bohaterów, dochodząc do wniosku, iż najlepiej na tym tle – paradoksalnie – wypadła osoba Laskowicza. Jeszcze ciekawsza jest argumentacja przemawiająca za odrzuceniem wszystkich tych kreacji:

Ale w życiu inaczej było, niż opisuje Sienkiewicz w swej powieści.

I po stronie burzycieli inne były figury, nie tylko głupcy z fanatyzmem i ofiarnością bez granic. A przeciwko nim stała nie tylko garstka niedołęgów i głupców, ale olbrzymia moc zdrowia, której naród, mimo wszystko złe, które się w nim rozpleniło, nie stracił¹⁷.

Tutaj Strzelecki przyłącza się do tych głosów, które – skoncentrowane wyłącznie na problematyce – najczęściej wytykały *Wirom* eufemistycznie rzecz ujmując, „ignorancję w stosunku do samego tematu”¹⁸. Niezależnie bowiem od zapatrywań autora na ruch socjalistyczny, należało – zdaniem wielu recenzentów – przedstawić jego działalność w sposób autentyczny; zgodny z tym, co rzeczywiście pojawiało się w czynach i koncepcjach socjalizmu. Krytycy związani z PPS urządzali nawet swoisty przegląd owych nierealistycznych elementów powieści, zgodnie stwierdzając, że o tym, czym jest socjalizm i czym była rewolucja lat 1905–1907, Sienkiewicz nie ma najmniejszego pojęcia.

Z kolei Ludwik Straszewicz¹⁹ pozazdrościł socjalistom nawet takiego portretu, ponieważ – jak z żalem stwierdza – o linii ideowej reprezentowanej przez Stronnictwo Polityki Realnej *Wiry* konsekwentnie milczą, a przynajmniej nie wprowadzają żadnego bohatera, który by ją reprezentował i jej bronił. Wprowadzają natomiast „nadpolityka” Grońskiego, który w sposób niezbyt precyzyjny formułuje pod adresem Realistów rozmaite zarzuty. Należy do nich przede wszystkim naiwność polityczna oraz zwalczanie Narodowej Demokracji. Długi, rozbudowany retorycznie esej Straszewicza stara się je zdyskredytować, pokazując, że apologia Endecji w *Wirach* również ociera się o naiwność: stronnictwo to nie posiada bowiem ani środków, ani takiego faktycznego wpływu, który mógłby powstrzymać rewolucję. Co więcej, kiedy

¹⁶ A. Strzelecki, *Akt oskarżenia*, „Świat” 1910, nr 37, s. 6.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ S. Gacki, *Z piśmiennictwa. Henryk Sienkiewicz. Wiry. Powieść*, s. 250.

¹⁹ Zob. L. Straszewicz, *Spór z panem Grońskim*, „Słowo” 1910, nr 388 i 389.

Groński stara się formułować jakiś własny zarys programu, to czyni to – zdaniem krytyka – w zgodzie z politycznym *credo* Realistów.

Pomijając te niekonsekwencje i fałsze, które zostają tu równie sumiennie skatalogowane, trudno oprzeć się wrażeniu, że generalnym zarzutem Straszewicza jest sam fakt napisania powieści o charakterze politycznym. Przy takim zamiarze zawsze bowiem trzeba opowiedzieć się „za” i – w konsekwencji – „przeciw”, a tego od pisarza nikt nie oczekiwał. Autor wyznaje:

Nie chcę taić, że przeczytanie *Wirów*, najnowszej powieści Sienkiewicza, sprawiło mi przykrość dotkliwą: największy dziś pisarz polskiej ziemi wdał się w zartagi stronnictwa i poświęcił swe pióro interesom polityki bieżącej.

Posiadł uwielbienie i miłość wszystkich. Zdobył sobie powagę i wpływ, jakich nikt inny w narodzie obecnie mieć nie może. Więc mi się zdawało, że to go wyniesie nad stronnictwa, ponad walki partyjne. Że stać się powinien rozjemcą i pacyfikatorem. Obrońcą krzywdzonych i stróżem prawdy. Czyż jest rola zaszczytniejsza? I pożyteczniejsza? On jeden mógł ją spełnić – i poniechał.

Więc czuję żal do Sienkiewicza. [...] Po co schodzi na błotnistą ziemię niesnasek politycznych?²⁰

Uogólniając zatem, można powiedzieć, że dyskurs ideologiczny *Wirów* nie zadowoli nikogo: ani socjalistów, ani realistów, ani – najprawdopodobniej – nawet samych narodowców. Powieść będzie zatem dzielić; będzie powtarzać i stwarzać te zachowania, które później zyskają miano „polskiego piekła”.

2. Ocena: aprobata

Spośród pozytywnych głosów dotyczących *Wirów* w sposób zdecydowany wyróżnia się recenzja ks. Jana Pawelskiego²¹, który zaczyna od znanego już paradoksu powieści o rewolucji „bez rewolucji”, uzyskującego tu aprobatywną wykładnię. Pisarz wskazuje bowiem, iż rewolucja nie była inicjatywą polskich elit (skoro nie ma jej ani we dworze, ani w mieszczańskim salonie), a jedynie takim wydarzeniem, w którym brały udział grupy marginalne i podatne na manipulacje („anarchia szumowin polskich”). Dopiero dzięki takiemu założeniu, krytyk jest w stanie wyjaśnić „klasycznie równy i spokojny ton” powieści, która mimo prezentacji mniej lub bardziej drastycznych scen, sprawia wrażenie „klasycznego posągu”²². I to właśnie

²⁰ L. Straszewicz, *Spór z panem Grońskim*, „Słowo” 1910, nr 388, s. 1.

²¹ Zob. Ks. J. Pawelski, „Wiry” Sienkiewicza, „Przegląd Powszechny” 1910, z. 12.

²² Tezę tę później powtórzył Antoni Mazanowski w „Bibliotece Warszawskiej”, łącząc ją z poetyką powieści realistycznej [zob. A. Mazanowski, *Najnowsza powieść polska i jej wzory*, „Biblioteka Warszawska” 1911, t. 4, s. 77].

dzięki owemu uspokojeniu Sienkiewicz może rozważać problem rewolucji – a ta kwestia jest do tego stopnia kluczowa, że pozwala krytykowi pominąć wątek romansowy *sine ira et studio*. Stąd wynika też zastosowana na szeroką skalę dyskursywizacja powieści: wydarzenia, wątki („osnowa”) jedynie wspierają wypowiadane tezy, same zaś nie są autonomiczne. Pawelski jest głęboko przekonany, że w *Wirach* Sienkiewicz poddał ruch robotniczy drugorzędnej krytyce. W mniejszym stopniu dotyczy to genezy (tj. pewnych patologii kapitalizmu), w większym zaś metod postępowania socjalistów oraz ich skutków. W szczególności zaś potępiony tu zostaje socjalizm polski, jako ruch antynarodowy, a przede wszystkim inspirowany zewnątrz (z Rosji). Ostatecznie głównym zarzutem pisarza jest żądza niszczenia, czyli wszechogarniający nihilizm. Nie dziwi zatem fakt, iż jedynym remedium na socjalizm – i w tym mieści dla krytyka zasadnicze przesłanie powieści – okazuje się religia: „Tą zasadą potrzeby religii, jej dostojności, jej znaczenia obyczajowego i społecznego, przejęty jest cały duch tej książki. Naczelnym hasłem, jakie z tej powieści pada, jest religia”²³.

Z kolei Grzymała-Siedlecki rozpoczyna swą recenzję od śmiałej tezy, zgodnie z którą galeria postaci *Wirów* charakteryzuje się połączeniem niepowtarzalnej indywidualności (potrzebnej dla skonstruowania fabuły) oraz swoistego symbolizmu, którego zakres jest raczej pozatekstowy:

każda z wprowadzonych tu postaci, oprócz sensu indywidualnego i powieściowego swego życia, ma jeszcze znaczenie pewnej sumy społecznej, jest uogólnieniem jednej z tych cech, które się składają na wyraz zbiorowości polskiej. Nie ma tu schematycznego podziału na wszechpolaków, ugodowców, socjalistów itd. ale jest artystyczny podział na wszelkie te temperamenty, z których się formuje układ naszego życia publicznego²⁴.

Twierdzenia krytyka są w istocie karkołomne, ponieważ stara się on pogodzić apolityczny status bohaterów z generalną tezą, zgodnie z którą *Wiry* są „trenem nad katastrofą narodową”, a więc są powieścią dotyczącą Polski i Polaków. Mamy tu zatem galerię nie tyle polityków, ile polskie charaktery, którym przyszło żyć w określonym momencie historycznym: „*Wiry* pokazują, jak dusza tych ludzi, tak wiernie, tak do dna trafnie wyłowionych, z polskiego nurtu, jak dusza ich reaguje na zamęt lat ostatnich [...]”²⁵. Krytyk zresztą trafnie dostrzega podwójny rodowód bohaterów – pochodzą

²³ Ks. J. Pawelski, „*Wiry*” Sienkiewicza, „Przegląd Powszechny” 1910, z. 12, s. 357.

²⁴ A. Grzymała-Siedlecki, *Panna Anney*, „Gazeta Warszawska” 1910, nr 197, s. 2.

²⁵ Tamże.

zarówno z obserwacji, jak i z wcześniejszych utworów Sienkiewicza²⁶ i dlatego tym bardziej podkreśla kreację zupełnie nową: panny Anney. Ona nie tylko uzupełnia dotychczasowe portrety chłopskie pisarza, ale wprowadza istotne *novum*: dzięki niej dokonuje się „artystyczna nobilitacja chłopstwa polskiego”, któremu przyznane zostają pełne prawa do uczestnictwa w życiu publicznym i obywatelskim.

Pozostali recenzenci raczej nie dokonywali analogicznych (czy innych) rozpoznań, poprzestając na ekspresji postawy wartościującej. Zasadniczo więc *Wir* uzyskiwały gorącą aprobatę za – rozmaicie zresztą definiowany – patriotyzm, czyli za to, że powieść „pokrzepiała ducha narodowego”²⁷. I nawet jeśli Julia Kisielewska znalazła w *Wirach* ów „pesymistyczny nastój wobec dnia dzisiejszego”²⁸, to ostateczna analiza skłoniła ją do wniosku, zgodnie z którym pisarz przezwyciężył ten dziejowy pesymizm: „Trzeba było całej odporności jego energicznej natury, całej zaciętości woli, aby z goryczą napojonego serca wyjść mogła skupiona w sobie cicha modlitwa wyrwania, którą Sienkiewicz kończy swą książkę”²⁹.

3. Funkcja operacyjna

Przypomnieć należy, że funkcja operacyjna krytyki literackiej polega na „jej uczestnictwie w grze społecznej, której partnerami są autor i publiczność literacka, przedmiotem zaś dzieło literackie. W grze rozgrywającej się na terenie określonym przez działanie pewnych instytucji organizujących życie literackie”³⁰. W przypadku recepcji *Wirów* można by zaryzykować hipotezę, zgodnie z którą doszło tu do przesunięcia akcentów: dla krytyków powieść stała się – zaledwie – jednym elementem (ważnym albo drugorzędnym) owego układu, natomiast do rangi zasadniczego przedmiotu urosła odpowiedź na pytanie: kim jest Sienkiewicz jako uczestnik literackiej komunikacji? I to właśnie na upublicznieniu i problematyzacji wizerunku autora,

²⁶ Inni krytycy nie omieszkali z tego faktu uczynić Sienkiewiczowi poważnego zarzutu [zob. np. E. Haecker, *Powieści porewolucyjne*, „Naprzód” 1911, nr 1, s. 2].

²⁷ A. Mazanowski, *Najnowsza powieść polska i jej wzory*, „Biblioteka Warszawska” 1911, t. 4, s. 78; por. Z. Dębicki, *Wir*, „Kurier Warszawski” 1910, nr 164; H. Galle, *Revolucja w powieści*, „Tygodnik Ilustrowany” 1910, nr 39, s. 780.

²⁸ J. Oksza [J. Kisielewska], *Najnowsza powieść Sienkiewicza*, „Bluszcz” 1910, nr 45, s. 499.

²⁹ J. Oksza [J. Kisielewska], *Najnowsza powieść Sienkiewicza*, „Bluszcz” 1910, nr 46, s. 510. *Nota bene* tylko tu można znaleźć przekonanie, zgodnie z którym postać Laskowicza „jako figura charakterystyczna rysuje się bardzo typowo” [tamże].

³⁰ J. Sławiński, *Funkcje krytyki literackiej*, s. 163.

z jakim dzięki powieści mieli zapoznać się czytelnicy, polega w tym przypadku funkcja operacyjna.

Jak nietrudno się domyślić, jej struktura okazuje się w dużej mierze pochodną tej polaryzacji, która pojawiła się w ramach funkcji poznawczo-oceniającej. Jeśli zatem w jej zakresie utwór został przyjęty afirmatywnie, wówczas samego autora najczęściej określano w kategoriach patrioty lub mędrca. Oba te portrety mogły zresztą na siebie zachodzić:

Sienkiewicz – stwierdzał Bystroń – przemówił znowu jako głęboki znawca dusz ludzkich, subtelny psycholog, a przede wszystkim jako obywatel, znający dobrze swe społeczeństwo i bolejący nad jego stanem; przemówił ku nam tonem silnym, stanowczym, bo dzieło pisał nie ku pokrzepieniu serc, boć to dziś już nie wystarcza, ale ku wskazaniu drogi wśród wirów społecznych, które odwołają przyszłość Polski na lata coraz dalsze³¹.

Postawa mędrca jest więc uzasadnieniem dla postawy patriotycznej: pisarz przenika tajniki życia indywidualnego i zbiorowego, dlatego może sobie pozwolić na wyznaczanie właściwych kierunków tym wszystkim, którzy aspirują do uczestnictwa w polskości. I nawet jeśli głos jego może wydać się brutalny, to jego patriotyczne intencje (i ich konsekwencje) nie ulegają tu najmniejszej wątpliwości. Dębicki, kreśląc genezę powieści, stwierdził bowiem dobitnie, iż „powstała ona jako *czyn obywatelski*, z gorącej chęci służenia ojczyźnie, z tych nakazów wewnętrznych, którymi Sienkiewicz jako pisarz, kierował się zawsze, niosąc talent, rozum i miłość swoją sprawie, nad inne ukochanej”³². Niektórzy nawet posuwali się tu do stwierdzenia, iż patriota-Sienkiewicz także teraz stworzył powieść, która „pokrzepiała ducha narodowego”³³.

Profilowany w ten sposób portret Sienkiewicza zawierał także określone implikacje dotyczące odbiorcy *Wirów*. Krytycy niedwuznacznie zresztą sugerowali, że zainteresuje ona przede wszystkim tych, dla których położenie kraju stanowi najważniejszą troskę (ambicje poznawcze potencjalnych odbiorców raczej nie były brane pod uwagę). Grzymała-Siedlecki zbudował nawet na tej podstawie dowód *a contratio*: jeśli ktoś nie jest zainteresowany lekturą i uznaniem doniosłości *Wirów*, to dlatego, że jego patriotyzm został mocno nadwreżony przez takie narodowe wady, jak niezdolność do „trwałej organizacji” czy brak „poczucia hierarchii”. Dopiero wyzwolenie się spod władzy tych przywar pozwoliłoby osiągnąć taki oto stan:

³¹ J. S. Bystroń, *Nowe książki*, s. 381; por. H. Galle, *Rewolucja w powieści*, s. 780; M. Synoradzki, *Z Warszawy*, „Biesiada Literacka” 1910, nr 34, s. 142.

³² Z Dębicki, *Wiry*, s. 3.

³³ A. Mazanowski, *Najnowsza powieść polska i jej wzory*, s. 78.

I wiedzielibyśmy wówczas z tradycji organizacyjnej, że człowiek tego najlepszego typu w każdej niemal dziedzinie, w której zechce zabrać głos, ma do powiedzenia wiele, że z gatunku jego umysłowości wynika, iż będzie to prze-myślane sumiennie, odczute humanitarne, wypowiedziane jasno i niedwuznacznie³⁴.

Gdybyśmy tylko mieli własne państwo i odpowiednią (tzn. opartą na autorytecie) tradycję jego funkcjonowania, potrafilibyśmy docenić głos pisarza-patrioty, który już z faktu zajmowania określonej pozycji jest „predestynowany” do stawiania trafnych i wnikliwych diagnoz. Brak tego kontekstu powoduje, że czytelnik – jak i sama krytyka – jest podejrzliwy, skory do polemiki nawet z tak wybitnym autorem. Dziś bowiem, jak zdaje się zakładać Grzymała-Siedlecki, każdy może mieć własne zdanie i o sprawach publicznych, i o utworach poruszających te kwestie. O tym, że tak właśnie było, przekonała go zapewne lektura innych recenzji, w których oba wizerunki Sienkiewicza zostały zanegowane: zamiast patrioty pisarz pojawia się w roli prowokatora, a zamiast oblicza mędrca pojawia się maska błazna.

Już bowiem artykuły Straszewicza w „Słowie” zawierały niedwuznaczną sugestię, iż Sienkiewicz, schodząc na „błotnistą ziemię” sporów politycznych, w istocie nie zadowolili żadnej opcji politycznej, a jeśli tak, to jego powieść jest w istocie demaskowaniem – niekiedy wprawdzie ironicznym lub zakamuflowanym – wszystkich aktualnych stronnictw politycznych³⁵. Etykiętę prowokatora należy zresztą uznać za dość łagodną; ci bowiem z krytyków, którzy uznali, że pisarz wyraźnie polaryzuje scenę polityczną, dzieląc ją na dwa obozy (narodowy i socjalistyczny), skłonni byli widzieć w nim „karirowicza, obłudnika, reportera”³⁶. Sienkiewicz buduje (czy tylko umacnia) kosztem rewolucji, a więc w sposób cyniczny, swoją pozycję, dając obraz zbyt uproszczony i tendencyjny zarazem.

Konstrukcja negatywnego obrazu pisarza nosi tu wszelako znamiona paradoksu, gdyż tego rodzaju poważne zarzuty wypowiedane były jakby nie wprost czy może – bez pełnego przekonania. Natomiast obniżenie poziomu

³⁴ A. Grzymała-Siedlecki, *Panna Anney*, s. 2.

³⁵ Ten „negatywny” aspekt postawy Sienkiewicza znakomicie dostrzegł jeden z polemistów Straszewicza, pisząc: „Sienkiewicz [...] mówi nam w ostatniej swojej powieści, co robić na dziś i jak – a przynajmniej czego nie robić” [K. Krasicki, *Na porządku dziennym. Polityka w „Wirach” Sienkiewicza*, „Dziennik Kijowski” 1910, nr 228, s. 2].

³⁶ J. Dąbrowski, *Nowe powieści*, s. 198. Warto jeszcze w tym miejscu przytoczyć konkluzję recenzji Gackiego: „mowa jego [tj. Sienkiewicza] staje się coraz zapalczywszą, ruchy tracą okrągłość i spokój, z twarzy spada mu maska obojętnej na wszystko pewności siebie, a pod czaszką rodzą się myśli coraz urągławsze, coraz bardziej jadem w fałszem zaprawne...” [S. Gacki, *Z piśmiennictwa. Henryk Sienkiewicz. Wiry. Powieść*, s. 251].

wytykanych mankamentów, niemal natychmiast zwiększa zakres ekspresji, jaka staje się udziałem krytyków. Jeśli więc dla wielu z nich Sienkiewicz, pisząc i publikując *Wiry*, jest – po prostu – niepoważny (a nie: nieodpowiedzialny), to przekonanie takie przedstawione zostaje dzięki retoryce rozbudowanej, a nierzadko sięgającej po napastliwą ironię.

Na łamach lwowskiego „Promienia” Mieczysław Rettinger stwierdzał zatem, że w *Wirach* Sienkiewicz „sam stawia się w rzędzie różnych Choińskich, drżących przed czerwonym zwycięstwem, a niestrudzenie wypisujących na ten temat niewiarygodnie humorystyczne idiotyzmy”³⁷. Ów wątek „humorystycznego idioty” podjęła wkrótce warszawska „Prawda”, publikując aż dwie wypowiedzi o Sienkiewiczu: pierwszą autorstwa nowo mianowanego redaktora Wincentego Rzymowskiego, a drugą twórcy pisma Aleksandra Świętochowskiego. Pierwsza recenzja koncentruje się wokół zabiegów autointertekstualnych: krytyk skrupulatnie odnotowuje wszystkie motywy i postacie, które pisarz po raz kolejny wprowadził do powieści. Zabieg ten, wraz z antyrewolucyjnym nastawieniem, okazał się jednak skrajnie niefortunny, pozbawiony dawnej wielkości. Dlatego Rzymowski stwierdza:

Myliłby się jednakże ten, kto by myślał, że Sienkiewicz stworzył „karykaturę rewolucji”. Aby coś skarykaturować lub wyszydzić, trzeba mieć o tym przybliżone chociażby pojęcie. Autor w *Wirach* dał niewątpliwie karykaturę, ale tylko własnego talentu; napisał pamflet, ale tylko na własną sławę. Sienkiewicz na kartach *Wirów* wydał na siebie wyrok bezlitosny: świadomie i dobrowolnie skażał się, jako artysta, na śmierć – przez ośmieszenie³⁸.

Na poparcie identycznej tezy Świętochowski sięgnął już nie do argumentów estetycznych, ale ideologicznych. Znowu zatem wyliczone zostają te poglądy Sienkiewicza, które zdaniem Świętochowskiego nie wytrzymują żadnej krytyki. Dlatego pisarz to przede wszystkim: „szermierz-polemista, bezwzględny i ciasny”³⁹. Błazeńska maska zostaje mu zaś doprawiona niejako zaocznie, w oczekiwaniu na kolejną powieść: „Spodziewać się trzeba – konkluduje bowiem Świętochowski – że w utworze następnym zaleci nam mistrz *antropofagię* – dla pokrzepienia serc”⁴⁰. I bodaj tylko Strzelecki starał się nieco usprawiedliwić Sienkiewicza, przypisując błędy i mankamenty *Wirów* jakiemuś traumatycznemu doświadczeniu:

³⁷ K. Miecz [M. Rettinger], *Poskramiacze („Wiry” H. Sienkiewicza i „Dzieci” Prusa)*, s. 19.

³⁸ W. Rzymowski, „*Qualis artifex pereo!*”, „Prawda” 1910, nr 29, s. 13.

³⁹ A. Świętochowski, „*Wiry*”, czyli *samobójstwo H. Sienkiewicza*, „Prawda” 1910, nr 30, s. 7.

⁴⁰ Tamże, s. 8.

Straszną tragedię przeżyć musiał w sobie znakomity twórca [...]. I ten straszny ból czyni go niesprawiedliwym. Ale ten ból [...] nie dał mu siły jasnowidzenia teraźniejszości i przeszłości. Przeciwnie. Zacieśnił jego widnokrąg, osłabił jego potęgę twórczą; nie dał artyście rozwinąć skrzydeł i ulecieć na wyżyny...⁴¹

Gdyby zatem wyjść poza system opozycyjnych portretów – patriota/prowokator i mędrzec/błazen – to jedynym „samodzielnym” obrazem będzie ten właśnie: Sienkiewicz jako człowiek porażony cierpieniem, które pozbawiło go wszystkiego.

4. Wnioski

Lektura wypowiedzi krytycznych dotyczących *Wirów* nieuchronnie prowadzi do wniosku, iż powstały one nie jako wypowiedzi o dziele, ale z powodu dzieła. Można nawet posunąć się do twierdzenia, że funkcja operacyjna całkowicie zdeterminowała funkcję poznawczo-oceniającą. Oznacza to, że powieść była czytana (tzn. wartościowana i rozumiana) w ścisłej zależności od tego, kim dla danego krytyka był sam Sienkiewicz. Intrygujący jest przy tym fakt, iż ów obraz okazał się zupełnie oderwany od poprzedniej twórczości: wcześniejszy dorobek ani nie przeszkadzał, ani nie pomagał pisarzowi w uzyskaniu lub utracie, krytycznoliterackiej aprobaty. Jego głos miał charakter momentalny, doraźny, pojawiający się w próżni. Recepcja *Wirów* znakomicie więc pokazuje nieuchronnie arbitralny status aktu krytycznoliterackiego i jego uzależnienie od rozmaitych układów zewnętrznych.

Bibliografia

- Bystrzeński Jan Stanisław (1910), *Wir – recenzja*, seria *Nowe książki*, „Łan Młodzieży”, nr 17–18, s. 384.
Dąbrowski Jan (1910), *Nowe powieści*, „Krytyka”, t. 4, s. 194–260.
Dębicki Zdzisław (1910), *Wiry*, „Kurier Warszawski”, nr 164, s. 4.
Czernicki Gustaw [pseud. E.J.] (1910), *Wiry (wrażenia)*, „Rola”, nr 33, s. 537.
Gacki Stefan (1910), *Z piśmiennictwa. Henryk Sienkiewicz. Wiry. Powieść*, „Odrodzenie”, nr 17, s. 251.
Galle Henryk (1910), *Rewolucja w powieści*, „Tygodnik Ilustrowany”, nr 39, s. 780.
Galle Henryk (1911), *Henryk Sienkiewicz, Wiry*, „Książka”, nr 3, s. 119.
Grzymała-Siedlecki Adam (1910), *Panna Anney*, „Gazeta Warszawska”, nr 197, s. 2.

⁴¹ A. Strzelecki, *Akt oskarżenia*, s. 6.

- Haecker Emil (1911), *Powieści porewolucyjne*, „Naprzód”, nr 1, s. 1–3.
- Krasicki Ksawery (1910), *Na porządku dziennym. Polityka w „Wirach” Sienkiewicza*, „Dziennik Kijowski”, nr 228, s. 1–2.
- Kisielevska Julia [pseud. J. Oksza] (1910), *Najnowsza powieść Sienkiewicza*, „Bluszcz”, nr 45, s. 498–499.
- Kisielevska Julia [pseud. J. Oksza] (1910), *Najnowsza powieść Sienkiewicza*, „Bluszcz”, nr 46, s. 509–510.
- Mazanowski Antoni (1911), *Nasza najnowsza powieść i jej wzory*, „Biblioteka Warszawska”, t. 4, z. 1, s. 55–78.
- Pawelski Jan (1910), „Wiry” Sienkiewicza, „Przegląd Powszechny”, z. 12, s. 348–357.
- Rettinger Mieczysław [pseud. Miecz K.] (1910), *Poskramiacze*. („Wiry” H. Sienkiewicza i „Dzieci” Prusa), „Promień”, nr 6, s. 20–21.
- Rzymowski Wincenty (1910), „*Qualis artifex pereo!*”, „Prawda”, nr 29, s. 11–13.
- Sławiński Janusz (1998), *Funkcje krytyki literackiej*, w: *Dzieło – język – tradycja*, red. W. Bolecki, Kraków: Universitas, s. 159–183.
- Straszewicz Ludwik (1910), *Spór z panem Grońskim*, „Słowo”, nr 388 i 389.
- Strzelecki Adolf (1910), *Akt oskarżenia*, „Świat”, nr 37, s. 5–6.
- Strzelecki Adolf (1931), *Powieść polska 1909/1910*, w: *Henryk Sienkiewicz. Obraz twórczości*, red. K. Czachowski, Warszawa: Gebethner i Wolff, s. 287–288.
- Synoradzki Michał (1909), *Z Warszawy*, „Biesiada Literacka”, nr 34, s. 142–144.
- Świętochowski Aleksander (1910), „Wiry”, *czyli samobójstwo H. Sienkiewicza*, „Prawda”, nr 30, s. 7.

“We Do Not Wish to Torment Sienkiewicz”.
The Reception of *Wiry* in the Polish Press
between 1909 and 1916

Summary

The article is a reconstruction of the literary criticisms that appeared in the publication of *Wiry*, the novel by Henryk Sienkiewicz. It presents both the acclamatory and radically critical reviews. The last part reconstructs the portrait of the author himself, which emerges from the polarized oppositions of a patriot, provocateur and sage-fool.

Keywords: polish literature, novel, literary criticism, reception, review

Anna Sobiecka

Wydział Filologiczno-Historyczny

Akademia Pomorska w Słupsku

e-mail: anna.sobiecka@apsl.edu.pl

ORCID: 0000-0001-5155-0393

Interpretacje nowego dramatu polskiego. Przypadek *Pętli* Ewy Madeyskiej

Postsekularne myślenie o rzeczywistości zakłada szczególnego rodzaju otwarcie na transcendencję, która ową rzeczywistość wzbogaca o „ślady” czy też „ślady objawienia”. Dialektyczne bycie pomiędzy, typowe dla postsekularnego sposobu interpretowania rzeczywistości – jak przekonuje Agata Bielik-Robson w *Deus otiosus* – prowadzi zarazem do ukształtowania takiego modelu jej pojmowania, który zakłada możliwość wypracowania subtelnych strategii negocjacji między transcendencją a immanencją¹. Owo bycie pomiędzy, między *sacrum* a *profanum*, staje się także sposobem ukształtowania struktury dramatycznej *Pętli* Ewy Madeyskiej, sztuki-finalistki Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej (edycja konkursu z 2013 roku)², która sta-

¹ A. Bielik-Robson, *Deus otiosus: ślad, widmo, karzeł*, w: *Deus otiosus. Nowoczesność w perspektywie postsekularnej*, red. A. Bielik-Robson, M.A. Sosnowski, Warszawa 2013, s. 12.

² E. Madeyska, *Pętla* [maszynopis sztuki zgłoszonej do Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej], http://www.gnd.art.pl/wp-content/uploads/2014/05/petla_ewa_madeyska.pdf [dostęp 20.10.2017]. Wszystkie cytaty ze sztuki podaję za tym właśnie źródłem, określając w nawiasie numer strony.

Na marginesie rozważań warto odnotować, że Ewa Madeyska (rocznik 1971) jest absolwentką polonistyki na Uniwersytecie Wrocławskim, Studium Scenariuszowego PWSFTiTV w Łodzi oraz Laboratorium Scenariuszowego (w Studio im. Andrzeja Munka). Za powieść *Katoniela* była nominowana do literackiej Nagrody Nike (2008). Jej sztuka *Zgaga* znalazła się w finale V edycji Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej (edycja konkursu z 2012 roku). Wykładała scenariopisarstwo na Kursie Kreatywnego Pisanie w IBL PAN oraz twórcze pisanie na Gender Studies UW.

nowi ciekawy przykład paraboli nawiązującej do biblijnej symboliki drogi oraz kamienia. Układ kolejnych zdarzeń dramatu, jej dwunastu „pętli” oraz jednej „rozpętli” (autorskie określenia dla scen dramatu), zostaje ukształtowany w kontekście działania trzech głównych bohaterów sztuki – księdza Janosza, Magda-Leny i czternastoletniego Krystiana – oraz symboliki trzech sakramentów Kościoła katolickiego: sakramentu pokuty, kapłaństwa oraz eucharystii. Na ich styku nadbudowany zostaje wielowarstwowy, symboliczny kształt teatralny *Pętli*, odnoszący odbiorcę do „bycia” między sferą *sacrum* a *profanum*, zarówno na poziomie znaczeniowym, jak i formalnym dramatu. Co istotne, owo bycie między obejmuje zarówno modus struktury przywoływanych postaci, jak i nadrzędny sens zdarzeń dramatycznych wbudowanych w kontekst odbywających się „tu i teraz” sakramentów oraz symbolicznej drogi z kamieniami u boku, które początkowo jedynie „leżą i płaczą” [s. 11], zaś ostatecznie „stają się chlebem” [s. 8]. Owa zdarzeniowość, odwołująca się do chrześcijańskiego obrazu człowieka będącego „w drodze”, staje się zarazem dominantą kompozycyjną sztuki. Ponadto na przestrzeni całego tekstu Ewa Madeyska prowadzi swoisty, momentami dość prowokacyjny, „dialog” z odbiorcą sztuki, gdyż, jak zauważa Magda-Lena „Ta historia za każdym razem [...] wciąga” [s. 16], choć z drugiej strony należy też pamiętać o odautorskim motcie, przywołanym za Kenem Keseyem – „Ale to wszystko prawda, nawet jeśli się nie wydarzyło” [s. 1].

1.

Wielowarstwowa struktura dramatyczna *Pętli* obejmuje dwa główne wątki utworu – życie i kapłańską posługę księdza Janosza, który po kilkunastu latach służby kościołowi podejmuje decyzję o porzuceniu sutanny, by odbyć tajemniczą trzydniową wyprawę w głąb siebie (w wymiarze tekstu to dosłowna, a zarazem metaforyczna droga w głąb własnego konfesjonału) oraz historię Magda-Leny, przewodniczki wątpliwego kapłana. Dla obojga bohaterów pierwszym etapem w mającej odbyć się w sensie dosłownym oraz metaforycznym podróży jest sakrament pokuty. Modlącego się i leżącego „krzyżem pod krzyżem” kapłana oraz kobietę, która nie potrafi wyspowiadać się „pod drewnianym krzyżem, co wisi na ścianie i nad ludzkim krzyżem, co leży na podłodze” [s. 2], łączy zarówno sakrament pokuty, ale także świadomość, że wolna wola człowieka to zaledwie „teologiczno-etyczna fikcja terapeutyczna” [s. 4]. Magda-Lena w bolesny sposób odczuwa wyrzuty sumienia, nie mogąc pogodzić się z psychologicznymi skutkami swoich grzechów – dwóch aborcji, jednej klasycznej, drugiej na skutek za-

życia tabletek „po”, bo tabletki „przed” nie zadziałały, *in vitro* ze spermą z banku spermy, zabiegu przebitego na kredyt w banku światowym, dwóch rozwodów, licznych kochanków, antykoncepcji w każdej postaci, oprócz tej najbardziej radykalnej, tj. celibatu. Sakrament przebaczenia, do którego przystępuje Magda-Lena pierwszy raz po wielu latach od czasu swojej pierwszej i zarazem ostatniej spowiedzi, nie przynosi ukojenia. Wręcz przeciwnie, staje się początkiem symbolicznej drogi „po kamieniach”, w głąb siebie, nazwanej przez bohaterkę „sakramentem krzywdy” (*Pętla pierwsza, w której ręka Magda-Leny dosięga ręki Janosza w zakątku konfesjonału, a Janosz nie ma wyboru*). W wymiarze dosłownym droga zaczyna się w momencie przekroczenia drzwiczek konfesjonału, w którym spowiada ksiądz Janosz, mający za kilka dni porzucić kapłaństwo:

MAGDA-LENA

Kawałek przez ciemną dolinę, dalej mimo zielonych pastwisk – bez popasu, a później pod górę. [...]

JANOSZ

To przez konfesjonał?

MAGDA-LENA

Innej drogi nie ma. Trzeba tylko wstać. Odwrócić się. I przejść na drugą stronę. Na sutannę niech ksiądz uważa. I na stułę. Łatwo się zaplątać. Poobijane kolana bolą bardziej niż skopana dusza [s. 4].

Na płaszczyźnie zdarzeń w dramacie Madeyskiej nieprzypadkowo spotykają się dwie obolałe dusze – Magda-Leny i Janosza. Oboje znają prawdę o krzywdzie ministranta Krystiana, czternastoletniego chłopaka molestowanego przez księdza i oboje usiłują, każde na swój sposób, coś w tej sprawie zrobić. Dla każdego z nich „droga krzywdy” ma stać się drogą pokuty i wyzwolenia. Okazuje się jednak, że „bycie” między sferą *sacrum* a *profanum* nie jest takie proste i oczywiste. Sakrament pokuty nie przynosi ukojenia. Magda-Lena nie potrafi pojąć jego istoty, zaczyna więc towarzyszyć w drodze „z kamieniami” Janoszowi, aż do chwili głośnego oskarżenia Kościoła i jego kapłanów, wypowiedzianego przez Janosza w czasie uroczystego odpustu parafialnego w święto Ofiarowania Pańskiego, obchodzonego w niedzielę Matki Boskiej Gromnicznej³. W podniosłym momencie eucharystii Janosz

³ Święto Ofiarowania Pańskiego, obchodzone przez Kościół katolicki 2 lutego na pamiątkę ofiarowania przez Maryję i Józefa ich pierworodnego syna Jezusa w świątyni jerozolimskiej, w polskiej tradycji to nie tylko święto Matki Bożej Gromnicznej, ale także Dzień Życia Konsekrowanego, gdy siostry i bracia zakonnicy ofiarowują swoje życie na wyłączną służbę Bogu. Stąd wymowa oskarżenia księdza Janosza wydaje się szczególnie bolesna.

„rzuca na ołtarz worek kamieni. Obok staje MAGDA-LENA w komży. Podaje JANOSZOWI nóż/skalpel. A poruszenie przy ołtarzu i wśród wiernych trwa” [s. 28]. Dalsza posługa kapłańska okazuje się ponad siły Janosza. Kapłan upada pod ciężarem grzechów wyjawianych mu w konfesjonale, w tajemnicy spowiedzi. Ponieważ nie odnajduje w sobie siły do dalszej drogi i trwania w sakramencie kapłaństwa, wygłasza bolesne oskarżenie wobec Kościoła:

JANOSZ

Za chwilę odejdę, umiłowani w Chrystusie Panu. Za chwilę odejdę. Po ofiarowaniu, które, ufam, dobry Bóg mi wybaczy, w dniu dzisiejszym nastąpi wcześniej. Bóg mi wybaczy, choć nie wiem, czy wybaczy mi Kościół Matka Nasza. Bo jeśli, jak głosi Jego Eksceleńcja Ksiądz Biskup, a on nie może się mylić, on nigdy się nie myli, bo jeśli Kościół jest Matką Naszą, bo jeśli jest matką, wołam z otchłani, pytając z rozpaczą: dlaczego wyrodną? Dlaczego Kościele, Matko Nasza, jesteś wyrodną matką, która zapomina o najmłodszych, najsłabszych i najcichszych? Dlaczego nie słyszysz ich głosu? Dlaczego odrzucasz ich skargę? Dlaczego Kościele, Matko nasza, Matko moja, odmawiasz im swojej czułości; opieki; pocałunku na dzień dobry; bajki na dobranoc; makaronu z serem i ze śmietaną w każdy piątek; lodów pistacjowych w każdą niedzielę po mszy świętej? [s. 28]

Dopełnieniem oskarżenia staje się symboliczna scena ofiarowania kamieni – symboli grzechów innych kapłanów wobec bezbronnych dzieci. Janosz najpierw składa kamienie na ołtarzu, a następnie unosi je w górę, jak hostię, kamień po kamieniu, wypowiadając słowa:

JANOSZ

Oto ofiary niespełnione.
Twoje ofiary, Kościele, Matko nasza.
Bolisz mnie, Kościele, Matko moja.
Bolisz mnie.
Milczysz.
Jak długo jeszcze będziesz milczeć?
Jak długo będziesz milczeć?
Jak długo?
Jak? [s. 31]

2.

Historia Janosza okazuje się jednak bardziej skomplikowana, niż moglibyśmy się początkowo domyślać. Mężczyzna zostaje kapłanem w dość niezwykłych okolicznościach. Początkowo studiuje medycynę, ale, gdy zaczyna praktykę i dyżury na oddziale onkologicznym, na sali dla terminalnie

chorych spotyka swojego oprawcę sprzed wielu lat, księdza Jelitko, który umiera w męczarniach „na raka wszystkiego” [s. 19], prosząc ofiarę molestowania o przebaczenie. Zamiast wybaczenia, Janosz odnajduje w sobie siłę powołania. W „przeblysku świętego Błysku” dostrzega oblicze „Kościoła umierającego na raka wszystkiego” [s. 19]. Młody mężczyzna zamyka oczy umierającemu księdzu, porzuca medycynę i wstępuje do seminarium, bo, jak mówi Magda-Lena, „uwierzył, że Ten, Który Jest, Jest. I że potrzebuje pomocy Janosza” [s. 19]. Posługa kapłańska wiedzie księdza przez kolejne parafie, gdzie nie znajduje dla siebie miejsca, bo zawsze widzi i słyszy więcej niż inni. Nowe parafie to także historie kolejnych chłopców molestowanych przez kapłanów (Krystiana, Dominika, Damiana, Patryka, Oskara, Mikołaja, Staszka, Karola i wielu innych). Grzechy Kościoła dokonują się najczęściej za wiedzą i przyzwoleniem zwierzchników, proboszczów, biskupów. Równocześnie naznaczają dzieci-ofiary na całe życie, jak Janosza, który, jak uważa Magda-Lena: „Nikomui nic nie powiedział. Nikomu się nie przyznał. Nikomu nic nie wyznał. [...] Nikomu nie zaufał. Nikomu nie pozwolił dotknąć nawet sfluczonego kolana. Wszystko dusił w sobie jak matka gulasz w niedzielę” [s. 19].

Z biegiem czasu ból związany z molestowaniem, jak i ciężar grzechów wyjawianych Janoszowi w konfesjonale prowadzą do zwątpienia, zarówno w wymiarze indywidualnego przeżywania człowieczeństwa, jak i prawdy powołania kapłana. Początkowo ciężar grzechów – kamieni niesionych w worku wspólnie z Magda-Leną – wydaje się ciężarem do udźwignięcia. „To worek na twoje siły, na twoją miarę. W sam raz. Ani za mały, ani za duży” [s. 15] – powie Magda-Lena. Jednak stopniowo worek zaczyna coraz bardziej ciążyć, „kamienie wbijają się w łopatki, w nerki, w łędźwie, w serce” [s. 16], stając się powodem odejścia ze wspólnoty Kościoła.

W historii kapłańskiej posługi Janosza szczególnie trudne okazuje się spotkanie z chłopcem molestowanym przez wyrachowanego proboszcza. Najskrzypszym pragnieniem Krystiana jest to, by zostać księdzem, niejako na przekór własnym doświadczeniom:

KRYSTIAN

Żeby zostać księdzem. Nie trzeba rozumieć, żeby zostać księdzem. Nawet wierzyć nie trzeba. Kiedyś zostanę księdzem.

JANOSZ

Ty...? Ja... Ja... Nie wiem. A po co? Bo nie rozumiem.

KRYSTIAN

Dlatego ksiądz jest księdzem. I tego. Nie musi ksiądz rozumieć. Takie życie, co? O nic ksiądz nie musi. Wszystko załatwione. Wszystko posprzątane. Wszystko

pod nos podane. Wszystko zadbane. Jak ręce księdza. Niech ksiądz pokaże. Piękne. Gładkie. Mocne. Niech ksiądz kiedyś przyjdzie do nas, jak będzie matka. I popatrzy na jej ręce. Ona jeździ na szmacie do szesnastej w szpitalu wojewódzkim, a wieczorami po okolicznych willach. Żeby na chleb powszedni. Matka mówi, że linię życia wiecznego ma zdartą lizolem. A linię życia doczesnego ślubem kościelnym. Tyle razy chciała odejść od ojca. I nie odeszła. Bo słyszała w kościele i na spowiedzi, że musi trwać. Po katolicku. Z krzyżem na plecach. Ksiądz wie? Ciągłe powtarza: „Małżeństwo najgorszy sakrament, najlepszy kapłaństwo”. Dlatego ja dla niej. Obiecałem [s. 7].

Spotkanie z Krystianem, niemożność pomocy chłopcu, zaniedbanemu i opuszczonemu przez najbliższych, „ojca – dworcowego pijaka i złodzieja, matkę – samotną alkoholicką oraz siostrę – stołeczną prostytutkę” [s. 13] oraz bezradność w obliczu popełnionego przez niego samobójstwa, prowadzą do utraty wiary. Szczególnie bolesne okazuje się doświadczenie samotności, z którą Janosz przestaje sobie radzić:

JANOSZ

Nie ma nic gorszego niż samotny wieczór w życiu księdza. Nic nie może przemienić samotnego wieczoru księdza w wieczór pełny. Ani srebrna pełnia na niebie, ani czerwone wino na stole. Mszałne wino, które proboszcz kupuje zazwyczaj raz na dwa tygodnie w Carrefourze, a które zazwyczaj wypija sam w zaciszu plebanii. Nie ma wyrzutów sumienia. Ani kaca. Bo. Bo bez względu na to, jak bardzo się stara, bez względu na to jak bardzo modli się podczas przemienienia, wino pozostaje winem, a nie krwią Chrystusa. Krwią tylko z nazwy. Byczą krwią [s. 10].

Nie mogąc pogodzić się z traumatycznymi doświadczeniami molestowania (*Pętla szósta, w której Janosz pociesza Krystiana własną historią. Jaka szkoda, że nie*), Janosz wyjawia prawdę swojemu przełożonemu i zarazem proboszczowi, który okazuje się jednym z winowajców – księdzem wielokrotnie przynoszonym z parafii na parafię, „zawsze z tego samego powodu” [s. 14], księdzem nadużywającym „różańca-okładańca” (*Pętla czwarta, w której proboszcz zajada racuchy z jabłkami, pycha!, lecz to wcale nie przeszkadza mu w przebicciu Janoszowi ręk, nóg i języka*). Niemożność podjęcia wymiernych działań w obronie molestowanych chłopców (poza uporczywym, kilkukrotnym zgłaszaniem „sprawy” przełożonym) wywołuje frustrację. Janosz na nowo stawia pytania o istotę swojej wiary, istotę powołania i kapłaństwa. Jednocześnie pojawiają się wyrzuty sumienia, gdyż ksiądz, związany tajemnicą spowiedzi, nie może zrobić zbyt wiele, by oprawca nie krzywdził kolejnych dzieci. Przekraczając wraz z Magda-Leną próg konfesjonału, Janosz rozpoczyna własną drogę pokuty. „Sakrament krzywdy” jednoczy działania Janosza i Magda-Leny, która stwierdza:

MAGDA-LENA

Innej drogi nie ma. Trzeba tylko wstać. Odwrócić się. I przejść na drugą stronę. Na sutannę niech ksiądz uważa. I na stułę. Łatwo się zaplątać. Poobijane kolana bolą bardziej niż skopana dusza. Jedna noga, druga noga. Uwaga, bo po drugiej, akurat w tym miejscu, jest piekielnie grząsko. Dobrze. A teraz wolno. Powoli. Przechodzimy przez muł i błoto. Czego ksiądz się boi? Nie ma powodów do lęku. Chyba że są. Ale przecież nie ma. I jeszcze. Krok. Dwa kroki. Trzy kroki [s. 4].

Symboliczna droga w głąb konfesjonału, „kawałek przez ciemną dolinę, dalej mimo zielonych pastwisk – bez popasu, a później pod górę” [s. 4], wyznacza porządek pokuty. Jej elementem staje się zbieranie kamieni – grzechów porzuconych wzdłuż drogi, których wszędzie „jest za dużo” [s. 11]. Kiedy worek wypełnia się ciężkimi kamieniami i Janosz nie daje rady dłużej go nieść, potyka się i upada, raniąc kolana. Wówczas Magda-Lena wyjawia prawdę o sile człowieka, gdyż każdy worek szyty jest na miarę i może pomieścić tylko tyle kamieni, ile człowiek da radę udźwignąć. Jednakże traumatyczne doświadczenia z dzieciństwa pozostawiają ślady na całe życie. Dorosły Janosz nadal wydaje się być zagubionym ośmioletnim dzieckiem-ofiarą, które nie potrafi poradzić sobie z doznaną krzywdą. Poczucie winy staje się źródłem rozterek, które doprowadzają do porzucenia sutanny. Tym bardziej, że starania księdza Janosza o ujawnienie prawdy o molestowaniu, spotykają się z negatywną reakcją Waszej Ekscelencji Biskupa (*Pętla ósma, w której Krystian słucha biskupa, Janosz skulony jak przydrożny świętek, podsłuchuje pod drzwiami. A nad wszystkimi unosi się dywan*), który całą winę zrzuca na dzieci. Spotkanie Krystiana z Biskupem, a w jego osobie z Matką Kościołem Naszym, kończy się tragicznie (*Pętla dziesiąta, w której odbywa się Misterium Męki Bezpańskiej*) – samobójczą śmiercią ministranta, który wiesza się, mając na szyi pętlę owiniętą ze stuły, „tą samą, którą proboszcz wiązał Krystiana, kiedy go gwałcił” [s. 11].

3.

Ukazana w *Pętli* paraboliczna opowieść o grzechu i jego skutkach, o winie i karze nie jest tak jednoznaczna, jak mogłoby się wydawać. Ewa Madeyska nieustannie balansuje na cienkiej krawędzi rozpostartej między sferą *sacrum* a *profanum* dramatu. Molestowany Krystian popełnia samobójstwo, używając do tego stuły, symbolu sakramentu kapłaństwa z jednej strony, z drugiej – znaku poniżenia i moralnego upadku współczesnego Kościoła. W głębi duszy chłopak skrywa pragnienie bycia księdzem, choć motywacja,

która do tego prowadzi, wydaje się zaskakująca. Chce wieść wygodne życie, w którym „wszystko załatwione, wszystko posprzątane, wszystko pod nos podane, wszystko zadbane” [s. 7]. Także Proboszcz, bijący i molestujący chłopców w zaciszu zakrystii, okazuje się dzieckiem wykorzystywanym przed laty przez brata matki. Trudno jednoznacznie ocenić, czy Janosz wybaczając swojemu oprawcy z dzieciństwa, choć spotkanie z umierającym księdzem Jelito prowadzi do porzucenia medycyny i wstąpienia do seminarium. Niejednoznaczność ludzkich wyborów oraz działań leżących u podstaw kolejnych zdarzeń dramatycznych, kolejnych pętli zaciskających się wokół szyi poszczególnych bohaterów utworu. Sceną kulminacyjną sztuki staje się *Pętla Dwunasta, w której biskup z proboszczem sprawują się przy ołtarzu, co nie powstrzymuje Janosza przed wyłożeniem kamienia na stół*. W czasie eucharystycznego ofiarowania Janosz rzuca bolesne oskarżenia wobec Kościoła, który się myli, milczy, jest „matką wyrodną”, zapominającą o „najmłodszych, najsłabszych i najcichszych”, „odrzucającą ich skargi”, „odmawiającą im swojej czułości i opieki”. „Twoje dzieci zamiast potłuczonych kolan po upadku z roweru mają potłuczone serca po upadku z kolan kapłanów; zamiast rozdartych do krwi ran po ukąszeniach komarów, mają blizny po ugryzieniach oprawców w sutannach” [s. 28] – mówi Janosz. W centralnym momencie eucharystii, w chwili cudownego podniesienia i przemienienia hostii w ciało Chrystusa, ksiądz Janosz wyjmując z worka pierwszy kamień, unosi go jak hostię w górę, a po nim następne. W tym samym czasie do ołtarza podchodzą dzieci, ofiary milczącego Kościoła, umierającego „na raka wszystkiego”, żyjącego „łóżkiem i podłóżkiem”. Oskarżycielski ton sceny łągodzi kolejna – *Rozpętla pierwsza, w której Janosz siedzi i gwiżdże. Znowu na rozdrożu*. Rozrachunek wydaje się procesem zakończonym, a bohaterowie dramatu, którego byliśmy świadkami – Janosz i Magda-Lena – mogą iść dalej, przed siebie. Tym samym zduplikowana metaforycznie rzeczywistość świata przedstawionego dramatu może być postrzegana jako oskarżycielski rozrachunek z hipokryzją współczesnego Kościoła, jego grzechami i zaniechaniami, milczącym przyzwoleniem na krzywdę molestowanych dzieci oraz z kapłanami – obłudnikami i manipulatorami, interpretującymi fakty i dogmaty religijne według własnego uznania, odprawiającymi nieautentyczne rytuały, co zdają się potwierdzać słowa Proboszcza:

PROBOSZCZ

Nie wierzysz? No proszę. Nawet ty nie wierzysz. I słusznie, słusznie. Bo widzisz, to nie jest kwestia wiary. To kwestia właściwych zeznań oraz ich interpretacji. Jak w teologii dogmatycznej. Jak w tej twojej soteriologii. Bo pomyśl. Wystarczyłoby zmienić relacje świadków w Ewangeliach, ba! może nawet ich autorów, żeby wszyscy dowiedzieliby się, że Jezus zamiast godnie cierpieć na krzyżu,

popuścił ze strachu. Jaki człowiek chciałby, no powiedz, ale najpierw zastanów się, jaki człowiek chciałby, żeby jego winy, grzechy, czy co tam jeszcze, zmasał święty mocz, a nie święta krew? Z boskiej soteriologii zostałaby boska urologia. I dalej. Uważasz? Czekaj, nie wychodź. Dokąd? Nie zezwoliłem. Obraziłeś się? Nie ma na co. Nie ma na kogo. Więc słuchaj. Wystarczyłoby dopuścić do głosu żydowskich, tfu!, żołnierzy, wystarczyłoby dać wiarę ich świadectwom, żeby nikt nie dowiedział się o zmartwychwstaniu Jezusa. Martwy Żyd pozostałby martwym Żydem, a historia zbawienia potoczyłaby się inaczej [s. 15].

Zarazem *Pętla* Ewy Madeyskiej może być postrzegana jako uniwersalna próba wejścia w kondycję współczesnego człowieka, zagubionego, rozdartego między *sacrum* a *profanum*, poranionego nie tylko przez Kościół, człowieka poszukującego istoty i sensu życia, ale także sensu wiary. Kolejne zaciskające się pętla (zdarzenia) to zarazem symboliczne pytania o przyczyny człowieczego zwątpienia, poczucia winy, wstydu, niewiary. Nieprzypadkowo więc w motcie sztuki – na równych prawach – przywołane zostają słowa poety i eseisty księdza Janusza Pasierba, poety i outsidera Charlesa Bukowskiego oraz kontestatora amerykańskiej rzeczywistości Kena Keseya, zaś w tekście dramatu ksiądz Janosz odwołuje się do *Doktryny o odkupieniu świata przez Chrystusa*, rozwiniętej w *Podstawowym wykładzie wiary* Karla Rahnera. Jezuita, określany mianem teologa codzienności, transcendentnych wyznaczników doświadczenia religijnego poszukuje w różnych przejawach ludzkiej egzystencji oraz w życiu codziennym, jego wzlotach i upadkach⁴. Bóg jest głęboko zakorzeniony w doświadczeniu człowieka – tłumaczy Rahner – także w tym najbardziej codziennym. Teolog wzywa: „Módlmy się codziennością!”⁵. I dodaje: „Bóg kieruje nami za pomocą powszedniego dnia z niezwykłą celnością!”⁶. Krystian kradnie rozprawę Rahnera i czyta książkę, choć jej nie rozumie. Pragnie zostać księdzem, choć, jak zauważa „Nie trzeba rozumieć, żeby zostać księdzem. Nawet wierzyć nie trzeba” [s. 7].

4.

Najbardziej wymownym momentem spotkania sfery *sacrum* i *profanum* w dramacie Madeyskiej wydaje się *Pętla dziesiąta*, w której odbywa się *Misterium Męki Bezańskiej*. Jest to scena przedstawiająca samobójczą śmierć Krystiana.

⁴ Por. Z. Nosowski, *Karla Rahnera teologia codzienności*, „Studia Theologica Varsaviensia” 1992, z. 2, s. 89–119.

⁵ K. Rahner, *Kiedy się modlisz*, w: tegoż, *Przez Syna do Ojca*, przeł. A. Morawska, D. Szumska, Kraków 1979, s. 71.

⁶ Tamże, s. 69.

Opisywane wydarzenia ilustrowane są modlitewnym tonem wypowiedanej na głos litanii, kiedy tragiczny obraz śmierci budowany jest za pomocą słów ministranta oraz komentarzy towarzyszącej mu Magda-Leny. Jest to zarazem jedyna scena dramatu, w której siła świadectwa czy też głośnego oskarżenia ulega podwojeniu, bowiem w scenie tej Magda-Lena staje się nieoczekiwanie dwiema odrębnymi postaciami: Magdą oraz Leną:

MAGDA

„Mam już bilet”, zapewnił Krystian.

LENA

Bilet w jedną stronę.

MAGDA

Bilet bez powrotu.

LENA

Bilet bez odwrotu.

MAGDA

I zaszedł do kościoła.

LENA

I zaszedł do pustego kościoła.

MAGDA

Modlił się.

LENA

Bluźnił.

MAGDA

Pojawiłam się pierwsza, słyszałam.

LENA

Już tam byłam, słyszałam.

MAGDA

A później wrócił do domu.

LENA

Zamknął drzwi.

MAGDA

Otworzył oczy.

MAGDA

Rozwarł dłonie.

LENA

I rozpoczął misterium Męki Bezpańskiej [s. 23].

[...]

MAGDA

Ty cudny.

KRYSTIAN

Ja brudny.

LENA

Ty pokalany.

KRYSTIAN

Ja pokonany.

MAGDA

Ty!

LENA

Ty!

KRYSTIAN

Ja nieświęty.

Ja przeklęty.

Ja wydymany.

Ja połamany.

Ja szatański.

Ja bezpański.

Ja spętłony.

Ja uwolniony.

JANOSZ

Wtedy widziałem go po raz ostatni.

Wszystko zdarzyło się godzinę później.

Sześćdziesiąt minut po naszym rozstaniu.

Mówili, że stanął na stołku ofiarnym.

Mówili, że zrobił pętlę ze stuły.

Mówili, że umarł w kilkanaście sekund.

Mówili, że nie cierpiał.

Mówili, że nie zostawił listu.

KRYSTIAN

Oto mój list, którego nie zostawiłem:

na stule samobójstwa nie popełniłem,

Piszę.

Stuły nie zbecześciłem.

Stułę na szyję zarzuciłem

w celu niepopelnienia samobójstwa.

Piszę.

Stuła rzecz święta. Bardziej niż życie.

Dlaczego?

Bo chciałem zostać księdzem.

Mówiłem.

I nigdy nie mógłbym.

Wiedziałem.

Ale nikt mnie nie słuchał.
Ale nikt mi nie wierzył.
Dlatego.
Ja niegodny.
Ja przygodny.
Ja zawstydzony.
Ja palcem trącony.
A później.
Decyzję podjąłem.
Ze spodni pas wyciągnąłem.
Powoli.
Klamrą po udzie przeciągnąłem.
Boli.
Pas, mój niebiański popas,
Na klamce umocowałem.
Do nikogo nie mam żalu,
Bo nigdy nic nie miałem.
Nawet żalu.
Piszę.
Po śmierci odżyłem.
I zagwizdałem,
co zapomniałem [s. 25–26].

Ten dłuższy fragment *Pętli* ilustruje zarówno proces świadomego operowania przez Madeyską pograniczem sfery *sacrum* i *profanum*, jak również stanowi wgląd w wieloznaczną warstwę językową dramatu. Wyznacza ją opozycja języka codziennego i świętego, języka zwykłych, prostych ludzi oraz języka cudownej, choć pustej (nawet dla samych kapłanów) liturgii czy modlitwy. W podobny sposób – na zasadzie kontrastu – spotykają się w dramacie dwa obrazy: świata opuszczonego przez Boga oraz świata, na który Opatrzność spogląda łaskawym i sprawiedliwym wzrokiem. „Boga nie ma. Boga, który pozwala na zło, nie ma. Nie wierzę. Nie wierzę w Boga” [s. 26] – mówi wątpiący, dorosły Janosz. Równocześnie Magda-Lena przywołuje inny obraz, Boga „zapłakanego”, który pochyla się nad karteczką z wypisanymi grzechami Janosza, wówczas ośmioletniego chłopca, przygotowującego się do sakramentu pierwszej spowiedzi i eucharystii:

MAGDA-LENA

Następnego dnia karteczka z grzechami Janosza wysiadła na stacji Zakopane przyklejona do buta turysty. Wjechała kolejką na Kasprowy Wierch i ruszyła wraz turystą oraz jego podeszwą w stronę Orlej Perci. Doszła na Świnicę, tam odkleiła się od turysty i jego podeszwy, po czym uniosła się w stronę nieba. Bóg, który – jak to Bóg – znowu się nudził, zobaczył świstek papieru i złapał. I przeczytał. I zapłakał [s. 18–19].

Dramat kończy się *Rozpętlą pierwszą, w której Janosz siedzi i gwiżdże. Znowu na rozdrożu*. Główny bohater sztuki i jego przewodniczka Magda-Lena, którzy odbyli oczyszczającą podróż, dochodzą do kolejnego punktu wyjścia, do początku kolejnej drogi i nowego zadania:

MAGDA-LENA

Co dalej?

JANOSZ

Przed siebie.

MAGDA-LENA

Daleko?

JANOSZ

Przecież ty wszystko wiesz.

MAGDA-LENA

Nic nie masz: tylko zegarek po ojcu i książeczkę z kantyczkami po matce.

JANOSZ

Nie potrzebuję więcej.

MAGDA-LENA

Nikogo nie masz: tylko martwych rodziców i dwie siostry zajęte własnym życiem.

JANOSZ

Mam. Mam sprawę. Bardzo ważną.

MAGDA-LENA

Jaką?

JANOSZ

Muszę pogwizdać pod więziennym murem.

MAGDA-LENA

Zostań.

JANOSZ

A powinienem? [s. 31]

Symbolika dwunastu „pętli” oraz jednej „rozpętli” odsyła nas do wyznaczników dramatu poetyckiego, zbudowanego w oparciu o zmetaforyzowaną, polisemiczną parabolę ludzkiego losu, pojmowanego jako wyboista droga „po kamieniach”⁷. Zarówno droga, jak i kamienie pozostają znakami

⁷ O dramaturgicznej konstrukcji paraboli rozumianej jako model konstrukcyjny współczesnych dramatów pisałam szerzej w artykule *Parabola jako model konstrukcyjny dramatu „wielkiej metafory”*, w: *Wokół dramatu poetyckiego XX wieku*, red. A. Podstawka, J. Cymerman, Lublin 2018, s. 139–157. *Pętlę* Madeyskiej można analizować w analogicznym kontekście.

zakorzenionymi w symbolice biblijnej, a ponieważ naczelną zasadą ukształtowania struktury dramatycznej *Pętli* wydaje się jej zdarzeniowość oraz szczególnego rodzaju usytuowanie na pograniczu sfery *sacrum* i *profanum*, znaki te w kontekście całego dramatu zyskują szczególne znaczenie. Biblijne konotacje odnajdujemy w motywie drogi czy też podążania wyznaczoną drogą, które stanowi główny cel ludzkiej egzystencji i człowieczego działania. W Starym Testamencie droga posiada potrójne znaczenie⁸. Po pierwsze symbolizuje niezbadane wyroki Boga względem świata, po drugie – ludzkie postępowanie, które zawsze pozostaje dla Boga czytelne, po trzecie – życie oparte na przykazaniach, których przestrzeganie zapewnia człowiekowi zbawienie. Jednak proces podążania drogą może oznaczać zarówno kroczenie drogą „ku zbawieniu”, jak i wybór „ścieżki bezbożnego”. Wolna wola człowieka wyznacza zarazem możliwość wyboru własnej drogi. Nowy Testament dodaje do tych znaczeń obraz Chrystusa jako jedynej drogi zbawienia: „Ja jestem drogą i prawdą, i życiem” (J 14, 6). Kamienie z kolei to starotestamentowe symbole upadku i zatwardziałości ludzkiego serca, a martwym jak kamień pozostaje człowiek żyjący bez Boga. Nowy Testament dokonuje przewartościowania symboliki kamienia, znaku Chrystusa – „żywego kamienia”, najpierw odrzuconego przez budujących, a następnie „wybranego”⁹. Do równie skomplikowanej symboliki drogi oraz kamienia odwołuje się *Pętla* Madeyskiej, sztuka ukształtowana według modelu podążania drogą ku czemuś nieodkrytemu, w którym to procesie wartością nadrzędną pozostaje „bycie w drodze” odbywanej „po kamieniach”, z kamieniami/grzechami gromadzonymi u boku, w worku szytym na miarę, wreszcie ku symbolicznemu, eucharystycznemu przemienieniu „płaczących” kamieni w żywe hostie, które „stają się chlebem”.

5.

Sakralne konotacje zawarte w dramacie Madeyskiej obejmują także odniesienia do trzech sakramentów Kościoła katolickiego, wobec których utwór nie pozostawia nas obojętnymi. Sakrament pokuty, wyznania i odpuszczenia grzechów staje się dla Magda-Leny, ale także Janosza, Krystiana i wielu innych molestowanych dzieci, „sakramentem krzywdy”, a zarazem sakramentem spotkania z oprawcą. Sakrament pokuty powinien wyzwalać od grze-

⁸ Por. M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. bp Kazimierz Romaniuk, Poznań 1989, s. 45–46 [hasło: droga].

⁹ Tamże, s. 82–84 [hasła: kamień, kamień węgielny].

chów, przynosić ukojenie udręczonej duszy (tego poszukuje w Kościele dręczona wyrzutami sumienia Magda-Lena), tymczasem staje się źródłem kolejnych cierpień. Kapłaństwo, które wybiera, a później porzuca Janosz nie przynosi mu pogodzenia z Bogiem. Kapłaństwo rozumiane jako służba człowiekowi staje się udręką, z której bohater pragnie się wyzwolić. Dodatkowo naznaczone jest bolesną samotnością, niezrozumieniem ze strony współbraci i szczególnie trudnym procesem radzenia sobie z ciężarem ludzkich grzechów, wyjawianych w tajemnicy spowiedzi. Sakrament eucharystii w kulminacyjnym momencie przemienienia „wody w wino” i „chleba w ciało” staje się głośnym oskarżeniem „milczącego” Kościoła, obojętnego na krzywdy i głosy ofiar molestowania, które Janosz nazywa „ofiarami niespełnionymi” [s. 31]. Zetknięcie sfery *sacrum* i *profanum* dokonuje się więc na każdym poziomie struktury dramatycznej *Pętli* – w obrębie ukształtowania postaci dramatu, jego zdarzeniowości oraz konstrukcji czasowo-przestrzennej, obejmującej zarówno linearny wymiar pokonywanej drogi, jak i symboliczny aspekt przeżywanych sakramentów.

Opozycja *sacrum* i *profanum* wbudowana w strukturę dramatu Madeyskiej przywołuje na myśl pracę Mircea Eliadego *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, w której filozof religii i kultury zauważa: „Świętość i świeckość stanowią dwa rodzaje bycia-w-świecie, dwie sytuacje egzystencjalne, jakie człowiek ukształtował sobie z biegiem dziejów”¹⁰. Odwołując się do podziału rzeczywistości na świętą (*sacrum*) i zdesakralizowaną (*profanum*), Eliade wyróżnia człowieka religijnego (*homo religiosus*), którego przeciwstawia człowiekowi świeckiemu (*homo historicus*). Dla obu modelem życia pozostaje zmierzanie ku czemuś/bycie w drodze. O ile dla człowieka religijnego nadrzędnym celem jest dążenie do życia w świętym uniwersum przez doświadczanie świętej przestrzeni, o tyle dla człowieka świeckiego sposobem kształtowania rzeczywistości czy też doświadczania przestrzeni świeckiej staje się „bycie” w rzeczywistości pokruszonej i zdefragmentaryzowanej¹¹. Podobny model doświadczenia świata, a w nim pogranicza *sacrum* i *profanum*, realizuje *Pętla* Ewy Madeyskiej. Dwanaście kolejnych „pętli” wiedzy bohaterów dramatu drogą pogranicza między *sacrum* sakramentów pokuty, kapłaństwa i eucharystii, a *profanum* ludzkiego sposobu przeżywania tych sakramentów. Dlatego sakrament pokuty staje się „sakramentem krzywdy”, kapłaństwa – sakramentem „zwątpienia i samotności”, eucharystii – sakramentem oskarżenia i ofiarowania „ofiarami niespełnionych”. W życiu Janosza odnajdujemy także moment przejścia między tą częścią jego indywidualnej historii bycia czło-

¹⁰ M. Eliade, *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, przeł. B. Baran, Warszawa 2008, s. 11.

¹¹ Por. tamże, s. 9–10 i 20–21.

wiekem religijnym, a stawania się na nowo człowiekiem świeckim, doświadczającym zupełnie nowych wyzwań i pragnień. Przeprowadzona analiza prowadzi więc do wniosku, iż klasyczna dychotomia modelu opozycji *sacrum* – *profanum* w dramacie Madeyskiej zostaje ukształtowana niejako na pograniczu sfer. Zwrócenie uwagi na owo pogranicze czy też styczność/bliskość obu sfer otwiera zarazem możliwość zaistnienia subtelnych negocjacji między *sacrum* a *profanum*, między transcendencją a immanencją.

Na koniec rozważań warto zwrócić uwagę na jeszcze jedną kwestię. Ukształtowanie struktury dramatycznej *Pętli* opiera się niemal wyłącznie na „zdarzeniowości”, którą wyznacza układ kolejnych dwunastu pętli oraz jednej „rozpętli”. Zdarzeniowość dramatu konstytuuje bohaterów i ich działania¹² oraz determinuje kształt teatralny sztuki, zarówno jej mikrokosmos sceniczny, jak i makrokosmos teatralny. Powoduje to określone konsekwencje. Bowiem, jak zauważa John D. Caputo w eseju *Widmowa hermeneutyka. O słabości Boga i teologii wydarzenia*, zdarzeniowość ukierunkowana na „ślady” Boga/transcendencję może być rozpatrywana jako sygnał spotkania transcendencji oraz immanencji:

W moim mniemaniu w postmodernizmie sprawy przybierają *teologiczny* obrót, gdy to, co nazywamy wydarzeniami, zwraca się ku Bogu. Lub inaczej, w teologii sprawy przybierają *postmodernistyczny* obrót, gdy rozważania nad *theos* lub *theios*, Bogiem czy boskością, zwracają się wydarzeniom – gdy umiejscowienie Boga lub boskości Boga, przesuwają się od tego, co się wydarza, od ukonstytuowanych słów i rzeczy w sferę wydarzeń¹³.

Takim szczególnym przypadkiem wydaje się być także *Pętla* Ewy Madeyskiej.

¹² Na marginesie rozważań warto odwołać się – choćby pośrednio – do symboliki imion bohaterów sztuki Ewy Madeyskiej. Imię księdza Janosza może być grą językową z imieniem Jonasz, który był prorokiem (autorem *Księgi Jonasza*), mającym udać się do Niniwy, by nawoływać jej mieszkańców do zaniechania niegodziwości oraz nawrócenia. Połknięty, a następnie wypłuty przez wielką rybę Jonasz kontynuował misję, sprawiając, że Bóg odwołał zapowiedzianą karę i oszczędził miasto. Współcześnie imię Jonasz oznacza osobę przynoszącą złe wieści. Magda-Lena przywołuje na myśl biblijną Marię Magdalenę, jawno grzesznicę z Magdali, która od momentu wypędzenia z niej siedmiu złych duchów oraz nawrócenia podążała za Chrystusem i apostołami. W tradycji chrześcijaństwa wschodniego Maria Magdalena przedstawiana jest jako kobieta niosąca olejki do grobu Chrystusa oraz świadek Jego zmartwychwstania. Imię Krystian (Chrystian) może pośrednio odnosić się do osoby Chrystusa. Por. *Słownik imion* PWN, <http://sjp.pwn.pl> [dostęp 21.03.2017] oraz *Słownik postaci biblijnych*, <http://www.biblia.info.pl/spb.html> [dostęp 21.10.2017].

¹³ J.D. Caputo, *Widmowa hermeneutyka. O słabości Boga i teologii wydarzenia*, przeł. A. Malinowska i J. Soćko, w: *Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*, red. P. Bogalecki, A. Mitek-Dziemba, Katowice 2012, s. 123.

Bibliografia

- Bielik-Robson Agata (2013), *Deus otiosus: ślad, widmo, karzeł*, w: *Deus otiosus. Nowoczesność w perspektywie postsekularnej*, red. A. Bielik-Robson, M.A. Sosnowski, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, s. 5–37.
- Caputo John D. (2012), *Widmowa hermeneutyka. O słabości Boga i teologii wydarzenia*, w: *Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*, red. P. Bogalecki, A. Mitek-Dziemba, Katowice: Wydawnictwo FA-art Uniwersytet Śląski, 2012, s. 121–162.
- Eliade Mircea (2008), *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
- Lurker Manfred (1989), *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. bp K. Romaniuk, Poznań: Wydawnictwo Pallottinum.
- Madeyska Ewa (2017), *Pętla*, http://www.gnd.art.pl/wp-content/uploads/2014/05/petla_ewa_madeyska.pdf.
- Nosowski Zbigniew (1992), *Karla Rahnera teologia codzienności*, „*Studia Theologica Varsaviensia*” (30), z. 2, s. 89–119.
- Rahner Karl (1979), *Kiedy się modlisz*, w: tegoż, *Przez Syna do Ojca*, przeł. A. Morawska, D. Szumska, Kraków: Wydawnictwo Znak, s. 14–137.

Interpretations of the New Polish Drama – *Pętla* by Ewa Madeyska

Summary

The matter under consideration is the shaping and the creation of the dramatic structure in Ewa Madeyska's *Pętla* [Loop], a play by the finalist of the Gdynia Nagroda Dramaturgiczna (Gdynia Drama Prize – 2013 edition). The play's nature is determined by the unique placement inbetween, somewhere along the sacrum-profane continuum. Furthermore, the drama in question is an interesting example of a dramaturgical parable referring to the biblical symbolism of the road and the stone. These considerations draw from Mircea Eliade's remarks contained in the work *Sacrum and the profane. The essence of the religious sphere (Le Sacré et le Profane)*, as well as the essay on the *Hermetic hermeneutics. About the weakness of God and the theology of the event (Spectral Hermeneutics)* by John D. Caputo.

Keywords: theatre, dramatology, postsecularism, epiphany, Catholic church

Maria Makaruk

Wydział Polonistyki

Uniwersytet Warszawski

e-mail: maria.makaruk@uw.edu.pl

ORCID: 0000-0002-9210-5533

Nad trumną bohatera romantycznego

Kordian w reżyserii Jakuba Skrzywanek stanowi jeden z najciekawszych teatralnych głosów w sprawie dramatu Słowackiego od kilkunastu, a może nawet kilkudziesięciu lat¹. Choć spektakl wpisany jest w ramę naśladowającą budowę *Kordiana*, a kwestie spoza tekstu dramatu powracają w etiudach, które stanowią ekwiwalenty jego brakujących fragmentów – trudno nazwać go inscenizacją. Deklarując, że zamierza *Kordiana* pochować, reżyser zasygnalizował bowiem między słowami projekt zmierzenia się z tradycją czytania i grania *Kordiana*, która pokutuje w polskim teatrze od dnia krakowskiej prapremiery².

W jednym z wywiadów Skrzywanek powiedział, że przed przystąpieniem do pracy nad *Kordianem* „miał nieszczęście zobaczyć dwa niedobre wystawienia dramatu Słowackiego – w Teatrze Narodowym w Warszawie i w teatrze we Wrocławiu”³ i że „czas, żeby o *Kordianie* opowiedzieli jego

¹ *Kordian*, reż. J. Skrzywanek, Teatr Polski w Poznaniu, premiera 12 stycznia 2018 roku.

² Prapremiera *Kordiana* odbyła się 25 listopada 1899 roku w Teatrze Miejskim w Krakowie w reżyserii Tadeusza Kotarbińskiego. Zdaniem badacza dziejów scenicznych dramatu romantycznego, Michała Masłowskiego, *Kordian* stawał się „symbolem tragizmu losu Polaków walczących o wolność”, zaś przedstawienie, zdaniem części krytyków, reprezentowało „styl popularno-patriotyczny”. Por. M. Masłowski, *Dzieje bohatera. Teatralne wizje „Dziadów”, „Kordiana” i „Nie-Boskiej Komedii” do II wojny światowej*, Wrocław 1978, s. 92–93.

³ *Kordian*, reż. J. Englert, Teatr Narodowy w Warszawie, premiera 19 listopada 2015 roku; *Kordian czyli panoptikum strachów polskich*, reż. A. Sroka, Teatr Polski we Wrocławiu, premiera 12 maja 2017 roku.

równolatkowie”⁴. Dwa przedstawienia, na które wskazał reżyser, niezależnie od krzywdzącego zrównania ich wartości artystycznej, istotnie realizują pod pewnym względem wspólny scenariusz – oba bazują na pewnej tradycji lektury i gry dramatu Słowackiego, wpisując się w ten sposób bardziej w dzieje recepcji niż rzeczywistej interpretacji *Kordiana*. W „rocznicowej” inscenizacji dramatu Słowackiego Englert stworzył erudycyjny kolaż romantycznych tekstów i odwołań do klasyków sceny narodowej: Axera, Dejmka, Hanuszkiewicza, Jarockiego i Grzegorzewskiego. Kordianów jest tu trzech (dwóch młodych, jeden dojrzały), partnerują im dwie Laury i pięć Wiolett. Mimo wpisania dramatu Słowackiego w podwójny nawias – ramy kabaretowego Variété i Goetheańskiego *Fausta* – Englert traktuje paradygmat romantyczny poważnie, język ironii wykorzystując wyłącznie jako etap na drodze do Wielkiego Serio. Dowodzi tego dobitnie patetyczna scena finałowa, w której Kordiana otaczają na scenie inni „chłopcy polscy”, trzymający się za przebite kulami serca. Adam Sroka zadeklarował z kolei stworzenie opowieści o „buntowniku, zapaleńcu i marzycielu” (także występującym w młodej i dojrzałej postaci), wpisując jego „wędrówkę przez różne kręgi swojego »piekła« w konwencję tytułowego »panoptikum strachów polskich«”⁵. Wrocławski spektakl, stanowiący zlepek chronologicznie następujących po sobie scen i pozbawiony autorskiej interpretacji, grzeszy dosłownością, brakiem jakiegokolwiek refleksji nad sensem wypowiedzianych zdań, patosem i dydaktyzmem – w finale, na stanowiącym leitmotiv walcu cis-moll Chopina, wybrzmiewają gorzko słowa Kordiana: „tak wam płacono”, osadzające lekturę dramatu Słowackiego w nurcie patriotyczno-rozliczeniowym.

Mimowolnie tłem dla spektaklu *Skrzywanek* staje się także kielecka inscenizacja *Kordiana* z maja 2015 roku, wyreżyserowana przez Piotra Szczerskiego⁶. Nieukrywający swoich sympatii politycznych reżyser zaplanował premierę na weekend poprzedzający wybory prezydenckie, tak rozkładając akcenty między dobrem a złem, żeby móc cały ówczesny obóz rządzący usytuować po stronie piekielnej, nadając przy tym carowi oblicze Władimira Putina. Szczerski, potraktowawszy Kordiana jako figurę polskiego losu, wcielenie bohatera, który, wciągnięty w wiry wielkiej historii, zostaje przez nią unicestwiony, buduje patetyczną opowieść o honorze i konieczności po-

⁴ V. Szostak, *Jakub Skrzywanek: Chcę pochować Kordiana. Teatr Polski wystawia dzieło Słowackiego. Punkowa Siksa w roli Kordianki*, „Gazeta Wyborcza: Magazyn Poznański”, 12.01.2018, <http://poznan.wyborcza.pl/poznan/7,105531,22883342,jakub-skrzywanek-chce-pochowac-kordiana-teatr-polski-wystawia.html?disableRedirects=true> [dostęp 4.11.2018].

⁵ <http://www.teatrpolski.wroc.pl/przedstawienie/kordian-czyli-panoptikum-strachow-polskich/> [dostęp 16.01.2019].

⁶ *Kordian*, reż. P. Szczerski, Teatr im. S. Żeromskiego w Kielcach, premiera 3 maja 2015.

święcenia się w imię zasad, wplatając w tkanę spektaklu wątek katyński. Kordian to u Szczerbskiego szlachetny buntownik, który przegrywa – bo taki jest odwieczny los Polaków, zawsze stojących po stronie prawdy i przeciwstawiających się złu.

Mimo skrajnej odmienności koncepcji, reżyserzy wszystkich trzech inscenizacji wykorzystali dramat Słowackiego jako tekst stanowiący matrycę do opowiadania o „polskim losie”. Konsekwencją przyjęcia takiej strategii było jednak potraktowanie *Kordiana* jako drugiego po *Dziadach* dramatu narodowego, odmiennego w pewnych konkretnych diagnozach (czyn zamiast biernego cierpienia), ale pełniącego w gruncie rzeczy podobne, mitotwórcze funkcje. Żeby jednak oddać sprawiedliwość Englertowi, Szczerbskiemu i Sroce, warto przypomnieć, że *Kordian* sprawiał kłopoty czytelnikom już od momentu publikacji⁷. Słowacki bowiem tylko na pozór szedł krok w krok za Mickiewiczem, w rzeczywistości niemalże na każdym poziomie wchodząc z nim w polemikę. Poczynając od motta, odsyłającego do nihilistycznego poematu o korsarzu – morfiniście, pokutującym za to, że „nie skonał, gdy inni konali”, przez *Przygotowanie*, z którego można wywnioskować, że historia Polski stała się igraszką szatanów, a wszelkie próby działania można raczej przyrównać do teatrzyku marionetek, po *Prolog*, wprost ujawniający teatralny potencjał dramatu, *Kordian* jest tekstem skrajnie od *Dziadów* odmiennym. Do takiej refleksji powinien być skłaniać pierwszych czytelników sam wybór imienia bohatera, które jednocześnie stało się tytułem całej „trylogii dramatycznej”. Kordian to bowiem nie tyle „inny” Konrad ani „człowiek serca”, ile „człowiek chory na serce”⁸ – bohater, który klęskę ma wpisaną w biografię.

Najciekawsze współczesne (i nowoczesne) lektury *Kordiana* koncentrują się wokół wątków egzystencjalnych, problematyki nihilizmu i ironii⁹. Dramat Słowackiego jest także utworem ostentacyjnie eksponującym swoją teatral-

⁷ Por. Współcześni o „Kordianie”, w: M. Bizan, P. Hertz, *Głosy do „Kordiana”*, Warszawa 1972, s. 126–142.

⁸ „Wyrazy z rdzeniem kor- oznaczają w każdym prawie przypadku zarówno pewne stany fizyczne (chorobę), jak i dyspozycje uczuciowe. Oto materiał z Lindego: kordiaczny – 1. Cierpiący kordiakę, *cardicus*; 2. Swarliwy, śmiały, czupurny, sierzdzysty; [...] kordiak – niemoc, »kiedy człowiek cierpi wielkie uciążenie na sercu i inszych wnętrznościach pod pierśmi«, »serca tkliwość«, Por. M. Bizan, P. Hertz, *Głosy do „Kordiana”*, s. 199.

⁹ Por. np. M. Kuziak, *Słowacki – nihilistyczny? Wokół „Kordiana”*, w: *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, red. M. Sokołowski, J. Ławski, Białystok 2009; M. Piwińska, *Złe wychowanie*, Gdańsk 2005, s. 89–132; W. Szydlowska-Brykczyńska, *Egzystencjalistyczne królestwo albo romantyzm na wygnaniu*, Chotomów 1991, s. 49–75; R. Fieguth, *Granice ironii w „Kordianie” Juliusza Słowackiego*, w: *Ciało, pleć, literatura. Prace ofiarowane prof. Germanowi Ritzowi, w pięćdziesiąt rocznicę urodzin*, red. M. Hornung, M. Jędrzejczak, Warszawa 2001; M. Siwiec, *Słowacki i nowoczesność*, w: *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2009, zwł. s. 117–138 i in.

ność i polifonicznym¹⁰ – nie dziwi zatem, że przez prawie sto dwadzieścia lat obecności w teatrze stawiał opór inscenizatorom. Prześledzenie dziejów scenicznych dramatu dowodzi bowiem, że najgłośniejsze i najlepiej zapamiętane inscenizacje uruchamiały na scenie wątki narodowe (Kordian jako figura patriotyzmu i antykonformizmu), podczas gdy spektakle dotyczące kwestii egzystencjalnych lub zbudowane na figurze ironii można policzyć na palcach jednej ręki¹¹. Bodajże tylko Jerzy Grotowski w 1962 roku poddał krytycznej refleksji sens kordianizmu i mitów ofiarniczych, nikt (albo prawie nikt) nie traktował ramy delimitacyjnej *Kordiana* jako narzędzia dystansującego wobec iluzji dramatycznej. Warto zaś pamiętać, że Słowacki to nie tylko, jak powiada Dariusz Kosiński, jeden z pięciu największych dramatopisarzy świata¹², lecz także mistrz ironii romantycznej.

Choć ironia (także romantyczna) jest w poznańskim *Kordianie* głównym narzędziem budowania porozumienia między twórcami a widownią, Jakub Skrzywanek do zadania realizacji *Kordiana* podszedł bardzo poważnie, co można wyczytać nie tylko ze składanych przez niego deklaracji, lecz także z opowieści zaangażowanych w projekt aktorów. Role w tym spektaklu nie zostały bowiem „rozdane” – aktorzy wspólnie zdecydowali, kogo chcą zagrać i dlaczego. W rezultacie na scenie pojawia się jedna Kordianka (Alex Freiheit), pięciu Kordianów (Konrad Cichoń, Paweł Siwiak, Kornelia Trawkowska, Magdalena Woleńska, Wiesław Zanowicz) i jeden Nie-Kordian (Mariusz Adamski). Tylko Sonia Roszczuk zdecydowała się na wybór postaci Winkelrieda. Bohater sceniczny stał się więc konstrukcją polifoniczną, powstałą ze skrzyżowania rozmaitych perspektyw, w czym można upatrywać gestu dochowania wierności autorskiej strategii Juliusza Słowackiego. Dariusz Kosiński słusznie zauważa:

Imiona te nie są nazwami postaci czy ról, lecz określają stosunek aktorów do postaw, sposobów istnienia w świecie czy tematów, których wiązki tworzą dynamiczną całość opisywaną jako Kordian. Już zatem w samym punkcie wyjścia twórcy przedstawienia rezygnują z poszukiwania tak kiedyś (a i dziś przez niektórych) wysoko cenionej spójności i jednolitości postaci. Można w tej wielogłosowości Kordiana, rozpisanego na cały niemal zespół, widzieć jakąś strategię współczesnego teatru, ale w rzeczywistości jest to zabieg stuprocentowo zgodny z tekstem Słowackiego, w którym tożsamość Kordiana jest radykalnie niepewna.

¹⁰ Por. np. J. Maciejewski, *Kordian. Dramatyczna trylogia*, Poznań 1961; M. Chacko, *Dramat i teatr Juliusza Słowackiego. Rekonesans*, Wrocław 2006; A. Kurska, *Fragment i całość w dramaturgii Juliusza Słowackiego*, w: *Słowacki teatralny*, red. K. Kurek, Poznań 2006, s. 85–105 i in.

¹¹ Por. M. Masłowski, *Dzieje bohatera...*, s. 182–195; L. Kaczyńska, *Winkelried ożył. Teatralne odczytywanie „Kordiana” (1945–2000)*, Gdańsk 2006, zwł. s. 69–118, 132–154, 167–182.

¹² D. Kosiński, *Doprawdy, nie wiem, co mu jest, „Tygodnik Powszechny”* 2018, nr 7, s. 68.

To bohater hiperdynamiczny, poszukujący sam siebie właśnie dlatego, że nie wybrał swojej społecznej roli, swojej persony. Więcej nawet: żadna z ról, jakie podsuwa mu świat, nie satysfakcjonuje go, nie daje spełnienia¹³.

Grę z budową i strukturą *Kordiana* Jakub Skrzywanek, dramaturżka Daria Kubisiak i scenografka Paula Grocholska, podejmują już od pierwszych chwil. W poznański spektakl wchodzi się bowiem stopniowo. Jeszcze przed wejściem do budynku teatru wzrok widzów przykuwa stojąca na podwyższeniu, skąpana w blasku halogenów sosnowa trumna. Na trumnie – polska flaga, wiązanka biało-czerwonych róż i tabliczka z inskrypcją: „Wy jesteście krainy sumnienie, Zburzcie się i z dusz waszych odrzućcie grzech cara”. Z głośnika w foyer płynie komunikat, zachęcający do bliższego przyjrzenia się „przestrzeni instalacji performatywnej”, w której będzie się toczył spektakl. Nad sceną Malarni – jeśli uwierzyć megafonom – „wiernie oddającej założenia Placu Adama Mickiewicza w Poznaniu” góruje makieta poznańskich Krzyży. Pozostałe rekwizyty są jednak bardzo umowne – to podesty oznaczone tabliczkami informacyjnymi, odsyłające zarówno do historii Poznania, jak i postaci wieszczów (Mickiewicz i Słowacki), artystów-patriotów (Ignacy Jan Paderewski), świętych polskich (Jan Paweł II) i polityków, spotykających się przy Pomniku Krzyży. Nie zabrakło masztów i zniczy, zaś miejsce na jednym z postumentów zajmuje ubrany w dziewiętnastowieczny mundur Wiesław Zanowicz – aktor Teatru Polskiego w Poznaniu, a zarazem odtwórca roli Kordiana z 1979 roku w Rzeszowie. Stojący w rogu fortepian, przy którym w spektaklu zasiądzie jeden z Kordianów, odgrywa jednocześnie rolę „fortepianu Paderewskiego”. Wyposażeni w plan instalacji, w którym dominuje narracja ironiczna, widzowie mogą zatem skonfrontować z sobą różne dyskursy i doświadczyć ich wzajemnego obnażania się. Tematem instalacji nie jest bowiem przestrzeń Poznania, która pozwoliłaby na interpretowanie *Kordiana* w duchu Wyspiańskiego („tu i teraz”), ale przestrzeń egzystencji „wspólnoty wyobrażonej” – wypełniona nakładającymi się palimpsestowo kliszami, odsyłającymi wprost do paradygmatu romantycznego i wchodzącymi z nim w spór¹⁴.

¹³ Tamże, s. 69.

¹⁴ Dla przykładu w „Planie przestrzeni” punkt 1, czyli „Poznańskie Krzyże”, jest opisany w następujący sposób: „pomnik odsłonięty 28 czerwca 1981 r. 25 lat po wydarzeniach czerwca ’56. Daty umieszczone na krzyżach upamiętniają ważne wydarzenia z historii Polski: 1956 – My strzelamy do nas – 49 zabitych i co najmniej 239 rannych. 1968 – My wyrzucamy nas z kraju – jest nas mniej o około 15–20 tys. 1970 – My strzelamy do nas – ok. 50 zabitych i ok. 1165 rannych. 1976 – My próbujemy się dogadać z nami. Nikt nie ginie. 1980 – w następstwie dłuższych kłótni dogadujemy się między sobą na chwilę. 1981 – Wypowiadamy sobie wojnę, w której my zabijamy 40 naszych”.

W oczekiwaniu na rozpoczęcie spektaklu widzowie mogą wysłuchać nagrań głosów twórczyń i twórców poznańskiego *Kordiana*. Formułowane na wiele sposobów pytania o znaczenie figury bohatera romantycznego i sensy mierzenia się z rolą Kordiana zapowiadają to, co za chwilę wydarzy się na scenie – i wraz z kolejną sekwencją stanowią ekwiwalent *Przygotowania*. Tak rekonstruuje tę scenę Dariusz Kosiński:

Po długim oczekiwaniu na początek spektaklu, w przestrzeń sceniczną [...] wychodzą wszyscy aktorzy we współczesnych strojach. Konrad Cichoń (jeden z Kordianów) zapowiada, że spektakl inicjuje obchody roku stulecia odzyskania niepodległości, a przed jego początkiem odczytany zostanie list od prezydenta RP Andrzeja Dudy. Jest to pismo pełne typowych zdań o wielkości narodu, wyrazów czci dla jego bohaterów i nawoływań do wzmożenia poczucia dumy, które zastąpić powinno pedagogikę wstydu. Z listu wynika, że jego autor (wątpię, by był nim prezydent) dawno nie czytał *Kordiana*, a z lekcji w liceum zapamiętał tyle, co większość Polaków – że to sztuka o bohaterach, walce i niepodległości. Jednak paradoksalnie ten list właśnie stanowi znakomite wprowadzenie do spektaklu, w którym pytania o niepodległość, naród i wielkość są traktowane zaskakująco poważnie¹⁵.

W liście prezydenckim szczególnie godny uwagi wydaje się fragment, z którego twórcy przedstawienia wyciągną wkrótce dalekosiężne konsekwencje. Wymieniwszy nazwiska „naszych narodowych bohaterów, ojców założycieli polskiej niepodległości” – Józefa Piłsudskiego, Romana Dmowskiego, Ignacego Jana Paderewskiego, Ignacego Daszyńskiego, Wincentego Witosa i Wojciecha Korfa – autor puentuje swoją wypowiedź zdaniem: „To w nich widzimy Kordianów, jakich wymarzył sobie Słowacki”. Właśnie bowiem na figurze niezrozumienia i całkowitego przeinaczenia sensów dramatu Słowackiego będzie oparty spektakl *Skrzywanka*. Etiudę, skonstruowaną wokół obecnej w *Przygotowaniu* figury „mówców plemienia”, kończy wezwanie do uczczenia „bohaterów i męczenników, którzy oddali życie za wolność”, minutą ciszy. Od tej chwili na oczach widzów będzie toczyła się polemika z wyobrażonymi sensami *Kordiana* – rodem z lektury szkolnej i prezydenckiego listu. Ironiczny nawias będzie jednak raz po raz uchylany, wchodząc w zmagania z formą dramatu Słowackiego.

Sceniczny ekwiwalent *Prologu*, stanowiącego rodzaj teatralnego *credo* Słowackiego, zostaje brawurowo odtąńczony przez aktorów do dźwięków Mozartowskiego *Dies Irae*. Szalony taniec, budowany od minimalistycznych gestów: drgnięć, pojedynczych ruchów, potem sekwencji, jest jakby manifestem

¹⁵ D. Kosiński, *Doprawdy, nie wiem, co mu jest*, s. 69–70.

wyzwolenia się spod władzy paradygmatu romantycznego. Stanisław Godlewski pisze:

[aktorzy] stają przed widzami w różnych punktach sceny (widownia otacza scenę z trzech stron) i zaczynają tańczyć. Każdy ma własny, charakterystyczny układ inspirowany różnymi technikami choreograficznymi. Początkowo ruch jest minimalny, subtelny – delikatne drgnięcia palców, płytkie skłony, powolne wznoszenie ramion. Z czasem staje się coraz bardziej dynamiczny. Prosta, a bardzo efektowna sekwencja jest dziełem choreografki i tancerki Agnieszki Kryst, która świetnie uruchomiła ciała aktorów – ruch w całym spektaklu jest bardzo precyzyjnie zaplanowany i wypływa organicznie z charakteru danych scen¹⁶.

W owej indywidualizacji gestów, skoncentrowania się Kordianki i Kordianów na rytmie własnego oddechu, można upatrywać jedną z pierwszych deklaracji wpisanych w spektakl Jakuba Skrzywanka: niechęć do mówienia wspólnym głosem, w imieniu (jakkolwiek pojętej) zbiorowości.

Mimo że do tego momentu w spektaklu nie pada ani jedno słowo pochodzące z dramatu Słowackiego, rama skonstruowana przez reżysera sprawia wrażenie, iż jednym z tematów przedstawienia jest sam język romantyzmu, skonfrontowanie go ze współczesnym odbiorcą i zdemaskowanie jego fałszywie brzmiących tonów. Pierwsza sekwencja, w której zostaje przywołany tekst *Kordiana* (rozmowa Kordiana i Laury), stanowi zatem nie tylko próbę zmierzenia się ze stereotypowym postrzeganiem tej sceny (odrzućcie uczuć młodzieńca przez nieczułą wybrankę traktowane jako przyczyna samobójstwa bohatera), lecz także jej kompromitacji. Odegrana w kostiumach, razi sztucznością, podkreślaną przez grę aktorów.

Kordian spotyka się z Laurą, gwiazdy świecą, liście więdną, „ciemny się błękit nieba wyświeca za mgłami”. Konrad Cichoń gra Kordiana we fraku (naturalnie, jak Werter, niebieskim), Kornelia Trawkowska ma stylową kremową suknię. Ich ciała niemal się nie poruszają, nie patrzą na siebie, po prostu deklamują wersy Słowackiego¹⁷

– rekonstruuje Stanisław Godlewski. Konwencjonalność tej sceny wzmocniona zostaje poprzez głośne odczytywanie tekstów didaskaliów. Kordian w końcu „dobywa pistoletu”, „przykłada broń do czoła” i pada, ale wówczas jego rola – wraz z kostiumem – zostaje przejęta przez kolejnych wykonawców. Powtarzana natrętnie kwestia bohatera („to nie z mojej winy!”) pozwala wyraźniej zobaczyć wpisana w relację Laury i Kordiana andro-

¹⁶ S. Godlewski, *Siksa mówi: żarty się skończyły*, „Gazeta Wyborcza: Poznań”, 15.01.2018, <http://poznan.wyborcza.pl/poznan/7,36000,22902872,teatr-polski-w-poznaniu-kordian-w-rezyserii-jakuba-skrzywanka.html> [dostęp 4.11.2018].

¹⁷ Tamże.

centryczną narrację. Laura zostaje sfunkcjonalizowana jako nieczuła ko-chanka, obarczona winą za niepowodzenie młodzieńca i skazana przez niego na niemające końca wyrzuty sumienia. Dariusz Kosiński stwierdza:

gdy w obliczu samobójczej decyzji Kordiana Laura, używając słów Księdza spowiadającego w akcie III bohatera skazanego na śmierć, odmawia swojej odpowiedzialności za jego nieszczęścia, zrywa wieloletnią projekcję czyniącą Laurę winną tego, że młody panicz wypalił sobie w głowę (pudłując zresztą). Nie ma jej zgody na obsadzenie w roli, w jaką wciskano ją od lat, i to jej decyzja staje się podstawą całej sceny¹⁸.

Etiuda z Laurą stanowi jedyną reprezentację aktu pierwszego *Kordiana*. Z aktu drugiego zostaną przywołane sceny z Wiolettą i Papieżem, a także monolog na Mont Blanc, z trzeciego – dyskusja Kordiana z Prezesem, strzępy sceny przed sypialnią carską (Strach i Imaginacja) i rozmowy z Doktorem. Nietrudno zauważyć, że są to te elementy dramatu Słowackiego, które najsilniej podlegają władzy stereotypu. Skrzywanek przywołuje je jedno po drugim, obnażając pułapki powierzchownej lektury *Kordiana*, nie rezygnując przy tym z prowadzenia w tle równoległej narracji, ekwiwalentyzującej budowę dramatu.

Taki właśnie status ma kolejna etiuda, rozgrywająca się u podnóża klifów w Dover. „Zwłoki” Kordiana zostają tam odnalezione przez ekspedycję badawczą, która wśród huku morskich fal próbuje się zmierzyć z fenomenem śmierci bohatera romantycznego. Scena, w której Kordian, siedząc na „białej kredowej skale nad morzem, czyta Szekspira”, pomijana w powierzchownej lekturze, należy do najważniejszych fragmentów dramatu Słowackiego. W szkicu poświęconym nihilistycznemu potencjałowi *Kordiana* Michał Ku-ziak pisze:

Jak sądzę, w związku z prowadzonymi w dramacie grami tekstowymi, kluczowa okazuje się scena na Mont Blanc oraz lustrzana wobec niej scena *Na skałach w Dover*. Owo przeglądanie się pierwszej z wymienionych scen w drugiej podważa sens idei odnalezionej przez bohatera: dzięki aluzji literackiej, będącej odwołaniem do *Króla Leara* i budowania przez Szekspira góry ze słów. Podważenie takie dokonuje się również przez odsłonięcie szatańskiej inspiracji tkwiącej w idei poświęcenia się (epifanii na Mont Blanc towarzyszą „czarne skrzydła” myśli bohatera), a także przez zderzenie realistycznej konwencji dramatu z techniką iluzji. Wspomniana idea okazuje się w istocie ideą śmierci i unicestwienia („Poświęci się, choć padnie jak dawniej! jak nieraz” [VI, 219] i później: „Ja się w chwili ofiarnej jak kadzidło spalę!”)¹⁹.

¹⁸ D. Kosiński, *Doprawdy, nie wiem, co mu jest*, s. 69.

¹⁹ M. Kuziak, *Słowacki – nihilistyczny? Wokół „Kordiana”*, s. 189.

Na poznańskiej scenie szekspirowska i romantyczna legenda klifu zostają skonfrontowane ze współczesną sławą „skały samobójców” – Beachy Head. Odnaleziony u podnóża skał „kolejny obiekt” wymyka się opisom członków ekspedycji, pozostając do końca zagadką, wzbudzającą opór i dywagacje. Zwraca uwagę także gra z językiem Różewiczowskich *Świadków*:

- Co tam znów widzisz?
- Nic ciekawego.
- Cicho... Zdaje mi się, że czołga się w naszą stronę.
- Nie, to się nie rusza.
- Może morze to wyrzuciło.
- Podnosi głowę... widzę oczy i usta, on się patrzy na mnie.
- Nie, to się na nic nie patrzy.
- Nic, nic o mnie nie wiesz, nie znasz mnie... [...]
- To jest coś wielkiego.
- Nie, to nie jest nic wielkiego.
- To musiało dokonać wielkich rzeczy.
- Nie, to niczego nie dokonało [...]
- Jeśli cię to interesuje, to chodź tu i zobacz.
- Tak bardzo mnie nie interesuje.
- Nie ma jakiegos znaczk, obrączki, dowodu, nie zostawił po sobie żadnego listu, wspomnienia, marzenia, nie miał żadnych ideałów, żadnych wzniosłych myśli, które mogłyby poruszyć lub wzruszyć tłumy, ja na jego miejscu pozostawiłbym pustą przestrzeń wypełnioną dźwiękiem.

Twórcy spektaklu cofają się jednak przed ostateczną dyskredytacją samobójczego skoku – w przeciwieństwie do wyraźnie zwerbalizowanego protestu wobec poświęcenia się za naród, co wybrzmi wyraźnie podczas sceny na Mont Blanc. Zanim to jednak nastąpi, Skrzywanek dokonuje konfrontacji Kordiana z kolejnym wcieleniem kobiecości. Scena w „Willi włoskiej” tradycyjnie czytana była jako figura kolejnego rozczarowania bohatera, który orientuje się, że sensu życia nie odnajdzie w ramionach pięknej i sprzedanej Wioletty. Wiernie odegrana przez Alex Freiheit i Pawła Siwiaka prowadzi jednak twórców przedstawienia do zaskakującej wolty. Kiedy bowiem dialog dobiega końca, Siwiak zwraca się do siedzącego na postumencie Wiesława Zanolowicza: „Wiesiu, a jak ty grałeś Kordiana, to o czym to była scena?”. Odpowiedź „Kordiana’79” („Scena o doświadczeniach miłosnych. Kordian spotyka pазerną włoską kurwę. Rozżalony fałszywymi uczuciami, rzuca nią jak ścierką o podłogę, świadom, że są wyższe cele nad nieszczęśliwą miłość – jak poświęcenie się za ojczyznę”) staje się impulsem do zerwania narracji spektaklu i odśpiewania przez Freiheit przeboju Grażyny Giżowskiej *Będę gwiazdą* („O mnie nie martw się. Dobrą passę mam / Ktoś odkryje mnie. Zobaczysz sam / Będę pierwszą gwiazdą w filmie. Będę grała główne role /

A ty będziesz wtedy przy mnie jak Riviera po sezonie”). Spojrzenie na postać Wioletty ponad filtrem narzucanym przez perspektywę Kordiana jest kolejnym gestem kompromitującym postać romantycznego bohatera. „Kobięcy głos niezgody na podtrzymywane przez romantyzm mizoginistyczne schematy”²⁰ brzmi mocno i odważnie, zmuszając do dostrzeżenia w tekście Słowackiego płaszczyzny, która zazwyczaj nie jest przedmiotem uwagi badaczy literatury romantycznej.

Po zawodzie uczuciowym w biografii Kordiana przychodzi czas na rozczarowanie religijne – scena „w Watykanie” zostaje przez Skrzywanka rozegrana jako konfrontacja skrajnie odmiennych figur papieżstwa: pierwszej – utrwalonej w wizerunku schorowanego Jana Pawła II i drugiej – olśniewającego urodą „młodego papieża” z serialu Paola Sorrentino. Skojarzenia twórców spektaklu tylko pozornie wykraczają poza krąg tematów poruszanych przez Słowackiego. Jeśli bowiem sens sceny w Watykanie można sprowadzić do rozczarowania bohatera religią, „reprezentowaną w dramacie przez papieżstwo, odmawiające Polakom prawa do walki o wolność”²¹, to słowa „młodego papieża” – „jest tylko jedna droga do szczęścia i tą drogą jest wolność” – nabierają w narracji twórców przedstawienia charakteru aksjomatu.

Kulminacyjny – w tradycyjnej lekturze – punkt *Kordiana* następuje jednak dopiero w scenie monologu na Mont Blanc. Ironiczna i pełna dystansu scena zostaje rozegrana po mistrzowsku – grupa Kordianek i Kordianów, poruszająca się w zwolnionym tempie w śnieżnej zamieci, wypowiada na głosy tekst monologu Kordiana, ujawniając nie tylko jego wszystkie sprzeczności i niekonsekwencje („Mogę – więc pójdę – ludy zawołam! Obudzę!”; „Może lepiej się rzucić w lodowe szczeliny?”), lecz także obnażając fałsz przeistoczenia, którego bohater rzekomo miał doznać na Mont Blanc. Ubrana w futro białego niedźwiedzia Sonia Roszczuk kompromituje winkelriedyczne mrzonki Kordiana, by po chwili, posługując się tekstami Prezesa ze sceny „w podziemiach katedry”, zdyskredytować zarówno chęć samobójczego złożenia się na ołtarzu ojczyzny, jak i zamiar morderstwa cara, który wydał się Kordianowi odpowiedzią na kryzys egzystencji²². Mimo dekonstrukcji ofiarniczego mitu, rola bohatera romantycznego zostaje podjęta przez kolejnego z aktorów –

²⁰ D. Kosiński, *Doprawdy, nie wiem, co mu jest*, s. 69.

²¹ M. Kuziak, *Słowacki – nihilistyczny? Wokół „Kordiana”*, s. 188.

²² Por. W. Szydlowska-Brykczyńska, *Egzystencjalistyczne królestwo albo romantyzm na wygnaniu*, s. 60–70. Por. także J. Mikołajczyk, *Czy Kordian był terrorystą? Noc romantyczna jako (przed)świt romantyzmu*, w: *Noce romantyków. Literatura – kultura – obyczaj*, red. M. Ursel, D. Skiba, A. Rej, Kraków 2015, s. 11–21.

tym razem o swoim mierzeniu się z nią opowie, wpisując własną biografię w historię tych zmagañ, Wiesław Zanowicz.

Wybrzmiewające ze sceny prywatne głosy aktorów wprowadzają do spektaklu Jakuba Skrzywanka nowe akcenty. To miejsca, w których nawias ironii zostaje zawieszony, a kwestia stosunku do „gorączki romantycznej” nabiera charakteru programowej deklaracji. Inkrustowana głosami Strachu i Imaginacji historia Zanowicza – aktora, który ma za sobą doświadczenie współpracy z służbą bezpieczeństwa i emigracji – zostaje wpisana w kontekst historii Polski okresu transformacji i wprowadza do poznańskiego spektaklu „ton rozliczenia z młodzieńczymi zapałami, zniszczonymi później przez podstępna niegodziwość świata wykorzystującego nasze błędy i słabości”²³. Prawdziwym *punctum* spektaklu Skrzywanka staje się jednak dopiero performance Aleks Freiheit – wokalistki wcielającej się w postać superbohaterki Siksy, która „sztyletem słowa zabija ludzi głupich albo wrogów”. Wyskan-dowana do mikrofonu opowieść o doświadczeniu gwałtu i o mierzeniu się dzień po dniu z własnym carem staje się manifestem (kobiecej) siły wobec zaprogramowanej w *Kordianie* (męskiej) słabości. Jest także wyzwaniem rzucanym romantycznym poetom, którzy w kobietach chcieli widzieć wyłącznie Laury albo Wioletty.

Sama jest Kordianką; zabawy w polskość jej nie interesują, w to miejsce wprowadza tematy kobiece. W bliskim kontakcie z publicznością do ucha widzom wykrzykuje mocne oskarżenia o wykorzystywanie seksualne kobiet

– pisał Piotr Morawski, który spektakl Skrzywanka nazwał „najmocniejszą teatralną wypowiedzią w sprawie #metoo”²⁴. Siksa krzyczy także ze sceny, że obowiązkiem patriotycznym jest dbanie o wolność każdego człowieka. W jej ustach kierowane do widzów słowa Kordiana „Wy jesteście krainy sumnienie, Zburzcie się i z dusz waszych odrzućcie grzech cara” brzmią silnie i bezkompromisowo, jak w niezafałszowanym przez lata recepcji dramacie Słowackiego.

W finale spektaklu dochodzi do uroczystego pochówku Kordiana. Nad jego grobem stojąca na czele żałobników „kobieta w żałobie” formułuje rodzaj manifestu skierowanego przeciwko romantycznej apologii wielkości. Niechęć wobec „wielkich bohaterów, historii, słów, gestów, rewolucji i systemów” staje się wspólnym głosem twórców poznańskiego *Kordiana*.

²³ D. Kosiński, *Doprawdy, nie wiem, co mu jest*, s. 69.

²⁴ P. Morawski, *Inna polityka jest możliwa*, „Dialog” 2018, nr 10, s. 153.

My, którzy urodziliśmy się w czasie transformacji '89, wychowani w wolnej Polsce obarczonej mitami wykluczających się narracji historycznych i ciągłej walki między martyrologią a chęcią jej negacji, próbujemy wciąż, albo na powrót, odpowiedzieć sobie na pytania dawno już postawione i sprawdzamy, czy nasz głos ma dziś jakąkolwiek sprawczość, czy może wywołać rewolucję, zwłaszcza w instytucji, jaką jest dzisiejszy Teatr w Polsce²⁵.

– mówi także kolektywna deklaracja, zamieszczona na stronie internetowej Teatru Polskiego w Poznaniu. Podkreślana wcześniej niechęć do wypowiadania się w imieniu zbiorowości w tym jednym przypadku została zastąpiona wspólnym głosem protestu wobec paradygmatu romantycznego.

Z pewnością strategia, którą przyjął wobec *Kordiana* Jakub Skrzywanek, nie jest klasyczną próbą lektury dramatu romantycznego. Poprzez zmierzenie się z powidokami dokonywanych przez lata lektur utworu, autorzy spektaklu osiągnęli jednak znacznie więcej niż którykolwiek z inscenizatorów dramatu Słowackiego w ostatnich latach. Kompromitując bowiem kolejne romantyczne stereotypy i poddając próbie ich siłę sprawczą, włączyli się do debaty publicznej, która toczy się na polskiej scenie od kwietnia 2010 roku. W sytuacji, w której dziedzictwo polskiego romantyzmu zostaje zawłaszczane przez nacjonalizujące i skrajnie konserwatywne narracje, wątpliwości formułowane przez twórców poznańskiego *Kordiana* brzmią nadspodziewanie aktualnie.

Pobieżna analiza struktury *Kordiana* Jakuba Skrzywanka może wzbudzić w gronie filologów podejrzenie, że jego związki z dramatem Juliusza Słowackiego zeszyły na dalszy plan. Jeśli jednak przyjrzeć się poznańskiemu spektaklowi uważniej, okazuje się, że są w nim obecne najważniejsze tematy *Kordiana*: kwestia wolności, waga indywidualnych decyzji, bunt przeciwko Mickiewiczowskiemu modelowi romantyzmu.

Tym zaś, co zasługuje w spektaklu Jakuba Skrzywanka na najwyższe uznanie, jest konstrukcja spektaklu, stanowiąca sceniczną manifestację gatunku dramatu romantycznego. W swojej hybrydyczności, mieszanu tonów wypowiedzi, poetyce fragmentu, posługiwaniu się formą otwartą i grze z kategorią ironii, poznański *Kordian* sięga wprost do korzeni romantycznego teatru. Sądzę także, że spektakl mógłby się spodobać Juliuszowi Słowackiemu – jedynemu w polskim romantyzmie twórcy pełnokrwistych postaci kobiecych i jednocześnie ironiście, ceniącemu sobie metodę „kąsania sercem”.

²⁵ Premiera numer 4189, <http://teatr-polski.pl/spektakle/kordian/> [dostęp 4.11.2018].

Bibliografia

- Bizan Marian, Hertz Paweł (1972), *Głosy do „Kordiana”*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Chacko Magdalena (2006), *Dramat i teatr Juliusza Słowackiego. Rekonesans*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Fieguth Rolf (2001), *Granice ironii w „Kordianie” Juliusza Słowackiego*, w: *Ciało, płęć, literatura. Prace ofiarowane prof. Germanowi Ritzowi, w pięćdziesiątą rocznicę urodzin*, red. M. Hornung, M. Jędrzejczak, Warszawa: Wiedza Powszechna, s. 9–24.
- Godlewski Stanisław (2018), *Siksa mówi: żarty się skończyły*, „Gazeta Wyborcza Poznań”, 15 stycznia 2018, <http://poznan.wyborcza.pl/poznan/7,36000,22902872,teatr-polski-w-poznaniu-kordian-w-rezyserii-jakuba-skrzywaneka.html>.
- Kaczyńska Leokadia (2006), *Winkelried ożył. Teatralne odczytywanie „Kordiana” (1945–2000)*, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Kosiński Dariusz (2018), *Doprawdy, nie wiem, co mu jest*, „Tygodnik Powszechny”, nr 7, s. 68–70.
- Kurska Anna (2006), *Fragment i całość w dramaturgii Juliusza Słowackiego*, w: *Słowacki teatralny*, red. K. Kurek, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, s. 85–126.
- Kuziak Michał (2009), *Słowacki – nihilistyczny? Wokół „Kordiana”*, w: *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, red. M. Sokołowski, J. Ławski, Białystok: Trans Humana, Warszawa: IBL PAN, s. 171–199.
- Maciejewski Janusz (1961), *Kordian. Dramatyczna trylogia*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Masłowski Michał (1978), *Dzieje bohatera. Teatralne wizje „Dziadów”, „Kordiana” i „Nie-Boskiej Komedii” do II wojny światowej*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Mikołajczyk Jacek (2015), *Czy Kordian był terrorystą. Noc romantyczna jako (przed)świt romantyzmu*, w: *Noce romantyków. Literatura – kultura – obyczaj*, red. M. Ursel, D. Skiba, A. Rej, Kraków: Universitas, s. 11–22.
- Morawski Piotr (2018), *Inna polityka jest możliwa*, „Dialog”, nr 10, s. 145–155.
- Piwińska Marta (2005), *Złe wychowanie*, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Siwiec Magdalena (2009), *Słowacki i nowoczesność*, w: *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków: Universitas, s. 109–164.
- Szydlowska-Brykczyńska Waleria (1991), *Egzystencjalistyczne królestwo albo romantyzm na wygnaniu*, Chotomów: Verba.
- Szostak Violetta (2018), *Jakub Skrzywanek: Chcę pochować Kordiana. Teatr Polski wystawia dzieło Słowackiego. Punkowa Siksa w roli Kordianki*, „Gazeta Wyborcza Poznań”, 12 stycznia 2018, <http://poznan.wyborcza.pl/poznan/7,105531,22883342,jakub-skrzywanek-chce-pochowac-kordiana-teatr-polski-wystawia.html?disableRedirects=true>.

Over the Coffin of a Romantic Hero

Summary

The article is an analysis and interpretation of Juliusz Słowacki's *Kordian* directed by Jakub Skrzywanek at the Polish Theatre in Poznań in January 2018. Although it is a discussion with romantic stereotypes and myths, rather than another classical staging of the play, Skrzywanek's staging is one of the most interesting voices in the *Kordian* case in years. This essay is an attempt to reconstruct the performance on the basis of its reviews and statements of the staging's creators.

Keywords: theatre, performance, review, romanticism, stereotype

Teresa Rączka-Jeziorska

Instytut Badań Literackich

Polska Akademia Nauk

e-mail: teresa.raczka@gmail.com

ORCID: 0000-0003-4857-9480

Geografia i kolekcja. O inflanckim doświadczeniu Józefa Weyssenhoffa

Z wędrówek po Łatgalii

Rozważań o podróży jest chyba tak samo wiele, jak wędrujących postaci. Mają swoją fabułę, krajobrazy, a nieraz ciągi dalsze. Na przykład pisarz i wydawca, Marek Zagańczyk, łatwo ulega pokusie błędzenia¹. Zazwyczaj nie odmawia sobie wtedy przyjemności sporządzania zapisów w dzienniku oraz korzystania z mapy. Czy jednak zawsze daje się prowadzić zakłęciu słynnego autora *Pasaży*? Kłopoty ma na przykład z dotarciem do Inflant. Choć północno-wschodnie rubieże dawnej Rzeczypospolitej, czyli tereny współczesnej Łatgalii na Łotwie, są już teraz właściwie na wyciągnięcie ręki:

Wiele jest miejsc, których nigdy nie odwiedzę. Jedne są za daleko, inne za blisko, po prostu nie po drodze. Są i takie, które znam, choć nigdy w nich nie byłem. Wystarczyły widoki wyniesione z książek, pejzaże złożone z fragmentów wierszy i odrobina wyobraźni. Lubię wymyślone podróże, wyprawy do miejsc dzisiaj już zatartych, odmienionych. Można wędrować bez końca, odchodzić i wracać. Poznawać inny świat, odmienny od własnego życiorysu. [...] Inflanty zawsze wydawały mi się zbyt bajkowe, by marzyć o ich poznaniu. Nie mieściły się w atlasach gęsto poprzecinanym granicami państw. Należały do przeszłości².

¹ W. Benjamin, *[Flâneur]*, w: tegoż, *Pasaże*, przeł. I. Kania, red. R. Tiedemann, Kraków 2005, s. 461. Por. *Wokół pasaży Waltera Benjamina*, red. P. Śniedziewski, K. Trybuś, M. Wilczyński, Poznań 2009.

² M. Zagańczyk, *Inflanty*, w: tegoż, *Cyprysy i topole*, Warszawa 2012, s. 81.

Mimo to, udaje się mu stanąć przed dworkiem w Baltynie, pałacem w Likśnie, podejrzeć okolice Krasławia i Dyneburga, a nawet z powodzeniem rozpoznać portrety służby, ciotek i sąsiadów z okolicznych majątków³. Takie, dość niezwykłe, możliwości stwarza bowiem uważna lektura wspomnień z dzieciństwa Kazimierzy Iłłakowiczówny utrwalaona na kartach *Trazymeńskiego zajęcia*⁴. Ich autorka z finezją przywołuje te wszystkie punkty oraz identyfikuje postacie, gdyż przecież zna je doskonale od podwórka. Jako mała dziewczynka, wychowanka Zofii Buynowej, wzrastała tutaj w otoczeniu rodziny Plater-Zyberków. W przestrzeni sygnowanej obecnością bohaterki *Śmierci pułkownika* oraz wielu nietuzinkowych osobowości rozwinęła swoją poetycką wrażliwość. Dlatego, przeglądając pamiętniki słynnego publicysty oraz działacza politycznego, Bolesława Limanowskiego (1835–1935), z pamięci odtwarza historię i wygląd przywoływanych w nich miejsc. Zagańczyka natomiast podobny zabieg kosztuje już trochę więcej trudu:

W moich inflanckich podróżach pomocne okazały się zdjęcia i opisy polskich rezydencji zebrane przez Romana Aftanazego. Dzięki nim przyglądałem się fasadzie pałacu w Likśnie, poznawałem jego kolejnych właścicieli, próbując nie zgubić się wśród pokoleń Plater-Zyberków. Na dołączonych mapach wyznaczałem trasy wędrówek Iłłakowiczówny, miejscowości, które odwiedzała, jej ulubione jeziora i pięknie opisywane rzeki⁵.

Wiedzę o szlacheckich posiadłościach w Inflantach Polskich czerpie eseista ze znanego kompendium do dziejów siedzib ziemiańskich na rubieżach dawnej Rzeczypospolitej⁶ autorstwa wrocławskiego historyka i archiwisty, który swoje obserwacje oparł o wieloletnie badania terenowe. Podwaliną tego opracowania, jak tłumaczy Tadeusz Epsztein, była dokumentacja przekazana Aftanazemu od właścicieli majątków lub osób mających z nimi niegdyś jakichś związek, czyli rozmaite inwentarze, plany, odpisy, a także zachowana korespondencja⁷. Wszędobyłski redaktor „Zeszytów Literackich” faktycznie nie dotarł do wymarzonej krainy, choć paryski czy włoski flanerizm przychodził mu zawsze z łatwością; pod tym względem przypomina Zagańczyk

³ Tamże.

⁴ Por. K. Iłłakowiczówna, *Trazymeński zajac: księga dygresji*, Kraków 1975.

⁵ M. Zagańczyk, *Inflanty*, s. 83–84.

⁶ Zob. R. Aftanazy, *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej*, t. 1–11, wyd. 2, Wrocław 1991–1997.

⁷ T. Epsztein, *Nieznanne fakty z biografii Romana Aftanazego (1914–2004)*, „Studia z Dziejów Rosji i Europy Środkowo-Wschodniej”, 2015, t. 50, z. 2, s. 111. Por. Z. Żygulski, *Uwagi o wnętrzach dworów polskich na podstawie dzieła Romana Aftanazego „Materiały do dziejów rezydencji”*, w: *Dwór polski w XIX wieku. Zjawisko historyczne i kulturowe*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1995, s. 127–137.

bohatera debiutanckiej powieści Józefa Weyssenhoffa z 1898 roku⁸, któremu przyjemność sprawiają nie tylko nieustanne podróże, ale także zbieranie wiadomości o swych szlacheckich korzeniach. Jak pisze Jan Tomkowski:

Geografia miejsc odwiedzanych przez pana Zygmunta obejmuje cele dość starannie wyselekcjonowane. Snobistycznie nastawiony podróżnik nie dopuszcza działania przypadku – zwykle podróżuje tam, dokąd podróżować wypada. Zdarza się natomiast, że odwiedza miejscowości w zasadzie niegodne uwagi. Czasem w interesach, lecz chyba częściej – dla przeprowadzenia „terenowych” studiów i wnikliwego porównania, które co prawda rewelacji nie przynosi, ale stać się może tematem ożywionej pogawędki w przyszłości⁹.

Podfilipski oczywiście nie zapuszcza się w odległe Inflanty, tym bardziej, że jako salonowy bywalec o nienagannych manierach pogardza zacofaną prowincją. Preferuje blichtr europejskich miast formatu Paryża, Londynu albo Monte Carlo. Czy późniejszy autor *Sobola i panny* (1911), który dał się porwać urokom rustykalnego krajobrazu¹⁰ w okolicach Dyneburga, jest do niego choć trochę podobny? Więzi pozarodzinne łączące go z Inflantami Polskimi są wprawdzie znacznie słabsze niż te, którymi mogliby się poszczycić dorażający na tych terenach Iłakowiczówna czy Limanowski. A jednak swoją znakomitą orientacją w inflanckich realiach oraz znajomością lokalnej topografii zapewne przekonałby do wyprawy na przykład Zagańczyka, któremu zaimponowało dzieło Aftanazego.

„Zadęcie” do archiwów

Wracajmy atoli do biografii [Weyssenhoffa – dop. T.R.J.]. Na czym to za-trzymaliśmy się? Na tym, że z odziedziczonych Samokłesk rad się wymykał na szerszy świat, do Paryża, na Riwierę. Wyruszył raz też i w poetycki wójaż do Grecji, z wizytą do antyku. Jeśli nie bumbłował za granicą, to i Warszawie umiał się nie nudzić¹¹.

Chronologię dalszych i bliższych wycieczek pisarza w większości ustaliła już dość bogata literatura. Sam baron poświęcił im też trochę miejsca

⁸ J. Weyssenhoff, *Żywot i myśli Zygmunta Podfilipskiego*, Warszawa 1972, s. 24–25.

⁹ J. Tomkowski, *Magiczne miejsca w powieści Józefa Weyssenhoffa „Żywot i myśli Zygmunta Podfilipskiego”*, w: tegoż, *Szkice młodopolskie*, Warszawa 2016, s. 148.

¹⁰ Por. tamże, s. 151.

¹¹ A. Grzymała-Siedlecki, *Nasz baron*, w: tegoż, *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, Kraków 1962, s. 107.

w swoim biogramie przeznaczonym do *Kroniki rodu Weyssów-Weyssenhoffów*¹², gdzie wyznał, że miały one zazwyczaj spontaniczny charakter, a tylko dwie (do Włoch i Grecji śladami antycznych zabytków) przebiegały według jasno określonego planu. Relację z podróży Weyssenhoffa po dawnych Inflantach Polskich, która nie doczekała się do tej pory szerszego omówienia, znamy dzięki *Kartom z pamiętnika*, publikowanym wpierw na łamach „Wiadomości Literackich” (1932, nr 8) a następnie w opracowaniu Ireny Szypowskiej (1985). Bohatera tych wspomnień na widok podupadłych rodzinnych majątności dopada „historyczny dreszcz”¹³, który momentalnie weryfikuje jego wszelkie oczekiwania:

Wikary zaprowadził mnie dość ochoczo do zakrystii, gdzie zaraz ujrzałem w jednym z rogów pokoju szafę bez drzwi – po prostu kilka wielkich trójkątnych półek zapchanych poźółkłą bibułą. Gdym dotknął pierwszego zwoju, szczur przeskoczył mi przez rękę, ażem się wzdrygnął, a gdym dobył fascykuł, okazało się, że na końcu ukrytym w cieniu pocięty był przez szczury. W głębi półek leżał stos grubej papierowej sieczki. Gdy zwróciłem na to uwagę wikarego przyznał obojętnie, że szczury lubią ciąć papier. Pośpiesznie wyciągałem papiery i przeglądałem odkładając na bok te, które miały pieczęcie i lepiej były zachowane. Na przejrzenie dokładne nie było czasu, bo po kwadransie wikary już ziewał i przestępował z nogi na nogę¹⁴.

Były one podyktowane nie tylko poznawczymi względami, ale przede wszystkim chęcią pozyskania źródeł do odtworzenia dziejów rodu, który z dzisiejszą Łatgalią miał przecież wiele wspólnego, czemu nie mógł zaprzeczyć nawet sam Gustaw Manteuffel (1832–1916)¹⁵. Zarzucił on jednak Weyssenhoffom plebejskie korzenie i późne otrzymanie przywileju szlacheckiego (z inicjatywy króla Zygmunta Augusta), do czego przychyliła się wielu współczesnych badaczy¹⁶. Aczkolwiek należy dodać, iż Weyssenhoffowie,

¹² Por. *Kronika rodziny Weyssów-Weyssenhoffów zestawiona podług dokumentów przez Józefa Weyssenhoffa, wydana po śmierci Autora staraniem Waldemara Weyssenhoffa, z kilkoma przypisami w tekście i poprzedzona krótkim zarysem historii Inflant*, Wilno 1935, s. 125.

¹³ W. Benjamin, [*Flâneur*], s. 461.

¹⁴ J. Weyssenhoff, *Inflanty Polskie*, w: K.M. Górski, Józef Weyssenhoff, *Z młodych lat. Listy i wspomnienia*, oprac. i wstęp I. Szypowska, Warszawa 1985, s. 379.

¹⁵ Por. G. Manteuffel, *O starodawnej szlachcie krzyżacko-rycerskiej na kresach inflanckich*, Lwów 1910, s. 63.

¹⁶ J. Bardach, *Spór o pochodzenie rodu Weyssenhoffów*, w: *Kultura średniowieczna i staropolska. Prace ofiarowane Aleksandrowi Gieysztorowi w pięćdziesięciolecie pracy naukowej*, red. D. Gawinowa, Warszawa 1991, s. 605–614; K. Zajas, *Spór genealogiczny Gustawa Manteuffla z Józefem Weyssenhoffem*, w: *Józef Weyssenhoff i Leon Wyczółkowski*, red. M. Gabryś, K. Stępnik, Lublin 2008, s. 57–63. Por. recenzję *Kroniki rodziny Weyssów-Weyssenhoffów* autorstwa A. Gieysztora, „Miesięcznik Heraldyczny”, 1936, R. 15, nr 7–8, s. 125–127.

których przodkowie z Inflantami Polskimi byli związani od drugiej połowy XVI wieku, przez następne dwa stulecia wrosli w miejscową tkankę społeczną w takim stopniu, że u schyłku Rzeczypospolitej Obojga Narodów nikt nie kwestionował ich szlacheckości. Krytyczne uwagi genealogiczne Manteuffla, jakie odczuł później na własnej skórze Józef Weyssenhoff, odniosły mimo wszystko przeciwny skutek do zamierzonego. Jak słusznie zauważył Krzysztof Zajas, wręcz inspirowały oraz zachęcały pisarza do kompletowania, właściwie przez całe życie, pokaźnego materiału historycznego na temat dziejów swojej rodziny¹⁷, czego wyrazem była między innymi wspomniana *Kronika*, w której to Weyssenhoff „pożegnał ginący świat polskiego ziemiaństwa”¹⁸. Nic zatem dziwnego, że na drodze ku osiągnięciu tego celu niestraszne mu były ani szczury, zapamiętałe trawiące ostatki istniejących dokumentów, ani dojmująca opieszałość miejscowych. Chciał przecież samodzielnie dotrzeć do oddalonych „gniazd rodzinnych”¹⁹. Stamtąd pochodził nie tylko jego znamienity i utytułowany pradziad, podkomorzy inflancki Michał Weyssenhoff (1715–1789)²⁰, noszący dumnie wstęgę orderu św. Stanisława, ale także większość krewnych. Poza tym do archiwów, a przede wszystkim historycznych artefaktów, jak mawiano w jego dorpackiej Alma Mater, miał niebywałe „zadęcie”²¹. W jednym z artykułów sformułował nawet specjalne zalecenia dla potencjalnych zbieraczy polskich pamiątek, odradzając m.in. zaopatrywanie się u przekupniów w różne bezwartościowe przedmioty np. buty księcia Józefa, rzekomo wydobyte z rzeki Elstery czy też gęsie pióra, pozostałe po Mickiewiczu. Tłumaczył to w następujący sposób:

Przedmiot z epoki dawnej, zarówno jak z doby bieżącej, może mieć w sobie dużo treści, albo wcale jej nie posiadać. Gromadząc zbiory, trzeba mieć tę wartość przedmiotów ciągle na oku: co one znaczą lub znaczyć mogą dla nauki

¹⁷ K. Zajas, *Spór genealogiczny Gustawa Manteuffla z Józefem Weyssenhoffem*, s. 63.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ *Kronika rodziny Weyssów-Weyssenhoffów...*, s. 125.

²⁰ Tamże, s. 59–62.

²¹ Znaczenie i sposób użycia tego określenia tłumaczy Józef Weyssenhoff w następujący sposób: „Mieliśmy w Dorpacie osobną gwarę polską, której słownika nikt pono nie spisał. Jeżeli przypadnie, będzie mała szkoda dla lingwistyki, bo innowacje polegały głównie na skażeniu mowy przez mnóstwo wyrazów niemieckich lub czuchońskich i na przekręcaniu znaczenia wyrazów polskich. [...] Jedyny wyraz szczęśliwie ukuty, który mi pozostał z gwary dorpackiej, to – *zadęcie*, oznaczające humor, fantazję, usposobienie do wybryków i awantur. Ale i tego używano czasem niepotrzebnie jako równoważnika wyrazu *chęć*. «Mam dzisiaj *zadęcie* do pieczenia cielenicy» albo «*zadęcie* do nauki» – to niedorzeczne. Co innego «ponosi mnie *zadęcie*» – to coś dodaje do słownictwa” [Zob. J. Weyssenhoff, *Wspomnienie z Dorpatu (1879–1884)*, w: K. M. Górski, J. Weyssenhoff, *Z młodych lat. Listy i wspomnienia*, s. 410].

i rozkoszy przyszłych pokoleń. Dlatego rozumny zbieracz nabywa nie tylko przedmioty dawne, lecz i współczesne ze swego zakresu. Wystrzega się tylko fałszerstw i naśladownictw²².

Mimo swego lekkiego podejścia do świata²³, był człowiekiem skrupulatnym. Pod koniec życia prowadził na przykład specjalny zeszyt, gdzie po każdych imieninach, przypadających na dzień 19 marca, notował, ile osób złożyło mu życzenia osobiście, ile otrzymał listów, a ile depesz²⁴. Swoje zbiory starał się zaś utrzymywać w jak najlepszym porządku. W samokłęskim dworze przeznaczył dla nich największy pokój mogący pomieścić aż dziewiętnaście szaf z książkami, który co rusz zapełniał nowymi nabytkami²⁵:

Pan Józef niestrudzenie szpera po antykwariatach, wyławiając z manią kolekcjonera ulubione sztychy polskie, wszelkie druki odnoszące się do epoki stanisławowskiej i numizmaty, których zbiór staje się wkrótce doprawdy imponujący²⁶.

Zaczątek pokaźnego księgozbioru barona stanowiły woluminy otrzymane notabene w spadku po krewnych z Inflant Polskich, generale Janie Weyssenhoffie (1774–1848) oraz pośle na Sejm Czteroletni, Józefie Weyssenhoffie (1760–1798). Dziś jednym z namacalnych relikwów tej bogatej kolekcji jest szafa biblioteczna²⁷ znajdująca się obecnie w warszawskiej czytelni Instytutu Badań Literackich PAN²⁸. W historii literatury zwracano już niejednokrotnie uwagę na bibliofilską pasję oraz archiwistyczne zacięcie „arystokraty z Kresów Wschodnich”²⁹, którym zawdzięczamy wiele rzadkich druków i cennych rękopisów, lecz zdecydowanie najpełniejszą charakterystykę tego aspektu

²² J. Weyssenhoff, O „zbieraczu polskim”, „Przewodnik Antykwarski” 1910, nr 1, s. 3.

²³ Zofia Starowieyska-Morstinowa wspomina na przykład: „Weyssenhoffem interesowano się może bardziej niż innymi krewnymi, z początku z powodu jego dość hulaszczego życia i różnych tzw. skandali, które wszystkimi bardzo wstrząsały, gdyż mocno odbijały od surowych obyczajów reszty rodziny” [zob. Z. Starowieyska-Morstinowa, *Józef Weyssenhoff*, w: tejże, *Ci, których spotykałam*, Warszawa 1993, s. 233].

²⁴ A. Grzymała-Siedlecki, *Nasz baron*, s. 118.

²⁵ M. Wychowańska, O Józefie Weyssenhoffie bibliofilu i zbieraczu, „Kamena” 1961, nr 9, s. 3.

²⁶ T. Giegier, *Samokłęski*, w: tegoż, *O człowieku, któremu wystarczał ogarek*, Warszawa 1979, s. 213.

²⁷ Na jej szczycie znajduje się kartusz herbowy z wyrzeźbioną w centrum literą „B”.

²⁸ Trafiła tam za pośrednictwem prof. Jana Michalskiego (1876–1950), który po I wojnie światowej przejął znaczną część biblioteki pisarza. Więcej na ten temat zob. E. Danowska, *Józef Weyssenhoff (1860–1932) – pisarz, bibliofil, kolekcjoner*, Kielce 2015, s. 184–185.

²⁹ Tak nazywa go np. Jolanta Chwastyk-Kowalczyk [zob. J. Chwastyk-Kowalczyk, *Obszary działalności Józefa Weyssenhoffa – literackie, bibliofilskie, kolekcjonerskie i inne*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne” 2016, nr 1, s. 241].

twórczości pisarza zaprezentowała ostatnio Ewa Danowska. Badaczka przyjrzała się inwentarzom należącym niegdyś do Józefa Weyssenhoffa i przeanalizowała ich losy. Zwróciła ponadto uwagę, że rodowe papiery pisarz kompletował przez prawie czterdzieści lat, a do poszukiwań zaangażował swego młodszego brata Waldemara (późniejszego wydawcę *Kroniki*), który wraz z nim prowadził kwerendę w bibliotekach i archiwach Rygi, Sztokholmu czy Berlina, robiąc wypisy oraz uwierzytelnione kopie³⁰. Rezultatem ich archiwalnych wojaży jest m.in. 746 dokumentów z lat 1574–1916, przechowywanych obecnie w Litewskim Państwowym Archiwum Historycznym w Wilnie³¹. Spora część tego rodzinnego zbioru znajdowała się niegdyś w Samokłeskach, następnie, za pośrednictwem Waldemara Weyssenhoffa została przewieziona do Kijowa, a stamtąd w 1985 roku trafiła na Litwę³². Historia niebieskiego zeszytu z rękopiśmiennymi notatkami o podróży po Inflantach w 1887 roku, odnalezionego w tej kolekcji, nie została do tej pory bliżej zbadana. Wiadomo jednak na pewno, że należał do Józefa Emanuela Weyssenhoffa.

Miejsce autobiograficzne

Gdyby nie znajdujące się w rękopisie inicjały oraz charakterystyczny dla pisarza staranny dukt pisma, proveniencja autografu nie byłaby tak oczywista. Praktyka geopoetyki, a przede wszystkim sposoby postrzegania miejsca, które, „ożywia się, daje znaki i wskazówki” (Walter Benjamin), a „całkowicie poznane otwiera się” (Kenneth White)³³, wzbogacają nas o kolejne narzędzia. Pomocne może się tu okazać wyodrębnienie, za Małgorzatą Czermińską, kategorii tzw. miejsca autobiograficznego, tym bardziej, że spełnione zostały wszelkie niezbędne ku temu warunki. Przeanalizowany wstępnie kontekst biograficzny wskazuje na bezpośredni związek pisarza z określonym terytorium, jakim są niewątpliwie dawne Inflanty Polskie, zaś opublikowana relacja z podróży po łatgalskich ziemiach świadczy o rozwiniętej wyobraźni topograficznej autora³⁴. Ponadto, jeśli wgłębimy się w chronologię wydarzeń

³⁰ Tamże, s. 167.

³¹ Tamże, s. 161.

³² Tamże, s. 160–161.

³³ W. Benjamin, *[Flâneur]*, s. 461; K. White, *Geopoetyki*, oprac. i przeł. K. Brakoniecki, Olsztyn 2014, s. 24.

³⁴ Por. M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 190.

z życia Józefa Weyssenhoffa, odnajdziemy kilka dat świadczących o jego rzeczywistych kontaktach z tymi terenami. Jak podkreśla Czermińska:

Badając miejsce autobiograficzne, trzeba wziąć pod uwagę szereg różnorodnych sytuacji, składających się na egzystencję pisarza, miejsce urodzenia, miejsce dzieciństwa, lat szkolnych, odbywania studiów, trasy i miejsca widziane w podróży, a także zmiany miejsc zamieszkania ważne z punktu widzenia śladów zostawionych w twórczości³⁵.

W 1883 roku, czyli po prawie czterech latach spędzonych na Uniwersytecie w Dorpacie na wydziale prawa, Weyssenhoff osiada w Samokłeskach i zaczyna doglądać swojego majątku³⁶. Pielęgnowanie rodzinnej siedziby nie sprawia mu jednak tyle przyjemności, co „noblejne zajęcia kolekcjonera³⁷ oraz miłośnika «starożytności»”³⁸. Wczytuje się więc z zapałem w dokumenty rodowe, zaś posiadłość, jak zauważa Irena Szypowska, urządza nie wedle potrzeb agronoma, ale erudyty, konesera i pisarza³⁹. 18 stycznia 1885 roku pisze w liście do swego kuzyna Konstantego Marii Górskiego, z którym przez wiele lat pozostawał w przyjacielskich stosunkach:

Przed kilku dniami wynalazłem sobie bardzo przyjemne i pouczające towarzystwo w osobie brata mojego dziadka. Czytam Pamiętniki Generała Weyssenhoffa, do których dotąd nie zajrzałem, a które w zapomnianym rękopisie na dnie jednej z szaf bibliotecznych leżały. Pisane nie bardzo czytelnie, bladym atramentem, na niebieskim papierze, dość pośpiesznie, bez literackiego obrobienia – po prostu dla wnuków notatki. Spisane w roku 1838–40, podczas gdy już Generał lat 70 blisko liczył, w niektórych miejscach są poprzerywane lub niedopełnione. Ale ciekawe bardzo z powodu, że wszystkie historyczne postacie od r. 1788 do 1830 przesuwają się w nich po kolei; przy tym mnóstwo osób znanych o tyle, że są dziadkami naszych znanych lub krewnych. Jestem zaledwie w pierwszej połowie, nie mogę więc zdania mieć o całości, wrażenie jednak robią takie: jako materiał historyczny podrzędnej wartości, ale jako materiał biograficzny i odbicie charakteru epoki i obyczajów epoki bardzo ciekawe. W miarę jak postępuję z czytaniem, przepisuję tekst (inaczej trudno komukolwiek je dać do przeczytania, tak są nieczytelne) i robię uwagi na marginesie. Potem zabawię się napisaniem tych pamiętników de noviter w bardziej literackiej formie, z koniecznymi poprawkami (nie zmieniającymi ani rozszerzającymi

³⁵ Tamże, s. 191.

³⁶ Por. I. Szypowska, *Weyssenhoff*, Warszawa 1976, s. 30.

³⁷ Por. *Kolekcjonerzy, zbieracze, kwestarze w literaturze i kulturze XIX i XX wieku*, red. J. Lekan-Mrzewka, M. Kulesza, B. K. Obsulewicz, Lublin 2016.

³⁸ Zob. tamże, s. 31.

³⁹ Zob. tamże.

treści, ale porządkującymi ją nieco) i z moimi notatkami poza linią – jednym słowem, jak do druku je przygotuję – a czy drukować je warto, o to dopiero światłej rady, a naprzód Twojej, zasięgnę. Jeżeli nie, to przynajmniej w tej formie zostaną jako bardzo cenna rodzinna pamiątka⁴⁰.

Wrażenia z lektury wspomnień zaawansowanego wiekiem żołnierza i oddanego sprawie patrioty nie pozostają bez wpływu na dalsze poczynania ich przyszłego wydawcy, zapalonego już na dobre do grzebania w rodzinnych szpargałach. Niedługo po tym Weyssenhoff postanawia więc obejrzeć z bliska miejsce urodzenia uczestnika wojen napoleońskich, a przede wszystkim ojczyste ziemie swoich przodków:

Choć mam o Inflantach Polskich dużo powiadomień dokumentalnych, nie znam dostatecznie samej krainy, do której zajrzałem tylko dwa razy w życiu przed rokiem 1890. [...] Obie moje wycieczki do Inflant przedsięwziąłem głównie dla poznania dawnych rozległych posiadłości mojej rodziny w tamtych stronach⁴¹.

W opublikowanej w latach 30. XX wieku relacji z podróży do Inflant wyznaje, że dotarł wtedy do siedzib ziemiańskich położonych w Andzelmujży, Rybiniszkach, Dłużniewie, Prezmie, Janopolu, Brodajżu, Sarkaniach oraz zawitał do Rzeżycy i Lucyna. Na inne miejscowości oraz pobliskie majątki „nie starczyło [mu – dop. T.R.J.] czasu wówczas ani później”⁴², do czego także przyznaje się z rozrzewnieniem i nieskrywanym żalem:

Pielgrzymka moja do prochów przodków i do cieni ich siedzib była niedostateczna jako przegląd, choćby powierzchowny, Inflant Polskich. Należało tam zwiedzić przynajmniej górujące dawniej wieżące świetności tego kraju, jak Prele Borchów, lub kwitnące jeszcze wówczas: Krasław Platerów, Liznę⁴³ Żyberków. [...] Dzisiaj nikt już nie obejrzy tamtych siedzib w stanie choćby przypominającym dawne ich przeznaczenie i wartość historyczną⁴⁴.

Z *Kroniki rodziny Weyssów-Weyssenhoffów* dowiadujemy się, że pierwsza z polsko-inflanckich wycieczek Józefa Weyssenhoffa miała miejsce jeszcze w 1883 roku, kiedy to pisarz spotkał się w Andzelmujży z jednym ze swoich żyjących krewnych – Michałem Franciszkiem Weyssenhoffem (1829–1889),

⁴⁰ J. Weyssenhoff, *Korespondencja Weyssenhoffa z Górskim*, w: K. M. Górski, J. Weyssenhoff, *Z młodych lat. Listy i wspomnienia*, s. 266–267.

⁴¹ J. Weyssenhoff, *Inflanty Polskie*, s. 372, 377.

⁴² Tamże, s. 380.

⁴³ Zapewne błąd w druku, gdyż chodzi o miejscowość Liksna w dawnych Inflantach Polskich.

⁴⁴ J. Weyssenhoff, *Inflanty Polskie*, s. 380.

synem Alfonsa i Róży z Siellawów⁴⁵, który pokazał mu wiele pamiątek rodzinnych, a niektóre dokumenty oraz portrety nawet udostępnił do skopionowania⁴⁶. Druga zapewne odbyła się w 1887 roku, o czym świadczą rękopiśmienne notatki pozostawione właśnie w niebieskim zeszycie.

Kreacja miejsca autobiograficznego nie opiera się [...] tylko na własnym doświadczeniu egzystencjalnym, ale wiąże się z poznawaniem tradycji miejsca oraz uczestnictwem w niej – nawet jeśli związki z cudzymi świadectwami są ukryte, tylko aluzyjne⁴⁷.

Wprawdzie przecierając na mapie polsko-inflanckie szlaki, Weyssenhoff dysponował już pewną wiedzą na temat swego „prarodzinnego kraju”, jednakże chyba nie do końca zdawał sobie sprawę, że zastane realia zweryfikują jego prywatne sądy⁴⁸. Z niegdyś tętniących życiem pałaców pozostały opuszczone „umarłe” gmachy, a ich wnętrza chyliły się wyraźnie „do upadku”. Nie wiele lepsze wrażenie budowali także miejscowi, u których pisarz próbował zasięgnąć języka, tj. wspomniany proboszcz, kobiecina spotkana w jednym z majątków czy „stary, podrójnowany” krewny, Michał Weyssenhoff. I choć jak sam przyznał: „był to przegląd raczej żałobny”⁴⁹, postanowił utrwalić go na papierze. Dziś wiemy, że funkcjonuje on w dwóch przekazach: literackim, zapisanym na kartach cytowanych wspomnień i w postaci luźnych rękopiśmiennych notatek, roboczo zatytułowanych *Notatki statystyczno historyczne, rodzinne z podróży po Inflantach 1887 r.*⁵⁰, które są chyba najbardziej intymnym zapisem jego wrażeń. W notatkach tych pisarz dokonuje przede wszystkim precyzyjnej inwentaryzacji oglądanych miejsc oraz przedmiotów. I co istotne, nie jest ona efektem jakiejś chwilowej zachcianki. Dzięki temu Weyssenhoff realizuje swą wielką dokumentacyjną, a zarazem rodzinną misję. Z namaszczeniem ogląda więc każdą ścianę, kamień czy portret, zaś obecny stan majątku rejestruje z geometryczną dokładnością, np. podając

⁴⁵ *Kronika rodziny Weyssów-Weyssenhoffów...*, s. 128–129, 115.

⁴⁶ Tamże, s. 129.

⁴⁷ M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne*, s. 191.

⁴⁸ Jeszcze bardziej przynębiające odczucia z wizyty w dawnych Inflantach Polskich zanotował kilkadziesiąt lat później ks. Leon Broel-Plater: „Znikły staropolskie dwory i dworki drzewami ocienione, znikły rezydencje, pałace, zamki, ich ogrody i parki, lub jeśli stoją jeszcze, to albo na wpół zburzone, albo odarte z wszystkiego, co stanowiło ich piękno i artystyczną wartość [...]” [zob. Ks. L. Broel-Plater, *Krasław*, Londyn 1975, s. 5].

⁴⁹ J. Weyssenhoff, *Inflanty Polskie*, s. 377.

⁵⁰ LVIA F. 1505, Ap. 1, B. 56. Zob. edycję źródłową tego rękopisu wraz z komentarzami w książce T. Rączka-Jeziorska, *Inflanckie pitoreski. Kultura dworu ziemiańskiego dawnych Inflant Polskich w XIX wieku*, Warszawa 2018.

liczbę okien w zabudowaniach dworskich, odmierzając odległości pomiędzy poszczególnymi punktami w terenie, a nawet określając rodzaj upraw albo specyfikę gruntów. Zatrzymuje się nie tylko w pałacach, ale odwiedza cmentarze, kościoły, karczmy czy przydrożne kapliczki. Odsłania stare nagrobki, a następnie przepisuje znajdujące się na nich inskrypcje. Nawiazuje także kontakt z mieszkańcami i stara się od nich pozyskać jak najwięcej informacji, przeprowadzając swego rodzaju ankietę, która niekiedy przynosi całkiem pożyteczne rezultaty np. w postaci szczegółowej charakterystyki konkretnej majątności lub folwarku m.in. pod kątem personaliów dawnych oraz obecnych właścicieli. Dla tych obserwacji niebagatelne znaczenie ma dotyk⁵¹. Dzięki niemu udaje mu się oszacować nie tylko przybliżony wiek danego przedmiotu, materiał, z jakiego został wykonany, ale także ocenić jego wartość artystyczną. Bez względu na to, czy trzyma w ręku cenną rodzinną pamiątkę, czy pokruszone odłamki kafli, każdy taki artefakt traktuje czule i zmysłowo, gdyż stanowi on duchową spuściznę rodu. I mimo, że Weyssenhoff nie jest z wykształcenia historykiem, cierpliwie odpisuje wszystkie zachowane dokumenty. A trzeba przyznać, że podczas wyprawy do Inflant w 1887 roku odnalazł ich całkiem sporo. Swej kolekcji nie powstydziliby się przed niejednym zawodowym archiwistą i historykiem. Zbiór notatek Weyssenhoffa zawiera niezwykle cenne z perspektywy dzisiejszych badań nad przeszłością Inflant Polskich materiały, przechowywane wówczas przede wszystkim w przykościelnych archiwach w Prezmy, Lucynie i Brodajzu. Są to wypisy z dziewiętnastowiecznych dokumentów o charakterze gospodarczym, z wizytacji kościelnych, kopie wypisów z akt grodzkich dyneburskich z końca XVII i XVIII wieku (tym cenniejsze, że najstarsza partia tych akt, z ostatniej ćwierci XVII stulecia, zaginęła), a nawet kopia przywileju z 1513 roku, dotyczącego Andzelmujży (w tłumaczeniu na język polski z połowy XVIII wieku). Weyssenhoff dokonywał wyciągów z tych materiałów, rzadziej kopiował je w całości, koncentrując się przede wszystkim na informacjach dotyczących przeszłości jego rodziny, ewentualnie miejsc związanych z jego przodkami. Warto dodać, że prócz tego Weyssenhoff doskonale realizuje się również w roli kartografa, o czym świadczy nie tylko jego doskonale rozeznanie w lokalnej topografii, ale również odręcznie rysowany plan okolic Małty i Rybiniszek, gdzie czerwoną kredką oznaczona została wcale „nie mała”, droga prowadząca z Prezmy przez Małtę do Rybiniszek, być może jeden z prywatnych szlaków pisarza albo inny ważny rodzinny trakt.

⁵¹ R. Tańczuk, *Kolekcjonowanie jako doświadczenie haptyczne. Refleksje teoretyczne*, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej” 2015, nr 2, s. 9–24.

„Gorączka” wyliczenia

Józefa Ignacego Kraszewskiego, który z zapuszczonego strychu kościółka w Szczuczynie zamierzał przejąć „resztki jakiegoś archiwum, pono Scypionów”, nie odstręczały ani grasujące w nim myszy ani cuchnąca woń stęchlizny⁵². Pogniłe szpargały spakowane uprzednio w worki pisarz załadował na wątlą bryczkę i ledwo dotaszczył do domu. Jego dziwacznej ekspedycji, także z uwagi na koszty transportu, nie poparli nawet życzliwi mu rodzice, a szczególnie ojciec, zmartwiony słabo rokującą pod względem materialnym przyszłością syna. Pozytywnie ocenił ją tylko sąsiad, Władysław Trębicki, który „już naówczas nad historią literatury i bibliografią pracował”:

P. Władysław rozumiał to najlepiej, iż do wewnętrznych dziejów kraju nie ma dokumentu najmniejszej wagi, który by umiejętnie zużytkowany nie dał z siebie czegoś wyciągnąć. Proste nawet rejestra gospodarskie, utrzymywane długo i metodycznie, są pewnym materiałem statystycznym. Miałem już przygotowane co ciekawsze rzeczy, którymi pochwalić się mogłem, i pan Władysław winszował mi, żem miał cierpliwość i wytrwanie odgrzebania tych zabytków przeszłości, na zatracenie skazanych⁵³.

Na podobne przedsięwzięcie z pewnością nie odważyłby się bohater powieści *Żywoć i myśli Zygmunta Podfilipskiego* Józefa Weyssenhoffa, jak dowiadujemy się z narracji Jacka Ligęzy, choć w wolnych chwilach z prawdziwym upodobaniem grzebie w starych papierach, by wyszukać informacje o swej rodzinie. Nie skusiłyby go nawet cenne rodowe dokumenty. Przede wszystkim nie pojechałby za nimi aż na daleką prowincję. Jak trafnie zauważa Jan Tomkowski,

Podfilpski bowiem prowincji nie lubi i nawet nie pragnie jej ani poznać, ani zrozumieć. [...] Już dworek szlachecki odcięty od świata, zdaniem miłośnika Paryża, w ogóle nie nadaje się do życia! Nie można stąd wysłać błyskawicznej depeszy, nie można zjeść wytwornej potrawy, brakuje aktualnych wiadomości z szerokiego świata, a przede wszystkim nie ma na kogo popatrzeć, nie ma też publiczności gotowej podziwiać wytwornego bywalca salonów⁵⁴.

Czyż autor tej bestesellerowej kreacji nie postępuje przypadkiem zgoła odmiennie? Pragnienie wyszperania rodzinnych archiwaliów gdzieś w odle-

⁵² Por. D. Siwicka, *Kolekcja wobec nikczemności świata*, w: *Zdziwienia Kraszewskim*, red. M. Zielińska, Wrocław 1990, s. 131–138.

⁵³ J. I. Kraszewski, *Noce bezsenne*, w: *Pamiętniki*, oprac. W. Danek, Wrocław 1972, s. 346.

⁵⁴ J. Tomkowski, *Magiczne miejsca w powieści Józefa Weyssenhoffa „Żywoć i myśli Zygmunta Podfilipskiego”*, s. 157.

głych Inflantach tłamsi na moment jego wielkopańską osobowość. Nie przemieszcza się już po tych stronach tak wytwornie jak paryski przechodzień. Z pokorą zdaje się na łaskę miejscowych, których niewiele obchodzą rodowe pamiątki czy jakieś stare akta. Kiedy w końcu z nieskrywanym wzruszeniem dotyka ziemi swych przodków, stojąc u progu „cieni ich siedzib”, wpada w cykl gospodarskiego obrachunku. W zapiskach Weyssenhoffa drzemie chyba więcej melancholii aniżeli chłodnej kalkulacji. Odpowiada za nią jednak nie tylko „bezduśzna” realność łatgalskiego otoczenia, ale także dająca złudzenie „ładu, porządku, obftości albo pełni”⁵⁵ figura enumeracji⁵⁶, której pisarz daje się retorycznie zdominować. W tej, jak podpowiada Marek Bieńczyk, magicznej chwili, „gdy słyszalny się zdaje głos ludzi i dostrzegalna obecność rzeczy, nieskończone zdanie wyliczenia, uciekające wciąż przed siebie, ostatecznie przypomina tylko o sobie samym, mówi tylko własne słowa, za którymi nie ma już, nie ma wciąż nic”⁵⁷.

Archiwum przestrzeni

Józef Weyssenhoff, którego w historii literatury nie bez powodu nazywa się „ostatnim wajdelotą polskiego ziemiaństwa”⁵⁸, zapelniając – może niepostrzeżenie, ukradkiem bądź w pośpiechu – stronicę swojego niebieskiego zeszytu, pewnie nie przypuszczał, jaką wagę będą kiedyś miały jego podręczne notatki. Przestrzeń zapamiętana okiem skrupulatnego intendenta i udokumentowana stosem skopiowanych archiwaliów już dawno przybrała inną postać. „Inflanty Polskie nie istnieją”⁵⁹. Zniknął również stamtąd dumny szlachecki uśmiech⁶⁰. Za sprawą Weyssenhoffa mamy jednak w zamian jej „archiwum”, co potwierdziłby pewnie sam Walter Benjamin:

Siła gościńca zależy od tego, czy się nim idzie, czy leci nad nim aeroplanem. Podobnie siła tekstu zależy od tego, czy się go czyta, czy przepisuje. Lecący widzi tylko, jak droga przebiega wśród krajobrazu, ona zaś odwija się mu według

⁵⁵ Zob. A. Nawarecki, *Grzebanie w rzeczach Jarosława Iwaszkiewicza*, w: tegoż, *Paraferalia*, Katowice 2014, s. 203.

⁵⁶ Por. M. Baron-Milian, *Wyliczenie/enumeracja*, w: *Ilustrowany słownik terminów literackich*, red. Z. Kadłubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki, Gdańsk 2017, s. 514–519.

⁵⁷ Przywołuję za M. Bieńczyk, *Magiczne wyliczanie*, w: tegoż, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998, s. 40.

⁵⁸ Por. K. Z. Szymańska, *Józef Weyssenhoff. Ostatni wajdelota polskiego ziemiaństwa*, Częstochowa 2001, s. 379–386.

⁵⁹ K. Zajas, *Nieobecna kultura. Przypadek Inflant Polskich*, Kraków 2008, s. 9.

⁶⁰ Por. A. Grzymała-Siedlecki, *Nasz baron*, s. 116.

tych samych praw co teren wokół niej. Tylko idący nią doświadcza jej władzy i tego, jak z terenu będącego dla lotnika tylko rozwiniętą płaszczyzną przyzywa na komendę każdym zakrętem dale, widoki, prześwity, prospekty jak dowódca żołnierzy z pozycji frontowych. Tak komenderuje duszą zajmującego się nim tylko tekst przepisywany, gdy tymczasem zwykły czytelnik nigdy nie poznaje nowych widoków swego wnętrza, jakie toruje tekst, to droga przez ciągle gęstniejącą wewnętrzną puszcze: czytelnik bowiem jest posłuszny ruchowi swego ja w swobodnych przestworzach marzenia, przepisujący zaś oddaje ten ruch pod komendę. Dlatego chińskie kopiowanie ksiąg było niezrównaną gwarancją kultury literackiej, a odpis był kluczem do zagadek Chin⁶¹.

Na zakończenie warto dodać, że autor *Pasaży* „flanował” po tych samych zakątkach paryskich co, ćwierć wieku wcześniej, z podobną pasją czynił bohater powieści Józefa Weyssenhoffa.

Bibliografia

Źródła rękopiśmienne:

LVIA F. 1505, Ap.1, B. 56.

Aftanazy Roman (1991–1997), *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej*, t. 1–11, wyd. 2, Wrocław: Instytut Sztuki PAN.

Bardach Juliusz (1991), *Spór o pochodzenie rodu Weyssenhoffów*, w: *Kultura średniowieczna i staropolska. Prace ofiarowane Aleksandrowi Gieysztorowi w pięćdziesięciolecie pracy naukowej*, red. D. Gawinowa, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s. 605–614.

Baron-Milian Marta (2017), *Wyliczenie/enumeracja*, w: *Ilustrowany słownik terminów literackich*, red. Z. Kadłubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, s. 514–519.

Benjamin Walter (2005), *Pasaże*, przeł. I. Kania, red. R. Tiedemann, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Benjamin Walter (2011), *Ulica jednokierunkowa*, przeł. B. Baran, Warszawa: Aletheia.

Bieńczyk Marek (1998), *Magiczne wyliczanie*, w: tegoż, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa: Wyd. Sic!

Broel-Plater ks. Leon (1975), *Krasław*, Londyn.

Chwastyk-Kowalczyk Jolanta (2016), *Obszary działalności Józefa Weyssenhoffa – literackie, bibliofilskie, kolekcjonerskie i inne*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne”, nr 1, s. 241–251.

Czermińska Małgorzata (2011), *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie”, nr 5, s. 183–200.

⁶¹ W. Benjamin, *Ulica jednokierunkowa*, przeł. B. Baran, Warszawa 2011, s. 34.

- Danowska Ewa (2015), *Józef Weyssenhoff (1860–1932) – pisarz, bibliofil, kolekcjoner*, Kielce: Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego.
- Epszstein Tadeusz (2015), *Nieznane fakty z biografii Romana Aftanazego (1914–2004)*, „Studia z Dziejów Rosji i Europy Środkowo-Wschodniej”, t. 50, z. 2, s. 105–118.
- Iłakowiczówna Kazimiera (1975), *Trazymeński zając: księga dygresji*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Gigier Tadeusz (1979), *Samokłęski*, w: tegoż, *O człowieku, któremu wystarczył ogarek*, Warszawa: Iskry, s. 205–221.
- Gieysztor Aleksander (1935), rec.: *Kroniki rodziny Weyssów-Weyssenhoffów*, „Miesięcznik Heraldyczny” 1935, R. 15, nr 7–8, s. 125–127.
- Grzymała-Siedlecki Adam (1962), *Nasz baron*, w: tegoż, *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 103–123.
- Kolekcjonerzy, zbieracze, kwestarze w literaturze i kulturze XIX i XX wieku* (2016), red. J. Lekan-Mrzewka, M. Kulesza, B. K. Obsulewicz, Lublin: Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Kraszewski Józef Ignacy (1972), *Noce bezsenne*, w: tegoż, *Pamiętniki*, oprac. W. Danek, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Kronika rodziny Weyssów-Weyssenhoffów zestawiona podług dokumentów przez Józefa Weyssenhoffa, wydana po śmierci Autora staraniem Waldemara Weyssenhoffa, z kilkoma przypisami w tekście i poprzedzona krótkim zarysem historii Inflant* (1935), Wilno.
- Manteuffel Gustaw (1910), *O starodawnej szlachcie krzyżacko-rycerskiej na kresach inflanckich*, Lwów: Polskie Naukowe Towarzystwo Heraldyczne.
- Nawarecki Aleksander (2014), *Grzebanie w rzeczach Jarosława Iwaszkiewicza*, w: tegoż, *Paraferalia*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Siwicka Dorota (1990), *Kolekcja wobec nikczemności świata*, w: *Zdziwienia Kraszewskim*, red. M. Zielińska, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s. 131–138.
- Starowiejska-Morstinowa Zofia (1993), *Józef Weyssenhoff*, w: *też: Ci, których spotykałam*, Kraków: Znak.
- Szymańska Kazimiera Zdzisława (2001), *Józef Weyssenhoff. Ostatni wajdelota polskiego ziemiaństwa*, Częstochowa, [Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej].
- Szypowska Irena (1976), *Weyssenhoff*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Tańczuk Renata (2015), *Kolekcjonowanie jako doświadczenie haptyczne. Refleksje teoretyczne*, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej”, nr 2, s. 9–28.
- Tomkowski Jan (2016), *Magiczne miejsca w powieści Józefa Weyssenhoffa «Żywot i myśli Zygmunta Podfilipskiego»*, w: tegoż, *Szkice młodopolskie*, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, s. 147–162.
- Weyssenhoff Józef (1985), *Inflanty Polskie*, w: K.M. Górski, J. Weyssenhoff, *Z młodych lat. Listy i wspomnienia*, oprac. I. Szypowska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Weyssenhoff Józef (1910), *O «zbieraczu polskim»*, „Przewodnik Antykarski”, nr 1, s. 1–3.
- Weyssenhoff Józef (1972), *Żywot i myśli Zygmunta Podfilipskiego*, Warszawa: Czytelnik.
- White Kenneth (2014), *Geopoetyki*, oprac. i przeł. K. Brakoniec, Olsztyn: Centrum Polsko-Francuskie Côtes d’Armor – Warmia i Mazury.

- Wokół pasaży Waltera Benjamina* (2009), red. P. Śniedziewski, K. Trybuś, M. Wilczyński, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Wychowańska Maria (1961), *O Józefie Weyssenhoffie bibliofilu i zbieraczu*, „Kamena”, nr 9, s. 3.
- Zagańczyk Marek (2012), *Inflanty*, w: tegoż, *Cyprysy i topole*, Warszawa: Wydawnictwo Zeszyty Literackie.
- Zajas Krzysztof (2008), *Nieobecna kultura. Przypadek Inflant Polskich*, Kraków: Universitas.
- Zajas Krzysztof (2008), *Spór genealogiczny Gustawa Manteuffla z Józefem Weyssenhoffem*, w: *Józef Weyssenhoff i Leon Wyczółkowski*, red. M. Gabryś, K. Stępnik, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, s. 57–63.
- Żygulski Zdzisław (1995), *Uwagi o wnętrzach dworów polskich na podstawie dzieła Romana Aftanazego «Materiały do dziejów rezydencji»*, w: *Dwór polski w XIX wieku. Zjawisko historyczne i kulturowe*, red. T. Hrankowska, Warszawa: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, s. 127–137.

Geography and Collection. Józef Weyssenhoff's Experience of Livonia

Summary

The article analyzes the manuscript recovered in Lithuania which is a personal account of Józef Weyssenhoff's trip through Livonia at the end of the nineteenth century. Józef Weyssenhoff (1860–1932), the famous novelist and renowned “bard” of the landed gentry tradition, never recanted his Polish-Livonian roots. Thanks to his collector's efforts we can now enjoy the invaluable documents on the history of the Weyssenhoff family. As his biography suggests Weyssenhoff's travelling back to his homeland was influenced by something more than his intrinsic curiosity and collector's passion. The author of the article investigates the significance of geography and enquires whether by reading these notes we can evaluate the writer's attachment to the autobiographical place and whether the old Polish Livonia is a place of ancestors. Finally, the author identifies the function of emotions and senses in this personal creation and traces these planes of reference in the poetics of the text.

Keywords: geography, Polish Livonia, private notes, autobiographical place, geopoetics

Agnieszka Gawron

Katedra Teorii Literatury

Uniwersytet Łódzki

e-mail: agnieszka.gawron@uni.lodz.pl

ORCID: 0000-0001-8891-6563

Nie-miejsca jako przestrzenne wzorce kondycji podmiotu w *Jak pokochać centra handlowe* Natalii Fiedorczuk

Nagrodzoną Paszportem Polityki 2016 książkę Natalii Fiedorczuk *Jak pokochać centra handlowe* można uznać za część maternalnego nurtu literackiego, który coraz intensywniej rozwija się w Polsce w drugiej dekadzie XXI wieku. Tendencja ta, począwszy od lirycznej eseistyki Anny Naśiłowskiej w latach 90., przez interwencyjną, społecznie zaangażowaną intymistykę Manueli Gretkowskiej, w latach 2010–2016 przyjęła postać prawdziwego macierzyńskiego boomu w literaturze. W przeciągu kilku lat, w skali dotąd niespotykanej, powstawały fikcyjne i niefikcyjne narracje Justyny Bargielskiej (*Obsoletki*, 2010; *Małe lisy*, 2013), Sylwii Chutnik (*Dzidzia*, 2010; *Mama ma zawsze rację*, 2012), Joanny Woźniczko-Czeczott (*Macierzyństwo non-fiction. Relacja z przewrotu domowego*, 2012), Marka Susdorfa (*Trzy śmiertelne historie. Cz. 1: Dziennik znaleziony w piekarniku*, 2012), Aleksandry Michalak (*Matka Sanepid*, 2012), Małgorzaty Łukowiak (*Projekt matka. Niepowieść*, 2013), Joanny Mueller (*Powlekać rosnące. Apokryfy prenatalne*, 2013), Joanny Jagiełło (*Hotel dla twoich rzeczy. O życiu, macierzyństwie i pisaniu*, 2014) i wreszcie Natalii Fiedorczuk (*Jak pokochać centra handlowe*, 2016). Wymienione teksty łączy zarówno próba przededefiniowania ontologii macierzyństwa poprzez podkreślanie w – często introwertycznej – narracji tożsamościowego kryzysu, który wiąże się z wchodzeniem w nową rolę, jak i dążenie do odsłonięcia sfer spychanych na margines społecznej świadomości, nieobecnych w kulturowych reprezen-

tacjach tego doświadczenia. Główną bohaterką narracji matrifokalnych jest matka i jej narodziny jako bytu mówiącego i podmiotowego, zaś ważne tło problemów tożsamościowych stanowi zwykle krytyka społeczno-kulturowych norm promujących ponowoczesne wzorce intensywnego macierzyństwa oraz jego wyidealizowany, „lukrowany” obraz. Fiedorczuk podejmuje w swojej książce wszystkie wymienione wyżej wątki, jednak tym, co zdecydowanie wyróżnia jej prozę spośród podanych przykładów, jest poetyka spacialna, określająca zarówno otwartą konstrukcję całej opowieści, jak i labilną kondycję samego podmiotu. Dlatego w niniejszym szkicu badam konstytutywną dla tekstu Fiedorczuk relację pomiędzy poetyką przestrzeni a konceptualizacją podmiotowości, związek kategorii przestrzennych z problematyką tożsamości i macierzyńskiego (depresyjnego) doświadczenia w kontekście teorii nie-miejsca Marca Augé oraz podmiotu jako nie-miejsca Ewy Rewers.

Macierzyński podmiot jako nie-miejsce

Pierwsze sygnały wskazujące, że mamy do czynienia z poetyką spacialną znajdziemy już w inicjalnych paratekstach książki Fiedorczuk – tytule i motcie. Pojęciem kluczowym są tam definiowane za Markiem Augé, nie-miejsca, które – jak czytamy – „[...] są jednak miarą epoki [...] służąc[e] tak dziwnej komunikacji, że łączy ona jednostkę wyłącznie z innym obrazem jej samej”¹. Nie-miejsca to – jak twierdzi francuski antropolog – przestrzenie anonimowe, których nie da się zdefiniować ani jako tożsamościowych, ani relacyjnych, ani historycznych². Ich charakterystyczną cechą jest tranzytywność, z którą wiąże się przepływ, ruch, wieczne „teraz” i brak przynależności – i dotyczy to zarówno sfery terytorialnej, jak i emocjonalnej. Autorka konsekwentnie wykorzystuje kategorię nie-miejsca – buduje narrację, która wymyka się ujęciom tożsamościowym, zasadniczą rolę w procesie poznania i ukonstytuowania podmiotu odgrywają bowiem nie tyle praktyki tożsamościowe, co akty wyobraźni. To – jak pisze Rewers – wyobraźnia „umiejscowiona” w kulturze, języku, symbolicznym uniwersum i lokalnym słowniku, a jednocześnie „zdelokalizowana”, przekraczająca ich próg – jak nie-miejsce, w którym de-

¹ N. Fiedorczuk, *Jak pokochać centra handlowe*, Warszawa 2016, s. 3. Dalej podaję numer strony bezpośrednio po cytacie.

² M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa 2010, s. 53.

cydującą rolę odgrywa samotność i podobieństwo³. Nie-miejsce funkcjonuje zatem w tekście Fiedorczuk jako metafora kondycji podmiotu, a jednocześnie pojęcie operacyjne, które pozwala na przeformułowanie kategorii macierzyńskiej podmiotowości w nowym języku⁴. Próby takich ontologicznych dookreśleń podejmowały wcześniej wyżej wymienione pisarki nurtu maternalnego. W ich tekstach dominują formuły tekstualne podkreślające graniczną, nie-trwałą pozycję kobiety wchodzącej w macierzyństwo i związaną z tym konieczność podmiotowego odradzania się. Kondycję podmiotu określają tam metafory transformacji i pogranicza, jak *metaxu*, wylinka, metafora cebuli czy rozbudowywanego domu, w których, choć nie wprost, dostrzec jednak można charakterystyczną dla rytuału przejścia tranzytywność i liminalność macierzyńskiego doświadczenia. Tekst Fiedorczuk organizuje zasada sprzęgnięcia parametrów nie-miejsca jako właściwości środowiska (przestrzeni fizycznej) z ontologicznym statusem podmiotu (przestrzenią mentalną protagonistki). W konsekwencji kategorii przestrzenne stają się podstawowymi parametrami rozumienia podmiotowości zarówno indywidualnej, tj. matki pogrążonej w depresji, jak i zbiorowej – odsyłają bowiem do uniwersalnych doświadczeń transformacji, również w wymiarze społecznym.

Na poziomie indywidualnym opowieść Fiedorczuk jest zakorzenioną autobiograficznie historią poporodowej depresji. Podmiotowy wzorzec reprezentacji tej choroby wykształcony został w klasycznym już opowiadaniu Charlotte Perkins Gilman *Żółta tapeta* z 1892 roku. W tej macierzyńskiej wersji feministycznego toposu „wariatki na strychu” ekwiwalentem choroby jest tytułowa żółta tapeta, symbol permanentnej kontroli i panoptycznej obserwacji. Związane z nią motywy uwięzienia, wyobcowania ze świata, niepanowania nad własnym życiem składają się na geografie emocjonalną Gilmanowskiego podmiotu. Fiedorczuk do pewnego stopnia powtarza feministyczne toposy zamknięcia w przestrzeni domowej, poczucie niezakorzenia i osamotnienia ponowoczesnej, depresyjnej matki eksponuje jednak kładąc nacisk na figury ruchu i strategię ucieczkowe. Ruch, obok anonimowości i samotności, stanowi w tym przypadku jedną z trzech, nakładających się i podstawowych dla podmiotu jako nie-miejsca, figur.

Ruch i związana z nim organizacja przestrzenna strukturuje tekst Fiedorczuk już na poziomie kompozycyjnym. Poszczególne rozdziały, wyznaczające ślady na mapie psychicznych i życiowych doświadczeń bohaterki, odsyłają

³ E. Rewers, *Więźniowie transkulturowej wyobraźni*, w: *Narracja i tożsamość (I). Narracje w kulturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004, s. 49.

⁴ Zob. E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 247.

do, typowych dla wielkomiejskich przedmieść, nie-miejsc: to tytułowe centra, galerie i dyskonty handlowe (T., L., M., B. i P.), urzędy i przychodnie, podmiejskie składy materiałów budowlanych, drogi, stacje benzynowe i autostrady, a także przestrzeń wirtualna (fora i serwisy ogłoszeniowe). Codzienność protagonistki polega na takim ich praktykowaniu, w którym doświadcza ona siebie samej jako widza, ustanawiając jednocześnie dystans między sobą a spektaklem życia, w ramach którego sama dla siebie pozostaje najważniejszym widowiskiem:

Mój samochód jest tak brzydki, zardzewiały i urągający bezpieczeństwu, że nie warto kłopotać się nawet jego myciem. Zjeżdżam na pobliską stację benzynową i kupuję kawę w papierowym kubku. [...] Otwieram szeroko okno auta. Z przodu mam widok na parking dyskontu. Zapalam papierosa, ponieważ w drugiej dekadzie dwudziestego pierwszego wieku wciąż są kobiety, które palą, chociaż nie bez poczucia winy. Kolejne czterdzieści pięć minut, minut ukradzionych mężowi, dziecku, domowemu budżetowi, uważnym zakupom nieprzetworzonej żywności na ryneczku, minut ukradzionych swojemu zdrowiu, dentyście, fryzjerowi, minut skradzionych pracy, realizacji zlecenia, poszukiwaniom kolejnych, czterdzieści pięć minut, dwa tysiące siedemset sekund, które mogłabym poświęcić na bieganie, program odbudowy sylwetki z Ewą Chodakowską czy siłownię, upływa mi na tępych patrzeniu na parking dyskontu. Samochody przesuwają się po placu jak niezborne owady. Z aut wysiadają rodziny w sportowych kurtkach. Kobiety w eleganckich płaszczach i pełnym makijażu. Wąsy, brody, buty. Dzieci w adidasach. [...] Teraz dopijam ohydłą kawę i wrzucam pusty kubek za fotel kierowcy. Przedmiot dołącza do swoich czterech niechlujnych kolegów z czterech poprzednich sobót. Z czymś w rodzaju półfizycznego bólu przekręcam kluczyk w stacyjce. Ciężko oderwać się od tych kilkudziesięciu ukradzionych minut. Kiedy w końcu udaje mi się zamknąć złośliwie wyskakujące okienka, muszę natychmiast przywrócić system do pełnej gotowości [s. 81].

Przyjemność podróżowania cechująca protagonistkę, nawet markowanie ruchu, jak można interpretować jej upodobanie do przesiadywania w samochodzie, oddaje potrzebę choćby chwilowego wyjścia z matczynej kondycji, która zawsze ma charakter relacyjny. Czas spędzony na parkingu to jednoczesne otwarcie na świat i strategia obronna, która zapewnia melancholijną przyjemność „wyjścia z interakcji”, z współprzeżywania. To całkowite zaprzeczenie specyfiki miejsca, polegającej na pełnieniu przez nie funkcji symbolicznie zamkniętego siedliska, w którym wykształcają się relacje społeczne. Pograżona w depresji matka doświadcza rzeczywistości jak kierowca na autostradzie: omija wszystkie ważne punkty, do których się/nas zbliża, ale je komentuje, czerpiąc przyjemność ze zmiany perspektywy widzenia. Dokonujące się w ruchu przemieszczenia spojrzeń i obrazów, swoiste wydrążenie

świadomości, jako jeden z przejawów depresji, ale też typowe dla hipernowoczesności, określa w tym przypadku nowoczesną formę anonimowości i samotności, związaną z pojawianiem się nie-miejsc. Najlepszym przykładem pierwszej postaci doświadczania nie-miejsca jest sieć internetowa, tworząca wrażenie „fałszywej familiarności”. To tam, na rodzicielskich portalach i forach dyskusyjnych, wirtualne matki budują pozornie spójną społeczność, opartą na wspólnocie doświadczeń (podobieństwie), w rzeczywistości będącą jedynie rodzajem światów wyobrażonych, na które projektuje się fantazmaty o swoim idealnym życiu, by tym dotkliwszej krytyce poddać zachowania innych (pogłębiając tym samym własną i cudzą samotność). Internet – jako *summa* nie-miejsc – funkcjonuje w tekście jako tranzytywna przestrzeń dyskursów, języków, kulturowych norm i oczekiwań, w której matki stają się – użyję określenia Rewers – więźniarkami transkulturowej wyobraźni⁵:

Miejsca szybkiego ruchu, podobne do autostrad, dworców, centrów sprzedaży, znajdują się również w internecie. Do moich ulubionych, do których zaglądam jak do rozwibrowanego gniazda os, należą fora poświęcone wychowaniu dzieci i szeroko pojętemu życiu rodzinnemu. Wiele matek z tych forów ma prosperujące firmy i nie zdarza się im użyć wobec dzieci przemocy, krzyku, chociażby ze zwykłej desperacji. Ich mężowie są współczujący („nie mam takich problemów w małżeństwie, ale chyba bym tak jak ty nie mogła”). Ich mężowie pracują ciężko i wytrwale, nie mają depresji, do dziecka wstawali od urodzenia. Regularnie i z pasją współżyją z żonami, ku obopólnej radości. Żony są zgrabne, a znów w sklepie z alkoholem proszono je o dowód. Wiem, że kłamią, wszyscy wiemy, że kłamią. Zastanawiam się, dlaczego i po co. I co jakiś czas ląduje tu kobieta niczym żołnierz w Normandii: opisuje swoją historię, nierzadko przejmujący opis samotności i niezrozumienia, a potem bezradnie rozgląda się po zgłiszczach własnej wypowiedzi, której każdy aspekt rozkładany jest na czynniki pierwsze. [...] chociaż w dyskusji pod taką rozpaczliwą wypowiedzią pojawiają się posty wspierające i pomocne, to jednak decyduję, że te brutalne macierzyńskie awatary mogą mieć rację. Mówią, jak jest. Jesteś sama, nikt ci nie pomoże, ponosisz odpowiedzialność za swój stan. Tak się cieszę, że oblaży jak robaki kogoś innego, nie mnie. Obserwuję z ukrycia, z fascynacją, jak żują i wypluwają. Jest jak w damskiej szatni u baletnic, jak w mrowisku, do którego wpada ranne pisklę. „To nie ja, nie ja!” – chce mi się krzyczeć z radości i wczytuję się w słowa raniące, nieprzyjemne, soczyste. Po jakimś czasie zaczynam rozpoznawać po pseudonimach najbardziej jadowite awatary. Zastanawiam się, gdzie mieszkają i jak wyglądają w rzeczywistości. Są bowiem awatary neoliberalne, drapieżne, ale też awatary konserwatywne, sprzedające dziewiętnastowieczną prawdę o powinnościach kobiety w sreberku nowego rodzicielstwa [s. 124–125].

Najważniejszą jednak figurą podmiotowości są w książce Fiedorczuk tytułowe centra handlowe – ulubione nie-miejsce rozrywki młodych matek.

⁵ E. Rewers, *Więźniowie transkulturowej wyobraźni*, s. 38.

Centrum handlowe – wyznaje protagonistka – daje młodym matkom przyjazną namiastkę kontaktu ze światem, bez konieczności składania deklaracji, bez brania na siebie zobowiązań, bez przyjmowania stanowiska i przymusu wyrażania opinii [s. 36].

Galerie, podobnie jak autostrady i sieci internetowe, funkcjonują na zasadzie pewnej umowności, pozbawiając tego, kto w nią wkracza zwykłych uwarunkowań, uwalniając od relacji, tożsamości i społecznych wymogów – są dla młodych matek substytutem psychicznej wolności, paradoksalnie budowanej na doznaniach typowych dla nie-miejsc, czyli samotności i podobieństwie. Jako bywalczynie centrów handlowych protagonistka doświadcza – jak pisał Augé – „realności swojego dysponowania chwilą” oraz auto-identyfikacji⁶, które wymykają się jej jako matce i jako podmiotowi pogrążonemu w depresji. Na drodze spotkania, identyfikacji i pracy wyobraźni bohaterka odnajduje siebie w innych; jak mówi: „one jak ja” – spragnione rozmowy z kimś poza własnymi dziećmi, targane poczuciem winy i wstydu, pozbawione poczucia kontroli nad własnym życiem, walczące z psychicznym bólem, który jest równie realny jak fizyczny, próbujące zbudować nową jakość w związku po narodzeniu dziecka, poddane nieustannej presji i ocenie społecznej, bez perspektyw na finansową stabilizację czy wsparcie państwa. Młode matki kolonizujące galerie handlowe nie są ponowoczesnymi *flâneuse*, ich „przyglądanie się” nie prowadzi do „czytania miasta”. Jest raczej – jak za Elisabeth Wilson przypomina Rewers – rodzajem *window-shopping*, zredukowanym do przyglądania się towarom, wystawom i sobie nawzajem⁷. Depresyjna narratorka identyfikuje się z tzw. „matkami gorszego sortu”, żyjącymi w poczuciu totalnego rozpadu i nieradzenia sobie z życiem, na które nie działa indywidualistyczna retoryka pracy nad sobą i obowiązek samokontroli, typowy dla ponowoczesnych wzorców macierzyństwa, o czym gorzko, ale też autoironicznie pisze:

Pęcznieję od porad on-line i off-line. Każda z tych porad implikuje jednak podjęcie działania, do którego jestem chwilowo niezdolna. „Zatrudnij nianię [...]. Znajdź żłobek. Idź na fitness [...] idź na terapię, idź do psychiatry, do kołcza, do księdza, niech wypędzi z ciebie to niezadowolone z siebie, niech dokona egzorcyzmu tłamszącego tęsknotę za szeroko otwartym oknem w samochodzie, za rozkoszą niemyślenia. Daj się szybko naprawić w warsztacie samochodowym dla zepsutych kobiet. Idź, idź i rób. Już” [s. 133].

⁶ M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, s. 69.

⁷ E. Rewers, *Język i przestrzeń w poststrukturalistycznej filozofii kultury*, Poznań 1996, s. 106.

Bohaterka Fiedorczyk obnaża fiasko postulatów kultury terapeutycznej, w której – jak twierdzi Eva Illouz – narracja radzenia sobie i samorealizacji z reguły jest narracją pamięci o cierpieniu⁸. Nie ma w niej miejsca na matkę depresyjną, jej stanu nie da się bowiem podporządkować określone mu zestawowi procedur zarządzania.

Warunkiem koniecznym „komunikacji” – podkreśla Illouz – jest, paradoksalnie, zawieszenie czyjegoś uwikłania w stosunek społeczny. Zakomunikować coś, to znaczy uwolnić się od swojej pozycji w konkretnym i szczegółowym stosunku i zająć stanowisko abstrakcyjnego mówcy potwierdzającego swoją autonomię lub swój punkt widzenia. Ostatecznie komunikowanie znaczy pozbywanie się lub branie w nawias emocjonalnej więzi, która łączy nas z innymi⁹.

Doświadczenia macierzyństwa, szczególnie w jego wymiarze depresyjnym, nie wpisuje się w ten postulat. Model kultury terapeutycznej, wyrastający z indywidualistycznej retoryki neoliberalizmu, definiowany jest bowiem w języku prawa i ekonomicznej wydajności, których nie daje się pogodzić z doświadczeniem, będącym – jak trafnie zauważyła Agnieszka Graff – „najgłębszą formą ludzkiej wspólnoty i zależności”¹⁰.

Mechanizmy kapitalizmu emocjonalnego odsłaniane są przez protagonistkę wieloaspektowo. Na pierwszym planie widzimy codzienne zmagania bohaterki z przygniatającą codziennością, zmęczenie i poczucie totalnego braku kontroli nad własnym życiem, którym towarzyszą rozpaczliwe próby sprostania wymaganiom stawianym młodym matkom w wymiarze emocjonalnym, opiekuńczym i zawodowym. W tym początkowym, najtrudniejszym okresie macierzyństwa kompulsywne sprzątanie (domu czy samochodu) jest jednym aspektem życia, który daje poczucie panowania nad rzeczywistością:

Siedzę na kanapie, płacząc, z dzieckiem przy piersi. W pokoju łśni. Pachnie detergentem. Jest pięknie, jak w katalogu drogiej agencji nieruchomości. Ta kompulsywna czystość jest jedynym aspektem mojego życia, nad którym mam kontrolę. Nie mam kontroli nad ciałem, wliczając w to bolące jak skurwysyny piersi, ataki wilczego głodu w czasie karmienia i napawające trwogą, nieprzystające do żadnych kanonów kształty. Nie mam kontroli nad snem. Wydaje mi się, że nigdy już nic nie wymyślę, nie wyjdę poza to trwanie, to czekanie. Znajduję się w innej czasoprzestrzeni, w nieskazitelnie czystej celi o powierzchni 51,4 metra kwadratowego (nie licząc skosów). [...] Jednak jest to czas, kiedy w naszym domu jest najczyściej. Jest pięknie [s. 28].

⁸ E. Illouz, *Uczucia w dobie kapitalizmu*, przeł. Z. Simbierowicz, Warszawa 2010, s. 80.

⁹ Tamże, s. 58.

¹⁰ A. Graff, *Rykoszetem. Rzecz o płci, seksualności i narodzie*, Warszawa 2008, s. 43.

Rozmowa z psychiatrą, którą bohaterka odbywa po nasileniu objawów choroby, w sposób szczególny wydobywa koincydencję ekonomii, postępu i polityki zarządzania emocjami. Depresja jawi się tu jako świadectwo emocjonalnej niekompetencji bohaterki, którą można zniwelować po uiszczeniu właściwej kwoty za wizytę (200 zł) i leki (384 zł). Do tego otrzymuje się jeszcze bonus w postaci szczupłej sylwetki – jako efekt uboczny terapii.

Ironiczna rama, w jaką ujmuje się poważne sprawy, dotyczy również rozmaitych aspektów codzienności, w tym kwestii życiowych i macierzyńskich wyborów. Przykładowo zakup kosmetyków w znanej drogerii (R.) staje się metaforą przygniatającego ciężaru odpowiedzialności, a jednocześnie sugestią, że często wybór ów jest zwykłą iluzją. Szczególnie, że macierzyńska opowieść Fiedorczyk, choć pisana z pierwszoosobowej perspektywy, jest też uniwersalną opowieścią o pokoleniu prekariatu oraz wszystkich społecznie wykluczonych pozostających w stanie życiowego zatrzymania, w wiecznym teraz. Życie takich osób to „egzystencjalny bełt”, w którym się tkwi, kiedy traci się grunt pod nogami, to „niebezpiecznie rozbujane wiaderko, z którego nie wylewa się woda”, które pokrywa się rzęsą, stęchłymi, tłustymi oczkami – okrucami codzienności:

bełtają w nim dzieci, mąż przesuwając nogą za zasłonkę, kiedy przychodzą goście. Nie opowiadają o nim przyciszonym głosem matki na wychowawczym, nie opowiadają bezrobotni mężowie, całymi dniami wpatrzeni w telewizor, w ekran komputera z grą, nie opowiadają o nim nastolatki z nagłą odkrywającą ból istnienia mieszkający w bezruchu, w zastygnięciu, nie opowiadają ludzie starsi, na emeryturach i na rentach, osoby przesunięte niewidzialną, a gigantyczną ręką Boga i Historii na margines, osoby bezdomne. [...] Nie opowiadają o nim, bo im się nie chce, o tym się nie opowiada, bo nie wypada, w tym się po prostu tkwi [s. 133].

Pozostaje trwanie w beczasie i poczucie niezakorzenia typowe dla doświadczania nie-miejs, symbolizujących kondycję kruchej i niepewnej egzystencji.

Ciało jako element konstrukcji przestrzeni

Pisząc o tożsamościowym kryzysie protagonistki nie sposób nie wspomnieć o roli ciała. „To ciało – jak pisze Rewers – pozwala bowiem umieścić podmiot zarówno w przestrzeniach mentalnych, jak fizycznych, w czasie uniwersalnym i czasie bezpowrotnie upływającym, zakwestionować dy-

stans dzielący podmiot od innych”¹¹. Jeśli ciało, pojmowane współcześnie jako jedność umysłu i materii, przyjąć za podstawę wszystkich naszych aktów percepcji, to cielesność bohaterki w sposób kluczowy określa kondycję podmiotu jako nie-miejsca. W tym przypadku jest to o tyle ważne, że depresja poporodowa, jak żadna inna choroba o podłożu psychicznym, jest ściśle związana z doświadczeniem ciała. Jako abiektałne – bo związane z momentem przejścia – jest ono konsekwentnie wypierane z przestrzeni kultury, co dodatkowo wzmacnia tożsamościowe problemy bohaterki. W literaturze podejmującej problematykę depresji poporodowej¹² występują matki wręcz wzorcowo wpisujące się w grupę ryzyka ze względu na cielesny (w tym okołoporodowy) ból i fizyczne zmęczenie, które towarzyszą im w tym okresie. Trudy ciąży, porodu, naturalnego karmienia, ból, wyczerpanie, brak snu nie tylko zamykają kobiety w cierpieniu, ale też pogłębiają wyobcowanie i rozpad tożsamości. Znamienne, że wspólnym doświadczeniem wszystkich depresyjnych matek, w tym bohaterki *Jak pokochać centra handlowe*, jest sposób, w jaki definiują one swoje ciało. To ciało anonimowe, podobnie jak świat zewnętrzny, opisywane z perspektywy świadka jego czynności, a jednocześnie obce, przejmujące nad matką władzę, intensyfikujące poczucie niepanowania nad własnym życiem. Ciało matki jest determinantą jej życia wewnętrznego i zewnętrznego, poczucia wstydu, zagubienia, oddzielenia od „ja” i świata:

Niesamowite – pisze bohaterka książki Fiedorczyk – jak dużo postawnego i stanowczego miejsca zajmuje to ciało. Pozostaje w kontraście do poczucia znikania, które towarzyszy mi od pierwszej ciąży. Przestaję się fizycznie czuć, przestaję identyfikować zmęczenie, głód. [...] Stoję, schowana za lodówką, z ustami pełnymi czekolady. Wciąż wydaje mi się jednak, że kurczę się i zasuszam. Jest natomiast wręcz przeciwnie. Jest mnie bardzo dużo, to okropnie zawstydzające. Chciałabym być koścista i pokurczona, malutka, tak niewielka i nieważna, jak przed samą sobą się czuję. Bo przecież od ciała się zaczyna. Ciało stanowi reprezentację myśli i emocji, które nieumocowane dryfują pod sufitem, pod koronami drzew i pod daszkami zabudowań gospodarczych. Brak ciała jest antynamacalny. Mając ciało, należy się na coś zdecydować. Należy zadeklarować się, poczuć obecność [s. 75].

Język depresji jest w opowieści Fiedorczyk mową symptomów somatycznych: ciała kobiety, postrzeganego jako bezosobowe, nieokreślone, pulsujące

¹¹ E. Rewers, *Więźniowie transkulturowej wyobraźni*, s. 47.

¹² Zob. m.in. E. Albert, *Od urodzenia*, przeł. A. Weksej, Białystok 2016; D. Barker, *Pęknięte odbicie*, przeł. A. Kłosiewicz, Warszawa 2015; S. Holmes, *Dziecko wspomnień*, przeł. U. Gardner, Białystok 2016; E. Şafak, *Czarne mleko. O pisaniu, macierzyństwie i wewnętrznym haremie*, przeł. N. Wiśniewska, Kraków 2011; M. Susdorf, *Trzy śmiertelne historie. Cz. 1: Dziennik znaleziony w piekarniku*, Gdynia 2012.

i rozmazane – zgodnie z dynamiką ruchu, który pozwala myśleć o zniesieniu granicy między wnętrzem a zewnątrz. To „ciało” ujmowane w kategoriach przestrzennych, ciało, które stoi za lodówką, siedzi w samochodzie, które zajmuje zbyt dużo miejsca, nie mieści się w spodnie, ciało, które chciałoby się przykryć, schować, ciało wymykające się. „Moje ciało służy innym – wyznaje bohaterka – mimo że dzieci opuściły gościnne podwoje mojej macicy, [...]. Godzę się zatem z wizualną przemianą tego ciała i przez większość czasu zapominam, że je mam, bo go nie mam, nie jest moje, już nie jest moje” [s. 76].

Szczególną uwagę zwraca wymowa powiązanych z ciałem wrażeń sensorycznych, głównie audytywnych, olfaktorycznych i taktylnych, wskazujących na zaburzenia procesów tożsamościowych podmiotu. Wyobcowanie bohaterki podkreśla nieobecność zapachu, brak wrażliwości na dotyk oraz szorstka faktura skóry, którą często pokrywa zimny, nieprzyjemny pot. Nasilenie choroby sygnalizuje też sposób przyjmowania posiłków, w których nie czuje się smaku i zapachu, a jedzenie połyka się mechanicznie, kompulsywnie i bez przyjemności. W krajobrazie dźwiękowym dominuje cisza lub szum. O ile szum odsyła do charakterystycznych dla nie-miejsc figur nadmiaru i tranzytywności (podobnie zresztą, jak do audytywnej specyfiki domu, w którym bohaterka przebywa z dwójką dzieci), o tyle cisza wydaje się tu pełnić funkcję kategorii budującej ramy pamięci, odsyła do tego, o czym się nie mówi, co przykryte zostało wstydem. Powrót do zdrowia wiąże się z odzyskiwaniem wrażliwości sensorycznej i panowaniem nad ciałem, ale także i mową. Doskonale oddaje to zmiana, którą można dostrzec w tekście Fiedorczuk na poziomie leksykalnym: przechodzenie od nazw ogólnych, inicjałów (imion członków rodziny), przypominających reklamowe banery mijane na autostradzie, do nazw własnych, będących sygnałem otwarcia na świat, przynajmniej częściowego przełamania przez bohaterkę stanu wyobcowania.

Praktyki wyobraźni i polityka pamięci

W swojej pracy *Maternal Encounters* Lisa Baraitser pisała: aby dogłębnie pojąć istotę macierzyńskiej podmiotowości, należy postrzegać ją w kategoriach fundamentalnej zmiany, transformacji, nie prostej pracy pamięci¹³. Zmiana ta w sposób szczególny dotyczy sposobów doświadczania czasoprzestrzeni i jej związku z macierzyńską podmiotowością. Baraitser postuluje przesunięcie tradycyjnych ujęć tego doświadczenia wyłącznie w kon-

¹³ L. Baraitser, *Maternal Encounters: The Ethics of Interruption*, London 2009, s. 52.

tekście sfery prywatnej, domowej, ku aktywnie eksplorowanej sferze publicznej, szczególnie zaś przestrzeni miejskiej. Jej zdaniem matka funkcjonuje w niej jako swego rodzaju *freerunner*¹⁴, przemierzający przestrzeń miejską wraz z fizycznym i mentalnym „obciążeniem” wynikającym z bycia matką. To ekwipunek dosłowny (*staff*), który zmusza kobietę do nowego spojrzenia na otaczającą ją przestrzeń, głównie pod kątem funkcjonalnym; ale to również, w sensie metaforycznym, egzystencjalno-kulturowy bagaż, z którym musi nauczyć się radzić sobie w nowej roli.

Jeszcze bardziej interesująca, a jednocześnie funkcjonalna w kontekście niniejszych rozważań, wydaje się zaproponowana przez Baraitser koncepcja macierzyńskiej podmiotowości. Jej podstawą jest kategoria przerwania/ zawieszenia/ interwału (*interruption*). Autorka definiuje ją jako momenty czasowego znikania (*moments of undoing*), wyjścia z własnej podmiotowości (*off subject*), po których podmiot powraca fundamentalnie zmieniony¹⁵. Ta umiejętność powrotu „do siebie” po radykalnej zmianie jest podstawą etycznego, osadzonego w codzienności projektu Baraitser.

Jak widać kategorii nie-miejsca nie da się oddzielić od figuracji temporalnych, podobnie zresztą – co podkreśla Augé – jak „miejsca i nie-miejsca, [które] mieszają się ze sobą i wzajemnie przenikają”¹⁶. Dlatego kondycją bohaterki targają nieustanne napięcia między potrzebą zadomowienia, oswojenia nowej roli, a potrzebą ciągłej zmiany, ruchu, pragnieniem wolności. Przywołane przeze mnie na wstępie przykłady narracji maternalnych wskazywały na podmiotowość płynną, graniczną, rodzącą się w linearnie przebiegającym procesie rekonstrukcji tożsamości, zakończonym podmiotową reintegracją. U bohaterki Fiedorczuk nie dochodzi do radykalnego, jednostronnego przełomu w postrzeganiu siebie jako matki. Co prawda zauważalne są ślady podmiotowej transgresji, o czym świadczą choćby liryczne tony odślaniające skrywaną wcześniej miłość do dzieci, rozbijające ironiczną i surową narrację reporterską. Jednak nie ma tu miejsca na linearną ciągłość, dominuje raczej *timless time* (M. Castells), który zamyka drogę do postrzegania tej narracji jako tożsamościowej. Na przecięciu czasu linearnego (męskiego, obiektywnego) i cyklicznego (kobiecego) rozgrywają się Baraitserowskie interwały – są one przestrzenią dla jednostkowej wyobraźni, która, choć na chwilę przywraca wolność i pomaga odzyskać właściwe miejsce, sama żadnego miejsca nie posiada¹⁷. W ujęciu Fiedorczuk, co znakomicie eksponuje zakończenie,

¹⁴ Tamże, s. 126.

¹⁵ Tamże, s. 81.

¹⁶ M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, s. 73.

¹⁷ E. Rewers, *Więźniowie transkulturowej wyobraźni*, s. 51.

postrzeganie podmiotowości jako zamkniętej i esencjalistycznej jest niemożliwe. Istotą jej projektu narracyjnego, jako konstrukcji otwartej, jest bowiem eksponowanie podmiotowości matki jako nie-miejsca przepływu treści emocjonalnych, dyskursywnych, społecznych, kulturowych i wyobrażeniowych. To podmiotowość otwarta – na świat, na Innego, ale także na inne scenariusze życiowe poza macierzyństwem. Dlatego to emocjonalna, ucieleśniona prawda i pamięć o niej, stanowi o wartości tego tekstu pisanego jakby wbrew kulturowej, judeochrześcijańskiej tradycji, zgodnie z którą kobiety zobowiązane są do jak najszybszego zapomnienia o bólu wynikającym z macierzyńskiego doświadczenia. Bogactwo sensów naddanych implikowanych przez kategorię nie-miejsca, odsyłając do sfery emocjonalnej pokazuje też macierzyństwo jako nie-miejsce, w którym spotykają się uniwersalne i trudne doświadczenia wszystkich matek:

Jednak historia zawarta w książce nie jest moim świadectwem choroby. To wynik rozmów z kilkudziesięcioma osobami: kobietami, które doświadczyły depresji, które nigdy nie chciały się do niej przyznać [...]. Zdecydowałam, że nie chcę traktować tych historii osobno, chcę, by opowiedziane były jednym głosem, nawet gdybym musiała wziąć na siebie pytania czytelników i krytyków: „Czy naprawdę tak się czułaś?” [s. 148].

W wyniku tej strategii literatura staje się ważnym świadectwem emocjonalnej pamięci, refleksją nad tym, co indywidualne i zbiorowe, doświadczone i wyobrażone, prywatne i publiczne, wreszcie – co umiejscowione w centrum, a co – jak depresja poporodowa – na obrzeżach kultury symbolicznej.

Bibliografia

- Augé Marc (2010), *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Baraitser Lisa (2009), *Maternal Encounters: The Ethics of Interruption*, London: Routledge.
- Fiedorczyk Natalia (2016), *Jak pokochać centra handlowe*, Warszawa: Wydawnictwo Wielka Litera.
- Graff Agnieszka (2008), *Rykoszetem. Rzecz o płci, seksualności i narodzie*, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Illouz Eva (2010), *Uczucia w dobie kapitalizmu*, przeł. Z. Simbierowicz, Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Rewers Ewa (1996), *Język i przestrzeń w poststrukturalistycznej filozofii kultury*, Wydawnictwo UAM, Poznań.

- Rewers Ewa (2004), *Więżniowie transkulturowej wyobraźni*, w: *Narracja i tożsamość (I). Narracje w kulturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.
- Rybicka Elżbieta (2014), *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków: Universitas.

Non-places as Spatial Paradigms of the Subject in *Jak pokochać centra handlowe* by Natalia Fiedorczyk

Summary

The article is an attempt at reading Natalia Fiedorczyk's text (*Jak pokochać centra handlowe* [How to fall in love with shopping centers]) in the perspective of Marc Augé's theory of non-places (*non-lieux*) and Ewa Rewers' concept of the subject as a non-place. The author uses the strategy in which attributes of non-place as a physical space are combined with the ontological status of the subject. It lets me define depressive condition of the mother as a transitive one, constituted on the figures of movement, anonymity and loneliness. This strategy also incorporates into maternity discourse the issues marginalized in cultural awareness (depression, emotion policy and maternal memory).

Keywords: literary space, maternal subject, postpartum depression, motherhood, literature

Martyna Miernecka

Instytut Kultury Polskiej

Uniwersytet Warszawski

e-mail: martyna.miernecka@op.pl

ORCID: 0000-0003-2854-6155

„Wyjechałem w inny świat”.
Miron Białoszewski w przestrzeni uzdrowiska
(*Zawał, Konstancin, Listy do Eumenid*)

Miron Białoszewski przeżywa pierwszy zawał serca w 1974 roku. „Właściwie już wiem, że muszę zrezygnować natychmiast z wielu rzeczy” (Z¹, s. 5) – brzmi jego pierwsza myśl w tunelu przy Marszałkowskiej, kiedy „to” go złapało. *Infarctus myocardii* stanowi niewątpliwą cezurę w biografii poety. Nie tylko musi on zrezygnować z wielu dawnych przyzwyczajeń, związanych z funkcjonowaniem chorego ciała², lecz także stawić czoła wielu nowym tematom i miejscom. Doświadczenie zawału serca znajduje wyraz w dokonaniach artystycznych Białoszewskiego, przyczyniając się do swoistego „odrutynizowania” pisania. To swego rodzaju cezura topograficzna, czyli nowy sposób przeżywania przestrzeni, odświeżenie jej percepcji. Można właściwie mówić o „zawale” w życiu Białoszewskiego i *Zawale* w jego twórczości.

¹ M. Białoszewski, *Zawał*, Warszawa 1977, s. 5. W dalszej części tekstu oznaczany symbolem „Z” i numerem strony, z której pochodzi fragment. Wykaz innych skrótów: AAA – M. Białoszewski, *Obmąpywanie Europy. Aaameryka. Ostatnie wiersze*, Warszawa 1988; SzZC – M. Białoszewski, *Szumy, złepy, ciągi*, Warszawa 1976; K – M. Białoszewski, *Konstancin*, Warszawa 1991; LdE – M. Białoszewski, *Listy do Eumenid*, w: tegoż, *Tajny dziennik*, Kraków 2012.

² Oczywiście, nie są to jedyne zmagania Białoszewskiego ze zdrowiem, które – co kluczowe – za każdym razem opisuje w utworach: w *Miejscowości wniosku* z *Rachunku zachciankowego* poeta relacjonuje leczenie gruźlicy w Otwocku, w *Spotkaniach z nożem* – problemy urologiczne, ponadto tworzy utwory typu *Półpasiec – noga – ząb. Sprawozdanie z tryptyku chorobowego...* z *Donosów rzeczywistości*. Jednak od 1974 roku zawał staje się stałym „bohaterem” jego utworów, w przypadku *Zawału*, *Konstancina* i *Listów do Eumenid* – głównym.

W związku z obecnością licznych, interesujących analiz zarówno szczegółów topograficznych przestrzeni rekonwalescencji³, jak i cielesnego doświadczenia choroby⁴, w swojej interpretacji skupię się na zmysłowej percepcji miejsc sanatoryjnych, wykorzystując koncepcję Tadeusza Sławka dotyczącą *genius loci*. Analizę poprzedzę refleksją nad tym, co „przed” chorobą i „po” niej – to znaczy z jakim nastawieniem Białoszewski wyrusza do sanatorium i jak te wyjazdy na niego wpływają.

„Cała ta uzdrowiszczyzna byłaby nie bardzo do zniesienia”: przedsanatoryjnie

Choroba wpływa zarówno na tematykę, jak i poetykę utworów Białoszewskiego, stanowiąc przede wszystkim nowy materiał literacki, jak się wydaje, niezwykle ważny i cenny – nie bez powodu poetę przed wyjazdem do sanatorium martwi głównie to, czy na temat ludzi z rządowego sanatorium będzie mógł coś ciekawego napisać. Już w uzdrowisku nie chce przeprowadzić się do jednoosobowego pokoju, bo mu się „żał zrobiło dialogów” [Z, s. 147]. Odmienność i specyfikę miejsca poznaje poprzez język: „Dom nazywa się tu oddział” [K, s. 8], „Salowe nazywają się tu pokoje” [K, s. 8], a nową dla siebie przestrzeń oswaja dzięki rozmowom z Jadwigą, wspominającą jedną z konstancińskich willi. Przychylniej patrzy bowiem na miejscowość spersonalizowaną za sprawą opowieści przyjaciółki⁵. Czerpie z nich informacje, które następnie należy „sprawdzić sobą”, ocenić, co zgadza się z wcześniejszymi wyobrażeniami, a co zaskakuje czy rozczarowuje oraz co wynika ze zderzenia oczekiwań z zastaną przestrzenią. Białoszewski eksperymentuje z metodami poznawania nowego miejsca⁶, a także monitoruje możliwe odpowiedzi na pytanie o to, kim sam w nim jest.

³ Zob. A. Kobelska, *W poszukiwaniu straconego miasta. Nieczarodziejska Królewska Góra: Konstancin*, w: *Tętno pod tynkiem*, red. A. Karpowicz, W. Pessel i in., Warszawa 2013.

⁴ M.in.: J. Brzozowski, *Wiersze ostatnie Mirona Białoszewskiego*, w: *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*, red. M. Głowiński, Z. Łapiński, Warszawa 1993; W. Jajdelski, *Symbolika czystości i brudu w twórczości szpitalnej Mirona Białoszewskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 3; I. Janicka, *Starzy poeci*, „Podteksty” 2008, nr 4, <http://podteksty.amu.edu.pl/podteksty/?action=dynamic&nr=15&dzial=4&id=335> [dostęp 21.12.2018]; K. Pietrych, „Jak podejść do siebie”?, w: tejże, *Co poezji po bólu. Empatyczne przestrzenie lektury*, Łódź 2009; S. Rosiek, *Pamiętnik z półgrobu*, w: *Pisanie Białoszewskiego*.

⁵ A. Kobelska, *W poszukiwaniu straconego miasta*, s. 65.

⁶ Małgorzata Czermińska wyróżnia dwa sposoby osławiania przestrzeni przez Białoszewskiego w podróży. Oprócz wcześniejszej wiedzy na temat danych miejsc, badaczka wskazuje na układ odniesienia, czyli porównywanie nowych przestrzeni do tych znanych. Ten sposób nie

Zawał oznacza konieczność ukształtowania nowej tożsamości – tożsamości, która, w przypadku Białoszewskiego, jest w ogromnej mierze formowana przez przestrzeń Warszawy. Stolicę pisarz traktuje jako środowisko naturalne, oczywiste dziedzictwo⁷ zaspokajające potrzebę intymności i poczucia bezpieczeństwa. Ponadto swojemu miastu przeciwstawia przede wszystkim przestrzeń natury: „Nie jestem dzieckiem natury. Mam w sobie jeszcze tę XVII-wieczną niechęć do marszczonego od wiatru błota i do podjeżdżającego na zimnie zawiewu zielska, mam tak jak mój Ojciec, a Ojciec po Dziadku, pęd do miasta, do hałasu i tłoku” [SzZC, s. 177].

A zatem: korzenie Białoszewskiego tkwią w centrum Warszawy i sięgają podwarszawskich miejscowości, jest poetą miasta. Ta przestrzenna determinacja „ja” nasila się w późnej twórczości, gdy następuje pęknięcie między przestrzenią oswojoną a obcym, nowym miejscem. Najczęściej pęknięcie to interpretowane jest w kontekście przeprowadzki autora w 1975 roku z placu Dąbrowskiego na Saską Kępę (znaną z utworów jako Chamowo). Mówiąc o „poetyckiej bezdomności Mirona Białoszewskiego” od momentu przeprowadzki⁸, należy pamiętać także o jego doświadczeniach sanatoryjnych i zadać pytania o sposoby radzenia sobie z tymi nieznanymi obszarami, których mityczność – dodajmy – potęgowana jest poprzez specyficzne archiwum kultury.

„Wyjechałem w inny świat”, powie Białoszewski. Statusowi sanatorium jako „innego świata”, budowanego na podstawie znaczeń związanych z europejską kulturą uzdrowiskową Białoszewski jest niechętny. To, co dla ludzi dziewiętnastowiecznych stanowiło jedno z ważniejszych zjawisk społeczno-kulturowych – w uzdrowiskach bywano, bo bywać należało, o nich się mówiło, a także pisało – przez Białoszewskiego zostanie nazwane nieznośną „uzdrowiszczyzną”. Charakter miejsca, jego historyczno-kulturowy status sięgający metafizycznych przesłanek lecznictwa uzdrowiskowego, jak i obowiązujące w nim regulaminy, zgodnie z którymi „tu pilnują schodzeń, leków, jedzeń” [K, s. 41], czyni z niego pole konfliktowych napięć.

Model ośrodków sanatoryjnych w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej z jednej strony nawiązywał do dziewiętnastowiecznego, elitarnego typu francuskiego, przeznaczonego dla najbogatszych warstw europejskiego mie-

jest częsty w tekstach sanatoryjnych, pojawia się za to w niezwykłym natężeniu w *AAAmeryce*: „Cisza. Jak w Sieradzu [...] Domy wielkie, ale cicho i pusto. Jak w Przasnyszu” [AAA, s. 59]. Zob. M. Czermińska, *Małe i wielkie podróże Mirona Białoszewskiego*, w: *Pisanie Białoszewskiego*, s. 86.

⁷ A. Legeżyńska, *Dom Mirona Białoszewskiego*, w: *Pisanie Białoszewskiego*, s. 62–63.

⁸ I. Janicka, *Starzy poeci*.

szczaństwa, związanego z potrzebą splendoru, z drugiej natomiast – do stylu wypoczynku wyższych warstw społecznych w carskiej Rosji przed 1914 rokiem. Karykaturalne przekształcenia sprawiły, że specyfika pobytu w PRL-owskim sanatorium polegała przede wszystkim na połączeniu reżimu sanitarnego i nieformalnej praktyki życia codziennego. Sanatoria stały się placówkami o charakterze biesiadno-ludycznym, w których – jak się wydaje – trudno było się odnaleźć Mironowi Białoszewskiemu. Ponadto uzdrowiska sytuowane są w szczególnego rodzaju miejscowościach, które nie mogą być ani wsią, ani miastem⁹. To miejsca wymagające specjalnego zagospodarowania, łączącego naturę z przestrzenią miejską (domy zdrojowe, bulwary, ulice, kawiarnie, sklepy, lokale rozrywkowe):

Istnieje pewien schemat przestrzenny uzdrowiska, w ramach którego G. Balińska wyróżnia 4 obszary: 1. znajdujący się w centrum plac zdrojowy, 2. sięgający obszarów leśnych park zdrojowy z małą architekturą, 3. wkomponowany w środowisko naturalne obszar mieszkalno-pensjonatowy oraz 4. leśną zieleń stanowiącą naturalną otulinę miejscowości.

I dalej:

Rozwój przestrzeni turystycznej sprawia, że wiele miejscowości (w tym uzdrowiskowych) traci swój indywidualny charakter na rzecz ugrzecznionej, wyczyszczonej przestrzeni miejskiej, która stanowi rodzaj bańki środowiskowej dla turystów, a jednocześnie barierę pomiędzy nimi a życiem lokalnych mieszkańców¹⁰.

Powyższe cechy charakterystyczne rozwijających się miejscowości uzdrowiskowych nabiorą innych, nieco zaskakujących znaczeń w kontekście sposobu waloryzowania przestrzeni przez Mirona Białoszewskiego. Naturalna, zielona otulina miejscowości okaże się raczej przekleństwem, potęgującym tęsknotę twórcy za życiem miejskim. Niewątpliwie jednak zależy mu na tym, aby bańka środowiskowa – zawierająca to, co „wyczyszczone” i „ugrzecznione” – pękła. Zdaje się, że rozbicie tej bańki stanowi główny cel poety w czasie kuracji.

Problematyczne okaże się też „uzdrowiskowe” archiwum kultury obejmujące najważniejsze kody, reprezentacje, wzorce ujmowania przestrzeni w dziełach związanych z tematyką „sanatoryjną” i ich normy gatunkowe,

⁹ G. Balińska, *Kreacja przestrzeni uzdrowiska dawniej i dziś*, w: *Zdroje Ziemi Kłodzkiej. Historia, przyroda, kultura, przyszłość*, red. W. Ciężkowski, J. Dębicki, R. Gładkiewicz, Wrocław 2000, s. 51.

¹⁰ Ł. Braun, *Teoretyczne aspekty rozwoju kultury uzdrowiskowej w perspektywie antropologii kulturowej ze szczególnym uwzględnieniem antropologii podróży*, w: *Kultura uzdrowiskowa na Dolnym Śląsku w kontekście europejskim*, red. B. Płonka-Syroka, A. Kaźmierczak, Wrocław 2013, t. 1, s. 80.

tworzące „nieuchwytny *genius loci*”, „auratyczność”, „duchowość”, „widmo-wość”¹¹. Jeśli potraktować *Czarodziejską górę* Tomasza Manna jako wzór tekstu, w którym kumuluje się sanatoryjna pamięć kultury, małe narracje Białoszewskiego stoją wobec niej w opozycji. Jego Konstancin czy Inowrocław są pozbawione kontekstu kulturowego Davos – to czyste prowincje. Białoszewski nie kreuje hermetycznej, zmitologizowanej atmosfery pensjonatu dla chorych, w którym dokonuje się edukacja duchowa bohatera; nie aspiruje do budowania monumentalnej refleksji społeczno-politycznej, wreszcie – kładzie, w przeciwieństwie do Manna, istotny nacisk na znaczenie realnej topografii i przekazanie indywidualnego doświadczenia, wydobywającego konkretność danych miejsc.

„I tak się nauczyłem jeździć, chociaż to nadal jest heca”: posanatoryjnie

Zapowiedzią trwałego zwrotu – zawąłu i *Zawału*, które odkryją w Białoszewskim chęć spotkania z nowymi miejscami – jest już sam wybór uzdrowiska:

- Konstancin wiadomy
- nudny
- pod Warszawą
- Inowrocław niewiadomy
- zupełnie nieznanany [Z, s. 110].

Decydującym czynnikiem okazuje się możliwość otwarcia na inne przestrzenie niż (pod)warszawskie. Po „epizodzie” uzdrowiskowym świadectwem zasadniczej przemiany jest decyzja o podróży statkiem wokół Europy, a także pobyt w Stanach Zjednoczonych: „Właściwie to dobrze. Na razie żadnych pułapek. Dziwne. Przyjechałem tu po nagrodę polonijną. Mogłem ją odebrać przez bank. Ale mnie kusiło” [AAA, s. 59]. Dlaczego wyprawy w nieznanie nagle zaczynają być kuszące?

Niewątpliwie nie byłoby tej zmiany bez wcześniejszego trybu życia, okresu „leżeń” w samotności, czasu przepełnionego lekturami, słuchowiskami, refleksjami, które przygotowują grunt pod przyszłe, wielkie podróże i są *de facto* podróżami małymi¹². Tym bardziej nie byłoby nowego etapu

¹¹ E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 175–176.

¹² Białoszewski zwraca na to uwagę podczas wieczoru autorskiego na Manhattanie: „Pytają

życia i twórczości Białoszewskiego bez przeprowadzki i kolejnych pobytów w szpitalach i sanatoriach:

– Jak to się stało, że pan wyszedł z szafy? Ja może niedobrze mówię po polsku, bo nie używam tu polskiego, ale chyba pan mnie rozumie.

– Tak, tak, doskonale – i tłumaczę mu, jak mogę, że najpierw wyrwało mnie z łóżka do szpitala, potem do sanatorium. Potem się przeprowadziłem. Dzięki temu już było łatwiej jechać do Budapesztu. A po przyjemnościach w Budapeszcie łatwiej było jechać gdzie indziej. I tak się nauczyłem jeździć, chociaż to nadal jest heca (...). Nie mogę sobie z tym wszystkim brać na serio [AAA, s. 82].

Białoszewski jest sam sobą rozbawiony. Śmieje się z siebie i otwiera na nowe doświadczenia, zwłaszcza te zmysłowe. Po pobycie w sanatorium zafascynowany odkrywa kopenhaskie sklepy z pornografią, żydowskie sklepy z rupieciami w Buffalo i te z płytami w Nowym Jorku. Już w Konstancinie stwierdza: „Sklepy to życie” [K, s. 25]. Często chodzi do kina: ogląda filmy pornograficzne, kryminalne, fantastyczne, science-fiction. Zaczyna nawet jeść obiady, do czego nie jest przyzwyczajony, ale, jak stwierdza, „tutaj mnie bawią” [AAA, s. 88]. Jest wręcz zachłanny: „Idziemy do domku z restauracją. Tam się nakłada jarzyn, ile się chce, za jedną cenę z dwunastu kotłów, bardzo to dobra rozrywka dla oka i dla języka” [AAA, s. 88].

Co sprawia, że zwolennik „leżeń” nagle zachwycą się Manhattanem, opuszcza swoje łóżko i odkrywa w sobie podróżnika? Być może nie powinno być to aż tak zaskakujące – już Maria Janion na długo przed *Obmapywowaniem Europy* i *AAAmeryką* uznawała Białoszewskiego za „kapitana Cooaka naszych czasów”¹³, dowodząc, że „topos Podróży (cóż z tego, że tramwajem lub podwarszawską kolejką) tkwi u podstaw twórczości Białoszewskiego”¹⁴. Pisarz planuje małe podróże niczym eksplorator, łowca przygód na Lesznie, Poznańskiej czy Lizbońskiej; jako odkrywca sklepów i kin z pornografią na Manhattanie – duże wyprawy. Pomiedzy danymi etapami – doświadczenie choroby i podróży do sanatorium. Pod wpływem tych doświadczeń egzystencjalno-spacjalnych relacje pomiędzy „ja” a danymi miejscami rewaloryzują się.

o moje wrażenia z Ameryki. Mówię, jak potrafię. I w ogóle o idei podróży. A potem o swoich latach leżenia w ciemnym pokoju, namysły, dziwny stan, wizje, pisanie, niewychodzenia. I mówię, że to też było jak podróże, a nawet lepsze. Inni potwierdzają – Tak, to musiało być wspaniałe” [AAA, s. 81].

¹³ M. Janion, *Życie wewnętrzne na Lizbońskiej*, w: tejsze, *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980, s. 253.

¹⁴ Tamże.

„Bez specjalnego nastawienia
nieraz takich śmieci się nie dostrzega”:
zwarcie

„Bardzo niedokładnie spojrzałem za dnia w okno” [Z, s. 152], karci się Białoszewski, uważnie badający nową przestrzeń. Jeszcze przed przeprowadzką na drugie piętro w inowrocławskim uzdrowisku sprawdza, jaki będzie miał widok z okna. Ogląda je od strony parku. Potem patrzy na park przez okno, znajdując się w pokoju. Zwraca uwagę na różnicę w widoku między piętrami i cieszy się na nowe odkrycia. Opisuje nie tylko to, co da się zaobserwować z bliska, z perspektywy przechodnia, ale i to, co widzi z dalszej odległości, z góry. Co chwila otwiera nowe perspektywy, co może świadczyć o niepewności odczuwanej w „innym świecie”. Świat ten, skrupulatnie kreowany w małych narracjach Białoszewskiego, nie jest łatwo uchwytny, wymaga od „ja” czujności, stawia przed nim pewne wyzwanie.

W takim ujęciu dzieło literackie staje się „dramatyzacją doświadczenia miejsca”¹⁵. „Ja” takich utworów jak *Zawał* i *Konstancin* jest otwarte na to, co niesie ze sobą proces poznawania nowej przestrzeni. Wyjazdy do uzdrowisk bohater traktuje jako swego rodzaju przygodę, jego rola jest niezwykle aktywna, ale nie mniej istotna niż sama przestrzeń, której „świadkuje”.

Białoszewski szuka w nowych miejscach gęstości: tłoku, hałasu, ruchu. Już pierwszego dnia w Inowrocławiu znajduje pretekst, by „wylecieć” na miasto, z ulgą wydostając się „z okolicy sanatoryjno-cichszej na gęstsza” [Z, s. 115]. Oswaja przestrzeń w sposób fizyczny: „I już się obleciało, obwachało. Miało się nie wiedzieć jeszcze nic, a wie się dużo” [K, s. 11]. Chodzi, tworząc tym samym prywatną topografię – zgodnie z „białoszewską” zasadą „chodzenie to doświadczenie”¹⁶. Opisuje swoje trasy, aby je zapamiętać, utrwalić, a następnie zadomowić się w nich.

Robi wszystko, by ożywić swoje miejskie serce: „Poniosło mnie w dal ulicy głównej, bo zobaczyłem, że tam dalej autobus znów przystaje, że gęściej od ludzi, a co ważniejsze, że idą w poprzek, znikają, wynikają. Okazało się, że mają do czego i od czego” [K, s. 10–11]. Jego zapiski – szczegółowe, dynamiczne opisy o zróżnicowanym rytmie – mają za zadanie wchodzić w interakcje z żywiołowością miasteczka. Chiazmatyczne ujęcie relacji pomiędzy „ja” utworów Białoszewskiego a miejscem, w którym przebywa, wskazuje

¹⁵ E. Rybicka, *Geopoetyka*, s. 184.

¹⁶ A. Karpowicz, *Proza życia: mowa, pismo, literatura* (Białoszewski, Stachura, Nowakowski, Anderman, Redliński, Schubert), Warszawa 2012, s. 76.

nie tylko na doświadczenie pisarza, który konstruuje ją literacko, lecz także na aktywną rolę miejsca.

Elementy „martwej natury” wiodą w utworze Białoszewskiego własne życie. Podmiot podkreśla ich autonomię za pomocą uosobień i animizacji. Wyjątkowo często pojawia się w „małych narracjach” motyw drogi. Jej kreacja nie jest statyczna. „Szosa się krzywi, prostuje” [K, s. 54], pisze Białoszewski w Konstancinie. W Bydgoszczy, do której udaje się z inowrocławskiego sanatorium, zachwyca się witalnością drogi, traktowanej wręcz jako nieokiełznany żywioł: „Dopiero taką ulicą krzywą, jakby skręcającą, gdzie wygodniej, wymacującą sobie bieg jak rzeka, tłumy i pojazdy płyną. Zatrzymują się po brzegach, zatykają, ruszają dalej. Nie wiadomo, gdzie wpadną” [Z, s. 177].

Kreację przestrzeni w twórczości Białoszewskiego można zinterpretować, przyjmując koncepcję *genius loci* Tadeusza Sławka. Oczywiście, będzie to raczej „geniuszek miejsca” [O, s. 57], o którym poeta pisze w jednym z wierszy, coś karykaturalnego i zmarniałego, sprzeciwiającego się podniosłemu „duchowi”. Nie zmienia to jednak faktu, że „ja” w przestrzeni uzdrowiska wychwytyje coś, co może kojarzyć się z demonem, sprawującym władzę nad otoczeniem.

Genius loci to rodzaj personifikacji, „duch” wpływający na to, jak dane miejsce funkcjonuje i oddziałuje na ludzi. Charakterystyczny dla koncepcji Sławka jest podkreślaný przez badacza związek podmiotu z przestrzenią, zakładający, że staje się ona partnerem bytowania „ja”; więcej – w tej niemej „rozmowie” często okazuje się, że przestrzeń nie potrzebuje człowieka i jego porządku. Teraz „ja” staje się „tłem” i „zapleczem” miejsca¹⁷. Zgodnie z tymi założeniami, w niektórych opisach przestrzeni uzdrowiskowej u Białoszewskiego „ja” znika. Wycofuje się. Eliminuje siebie z centrum utworu.

Miejsce może stawiać człowiekowi opór. W *Konstancinie* i *Zawale* prze-mocowość takiej relacji potęguje opresyjny charakter przestrzeni uzdrowiska. Białoszewski musi się z tą przestrzenią zmierzyć. Dając jej szansę na zaistnienie w roli bohaterki własnych utworów, oswaja ją. Dostosowuje swój rytm do nowego miejsca: „Na pierwszy styk z powietrzem wydawało mi się, że jest troszkę drętwo. Ale to ja byłem jeszcze troszkę drętwy. Po iluś chwilach i krokach ulice zmiękły” [Z, s. 164]. *Genius loci* oznacza konieczność „(a) prze-myślenia świata i mojej w nim obecności oraz (b) nieustannej pracy nad sposobami postrzegania świata”¹⁸.

¹⁷ T. Sławek, *Genius loci jako doświadczenie. Prolegomena*, w: *Genius loci. Studia o człowieku w przestrzeni*, red. Z. Kadłubek, Katowice 2007, s. 5.

¹⁸ Tamże, s. 8.

Mimo że *genius loci* uzdrowiska stawia opór, mimo że czasem nie odpowiada, podmiot zyskuje jego przychylność. „Spojrzenie wywołuje na chwilę »wzajemność« świata”¹⁹, przekonuje Anna Sobolewska. Białoszewski nie pozwoli na to, żeby cokolwiek umknęło jego uwadze. Chce dostrzec każdy szczegół – na przykład napis na szyldzie, co do którego nie jest pewien, czy to nekopen, czy nekropen: „Sprawdzić. Przecież nigdy już tędy więcej mogę nie przechodzić. Sprawdziłem i zapomniałem” [K, s. 55]. Chodzi o to, by w utworze napis zaistniał i przemówił, o rejestrowanie przedmiotów, przyrody, ludzi, dawanie im i z nich świadectwa, ale nie pod własnym, pełnym władzy spojrzeniem, nie jako „właściciel”, lecz „świadek”.

Rzeczywistość u Białoszewskiego pozostaje w ciągłym ruchu. Zarówno elementy ożywione, jak i nieożywione tętnią, wibrują i krążą. Narrator jest w biegu, jednocześnie świat pulsuje we własnym rytmie. Ujawnienie relacji pomiędzy nimi jest możliwe dzięki wycofaniu „ja”, które ma na celu „zespole” podmiotu z przedmiotem.

Interesujący wydaje się tu potencjalny wpływ kultury Dalekiego Wschodu, na który naprowadzają interpretacje Sobolewskiej. Wyimki z „małych próz” Białoszewskiego wielokrotnie przypominają haiku²⁰. Siedemnastozgłoskowce, związane z filozofią zen, nie pozwalają na konkretną interpretację, mają pozostawiać po sobie subtelne, ulotne wrażenie. U mistrzów z Dalekiego Wschodu istotna jest poetyka niedopowiedzenia – autor nadaje tylko kierunek skojarzeniom, sugeruje to, co widz ma sobie dopowiedzieć. Stara się zatrzymać uwagę – swoją i odbiorcy – na poziomie kontemplacji, tak, by wciągnąć go w opisywany i przeżywany przez siebie świat. Zwięzłość wypowiedzi i oszczędne użycie środków stylistycznych, prostota, opisywanie wydarzeń kameralnych, niespektakularnych, osadzonych w codzienności, ewentualny wpływ twórczości przyjaciółki Białoszewskiego, Jadwigi Stańczakowej – to wszystko pozwala na skojarzenie fragmentów prozy autora *Mylnych wzruszeń* z poezją haiku.

Najciekawszą paralelę jest próba zespolenia podmiotu z przedmiotem obserwacji. Podmiot opisuje świat, ale go nie interpretuje. Powstrzymuje się przed wskazaniem pointy, co jest nie tylko dowcipnym zaskoczeniem, bliskim poezji japońskich mistrzów, ale również daje możliwość obserwacji pozbawionej intelektualnych refleksji, pozwalającej na dramatyzację samego bycia w danym miejscu.

¹⁹ A. Sobolewska, *Lepienie widoku z domysłu. Percepcja świata w prozie M. Białoszewskiego*, w: *Pisanie Białoszewskiego*, s. 124.

²⁰ Zob. B. Śnieciewska, *Haiku? Senryū? Mironū? Poezja Mirona Białoszewskiego wobec gatunków orientalnych*, „Pamiętnik Literacki” 2011, z. 3.

W kreacji autobiograficznego „ja” Białoszewskiego zawarta zostaje propozycja odejścia od aktywnego typu odbiorcy na rzecz takiego, który nie znajduje się w centrum zainteresowania, nie pełni najważniejszej roli w kształtowaniu doświadczenia estetycznego. Pod jego spojrzeniem obrazowany świat nie schodzi na dalszy plan, nie służy tylko do przeprowadzania analizy własnych uczuć i myśli. Dowartościowuje sam widok:

Wypchnęło mnie [...]. Na moją Jaworowską. Ona wieczorem albo w szare popołudnie zamienia się w zapatrzenie całą sobą w perspektywę. Ma twarde dno. Boki w symetrii. Siatki. Teraz wieczorem boki z niebem się schodziły. A chodniki świeciły bokami. Aż za abstrakcyjnie [K, s. 60–61].

Warto zwrócić także uwagę na kwestię przedmiotów w narracjach sanatoryjnych Białoszewskiego. Wielokrotnie pisano o statusie rzeczy w jego twórczości w kontekście sztuki – Stanisław Burkot fascynację przedmiotami łączył z surrealizmem²¹, według Anny Nasiłowskiej chodziłoby przede wszystkim o *ready-made* Duchampa: „przedmiot miał być anty-symboliczny i anty-estetyczny, za to dogłębnie przedmiotowy, a o nadaniu mu artystycznej rangi decydował artysta”²². Szczególnie istotna jest radykalna zmiana tradycyjnej funkcji przedmiotu, który w tym przypadku niczego nie oznacza. „On – jest”, przekonuje badaczka²³, i dalej zwraca uwagę na konkretność przedmiotów, tryumf ich rzeczowości, spotęgowaną obecność.

Na jakie przedmioty zwraca uwagę Białoszewski w ramach poznawania uzdrowiskowej przestrzeni? Są to, oczywiście, sławne rupiecie²⁴, także jako aluzje do własnej sytuacji. Na szczególną uwagę zasługują śmietniska. Poeta nie zwiedza bowiem „klasycznosanatoryjnych” zabytków, ale właśnie śmietniki w pobliskim lasu: „Ujrzałem znów śmiecie. Większe. Różności z plastiku. Dalej. Kupa szkła. Jeszcze dalej na wprost dział papierowy. Obróciłem się w lewo, a tam garnki, wiadra, czajniki, kocioł, emalie świecą. Ile tego” [K, s. 101]. Białoszewski, oglądając śmietnik, zachowuje się, jakby odwiedzał galerię sztuki. Obdarowuje to miejsce wyjątkowym spojrzeniem. Jak sam przyznaje, „Bez specjalnego nastawienia nieraz takich śmieci się nie dostrzega” [K, s. 102]. W kontekście choroby takie zdanie wybrzmiewa jeszcze mocniej: śmietnik to w końcu strefa przejścia między życiem a śmiercią,

²¹ S. Burkot, *Miron Białoszewski*, Warszawa 1992, s. 24.

²² A. Nasiłowska, *Trzy krzesła*, w: *Pisanie Białoszewskiego*, s. 194.

²³ Tamże.

²⁴ A. Sandauer, *Poezja rupieci*, w: tegoż, *Zebrane pisma krytyczne*, Warszawa 1981.

coś o wątpliwym statusie ontologicznym, znajdujące się na granicy natury i kultury²⁵.

„A bo i ja się rozglądam. Pewnie za dużo”: sensualnie

W procesie poznawania przestrzeni uzdrowiska znaczącą rolę odgrywają zmysły. Podmiot wykorzystuje słuch (słysząc postukiwanie lasek w drodze do ustępu, zbiorowe skrzypienie podłogi podczas gimnastyki i dźwięki krztuszących się kranów), węch (czuć na przykład śmierdzącą Jeziorkę), smak („jedzenie to tutaj najważniejsza rzecz” [K, s. 23], powtarzają kuracjusze). Są to także tak zwane zmysły somatyczne, związane z receptorami w skórze (namacalne niemal dreszcze, które przechodzą przez pokój).

Na szczególną uwagę zasługuje zmysł wzroku. „Ja” uważnie ogląda sanatoryjną przestrzeń, spostrzegając na przykład kolory: „Na matowo, ale żółto. Coraz żółciej przez drzewa, od ziemi, spod nieba. Jak odbicie na szeroki świat tego żółtego budyńeczku z napisem »magazyn«” [K, s. 11]. Znowu wydaje się, że podmiot patrzy nieuprzedzonym wzrokiem, omija etap interpretacji obrazów. Pozorna bierność może prowadzić do zaskakującego poszerzenia granic poznania. Chodzi o pełne skupienia patrzenie, o napięcie uwagi, przez które osoba staje się tym, na co patrzy. Według Sobolewskiej to czyste widzenie, dzięki któremu rzeczy odzyskują swoją pierwotną istotę; są tak dosłowne, że aż fantazmatyczne²⁶, a podmiot zachwyca się nimi w akcie kontemplacji.

Na pierwszy rzut oka [sic! – M.M.] może wydawać się, że Białoszewski w Konstancinie i Inowrocławiu jest *flâneurem*. Z dystansu obserwuje scenki uliczne, w niczym nie uczestniczy, czerpie przyjemność z bezcelowego – pozornie – przyglądania się. Jest samotny, ale nie istnieje bez konfrontacji z natłokiem ludzi. Rozkoszuje się obfitością wrażeń. Paradoksalnie, spojrzenie takiego podmiotu cechuje ogromna władza: *flâneur* widzi, ale nie jest widziany. Patrzy tak, aby nie zostać na tym przyłapanym i podporządkowuje sobie otoczenie. Kreacja „ja” Białoszewskiego jest jednak pod tym względem odmienna. Podmiot rezygnuje ze swojej władzy, dając możliwość zaistnienia innym bohaterom. Spojrzenia zostają odwzajemnione: „Mija mnie

²⁵ Tamże.

²⁶ A. Sobolewska, *Lepienie widoku z domysłu*, s. 118.

w murowanej wyboistej bramie dziewczynka, ogląda się za mną. A bo i ja się rozglądam. Pewnie za dużo. Ale pewnie oni tu każdego oglądają. Trudno inaczej” [K, s. 92].

Jednocześnie należy zauważyć, że zmysł wzroku jest często detronizowany przez węch. Białoszewski wydaje się czuły na zapachy – perfumy gości, lawenda, pozwalająca odgrodzić się od nieprzyjemnych woni, powiewy powietrza z zewnątrz, wreszcie kwiaty i zioła, pobudzające węchową aktywność, skłaniające do porównywania, osławiania przestrzeni poprzez zapach. Węch okazuje się bardzo ważny w procesie poznawania tego nowego świata, a doznania z nim związane umożliwiają bezpośredni kontakt z przedmiotem. W ujęciu Białoszewskiego wzrok jest mylący, a więc poeta często sprawdza, poprawia, weryfikuje to, co ogląda. Marta Zielińska zauważa natomiast, że „niuch” traktuje on jako najmniej wątpliwe poświadczenie prawdy. „Mieć nosa, obwąchiwać – oznacza instynktownie dochodzić istoty rzeczy poza narzuconymi przez kulturę schematami”, dodaje badaczka²⁷.

Należy zaznaczyć, że zmysłowa percepcja przestrzeni zostaje zrewaloryzowana po przeżyciu drugiego zawału serca przez Białoszewskiego w 1983 roku. Powstają wówczas, w czasie pobytów poety na oddziale reanimacyjnym Szpitala Grochowskiego na ulicy Grenadierów w Warszawie i w Instytucie Kardiologii w Aninie w okresie od lutego do maja 1983 roku, *Listy do Eumenid*, których adresatkami są Maria Janion, Maria Żmigrodzka i Małgorzata Baranowska. Białoszewski rozpoczyna korespondencję 16 lutego 1983 roku, bezpośrednio po przeżyciu drugiego zawału, który zdecydowanie pogarsza stan jego zdrowia.

Zależność między ciałem i światem, rola ciała jako pośrednika między „ja” a rzeczywistością pozostają w *Listach do Eumenid* nadal niezwykle mocne. Co istotne, ciało waloryzowane jest tu inaczej – ujemnie. Staje się czymś odrębnym od „ja”, podmiot zdaje się tracić nad nim władzę i – bezwolny – podporządkowuje się jego chwiejnemu rytmowi. Ciało pozostaje bezradne i bierne. Władzę nad nim mają przedmioty, podtrzymujące je przy życiu. To one są dokładnie opisywane, jak w pierwszym spostrzeżeniu w *Zawale*: „I dopiero tu, róg Złotej i pasażu, w palcie, taki idący uliczny, położyłem się na nosze. To była zgoda na wszystko” [Z, s. 6]. Po pierwszym zawale aktywne „ja” przezwycięża bezradność, po drugim – poddaje się. W *Listach do Eumenid* chory zdaje relację z zabiegów, którym poddawane jest ciało: „bez przerwy mnie oproszkowują nasennie” [LdE, s. 862], opowiada, do-

²⁷ M. Zielińska, *Białoszewski i zapachy*, w: *Lustra historii. Rozprawy i eseje ofiarowane profesor Marii Żmigrodzkiej z okazji pięćdziesięciolecia pracy naukowej*, red. M. Kalinowska, E. Kiślak, Warszawa 1998, s. 198.

dając, że jest „skłuty” igłami i ma w sobie „druć” [LdE, s. 862]. Zabiegi są zdecydowanie brutalne, a chory – mimo sympatii personelu – jest traktowany przedmiotowo, nie do końca świadomy, co się z nim dzieje.

Podłączenie do szpitalnej aparatury „pozbawia poczucia niezależności, a wręcz tożsamości. Trudno bowiem określić, czy urządzenia, do których podłączony jest pacjent, stają się częścią jednej biologicznej całości, czy też nasilają dezintegrację ciała”²⁸. Duży nacisk położony na aspekty medyczne – druty, igły, zastrzyki, piguły – świadczy o potrzebie oswojenia sytuacji i zmniejszenia poczucia dezorientacji.

Ta „cielesna opresja choroby manifestuje się w samym sposobie percypowania rzeczywistości”, jak pisała Izabela Janicka²⁹. Chory jest oglądany, ale zakres jego własnego pola widzenia pozostaje niepełny. Doświadczenia zmysłowe, poprzez które mógłby poznawać przestrzeń choroby, zostają zminimalizowane. Perspektywa, z jakiej ogląda świat, jest ograniczona: to perspektywa szpitalnego łóżka, do którego dochodzą wybrane odgłosy aparatury, intensywne światła, widok nóg innych pacjentów. Leżący na wznak pacjent jest pozbawiony władzy. Ponadto, nie może uchronić się przed nieprzyjemnymi wrażeniami – tak, jak przed agresywnymi dźwiękami, które w końcu go pochłaniają. Chcąc nie chcąc, musi słuchać jęków umierających czy transmisji w przenośnym telewizorze współlokatora sali szpitalnej. To „audialne odczucie bycia wśród innych”, jak pisze Karpowicz³⁰, w tym wypadku nie tworzy wspólnoty, lecz pozbawia intymności. Wyobcowany ze znanej audiosfery, Białoszewski próbuje – zgodnie ze swoim zwyczajem – strukturyzować nową przestrzeń właśnie poprzez dźwięk. Ale dźwięki szpitali i uzdrowisk są chaotyczne i nie pozwalają na „zawijanie się współbycia przez ucho”³¹. Poeta pozostaje obcy i nie może odnaleźć się w szpitalnym i uzdrowiskowym życiu publicznym: „[...] Chłopy odwiedzają się, dobrze się z sobą czują, ja – nie bardzo. Nie mam co z nimi gadać. Nie chce mi się ich. W młodości byłem przystosowywalniejszy. Czym starszy – tym mniej” [LdE, s. 873].

Jakkolwiek oba pozawałowe doświadczenia Białoszewskiego radykalnie się od siebie różnią, znamienne jest podobieństwo relacji pomiędzy „ja” a przestrzenią. Podmiot w ujęciu Białoszewskiego użycza miejscem swoich emocji i skojarzeń, natomiast sama przestrzeń jest sprawcza, determinuje stan zdrowia i psychikę chorego, co za tym idzie – sposób jej postrzegania i cha-

²⁸ E. Winiecka, *Białoszewski sylleptyczny*, Poznań 2006, s. 127.

²⁹ I. Janicka, *Starzy poeci*.

³⁰ A. Karpowicz, *Proza życia*, s. 60.

³¹ Tamże, s. 70.

rakter opisu. Chiazmatyczne połączenie „ja” i przestrzeni pozwala uspoźnić doświadczenie – orientować się w obcej topografii i szukać w niej egzystencjalnego oparcia.

*
* *

Analizowane utwory Mirona Białoszewskiego stanowią próbę dyskursywizacji doświadczenia choroby. Odpowiedzi na pytania dotyczące bohatera: „co robi?”, „jak?”, „dlaczego?” i wreszcie: „gdzie?” ukazują specyfikę procesu osławania przestrzeni chorowania przez Białoszewskiego. W opisach specyficznych sanatoryjnych ośrodków podkreślona zostaje perspektywa podmiotu mówiącego, który nie tylko rejestruje przestrzeń, ale też obserwuje własne w niej istnienie, rytm własnego ciała. Ważny okazuje się także kontekst kulturowy, w którym „ja” funkcjonuje; charakter miejsca i sposób, w jaki się o nim opowiada; sprawczość miejsc i ich zmienność.

Pobyty w sanatoriach i szpitalach oraz ich literackie kreacje składają się na kolejne etapy budowania tożsamości przez Białoszewskiego. W procesach tych z jednej strony współuczestniczy rzeczywistość, z drugiej – tekstowe „ja”, w specyficzny sposób posługujące się wpływem, jaki miejsce na nim wywiera. Białoszewski usiłuje odnaleźć siebie samego, na nowo tworzyć własne „ja”, w każdym akcie percepcji kształtować je od nowa. Analiza *Zawału*, *Konstancina* i *Listów do Eumenid* dowodzi, jak ważna w każdym z tych aktów była przestrzeń uzdrowiska i szpitala.

Bibliografia

- Balińska Grażyna (2000), *Kreacja przestrzeni uzdrowiska dawniej i dziś*, w: *Zdroje Ziemi Kłodzkiej. Historia, przyroda, kultura, przyszłość*, red. W. Ciężkowski, J. Dębicki, R. Gładkiewicz, Wrocław: Uniwersytet Wrocławski. Centrum Badań Śląskoznawczych i Bohemistycznych, Muzeum Ziemi Kłodzkiej.
- Białoszewski Miron (1991), *Konstancin*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Białoszewski Miron (2012), *Tajny dziennik*, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Białoszewski Miron (1988), *Obmamywanie Europy. Aameryka. Ostatnie wiersze*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Białoszewski Miron (1976), *Szumy, zlepy, ciągi*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Białoszewski Miron (1977), *Zawał*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Braun Łukasz (2013), *Teoretyczne aspekty rozwoju kultury uzdrowiskowej w perspektywie antropologii kulturowej ze szczególnym uwzględnieniem antropologii podróży*, w: *Kultura uzdrowiskowa na Dolnym Śląsku w kontekście europejskim*, t. 1, red. B. Płonka-Syroka, A. Kaźmierczak, Wrocław: Wydawnictwo Questio.

- Burkot Stanisław (1992), *Miron Białoszewski*, Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Jajdelski Wojciech (1999), *Symbolika czystości i brudu w twórczości szpitalnej Mirona Białoszewskiego*, „Pamiętnik Literacki”, z. 3, s. 95–106.
- Janicka Izabela (2018), *Starzy poeci*, „Podteksty” 2008, nr 4, <http://podteksty.amu.edu.pl/podteksty/?action=dynamic&nr=15&dzial=4&id=335>.
- Janion Maria (1980), *Życie wewnętrzne na Lizbońskiej*, w: *tejże*, *Odnawianie znaczeń*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Karpowicz Agnieszka (2012), *Dary. Miron Białoszewski*, w: *tejże*, *Proza życia: mowa, pismo, literatura (Białoszewski, Stachura, Nowakowski, Anderman, Redliński, Schubert)*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Pietrych Krystyna (2009), „*Jak podejść do siebie?*”, w: *tejże*, *Co poezji po bólu. Empatyczne przestrzenie lektury*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Pisanie Białoszewskiego. Szkice* (1993), red. M. Głowiński, Z. Łapiński, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.
- Rybicka Elżbieta (2014), *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków: Universitas.
- Sandauer Artur (1981), *Poezja rupieci*, w: *tegoż*, *Zebrane pisma krytyczne*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Sławek Tadeusz (2007), *Genius loci jako doświadczenie. Prolegomena*, w: *Genius loci. Studia o człowieku w przestrzeni*, red. Z. Kadłubek, Katowice: Wydawnictwo FA-art.
- Śniecikowska Beata (2011), *Haiku? Senryū? Mironu? Poezja Mirona Białoszewskiego wobec gatunków orientalnych*, „Pamiętnik Literacki”, z. 3, s. 77–111.
- Tętno pod tynkiem. Warszawa Mirona Białoszewskiego* (2013), red. A. Karpowicz, P. Kubkowski, W. Pessel, I. Piotrowski, Warszawa: Lampa i Iskra Boża.
- Winiecka Elżbieta (2006), *Białoszewski sylleptyczny*, Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”.
- Zielińska Marta (1998), *Białoszewski i zapachy*, w: *Lustra historii. Rozprawy i eseje ofiarowane profesor Marii Żmigrodzkiej z okazji pięćdziesięciolecia pracy naukowej*, red. M. Kalinowska, E. Kiślak, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.
- Zieniewicz Andrzej (1989), *Przeprowadzki – pisanie jako dom*, w: *tegoż*, *Małe iluminacje. Formy prozatorskie Mirona Białoszewskiego*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

“I left for a different world”.

Miron Białoszewski in a health resort

(*The Heart Attack, Konstancin, The Letters to Eumenides*)

Summary

The article presents the way of domesticating the space of the health resort and hospital in three works of Miron Białoszewski: *The Heart Attack*, *Konstancin* and *The Letters to Eumenides*. The illness – in 1974 first and then in the year 1983, second heart attack – forces the writer to stay consecutively

in unfamiliar health resorts, and at the same time it opens a new stage in his life and work. Following the assumptions of geopoetics that the way of seeing space is associated with the activity and the perception of the entity, as well as taking into account the causative role of the places, I analyze the changes occurring in Białoszewski's health resort texts. I further present the stages of constructing the "self" and demonstrate the importance of space of the health resort and hospital in each of the stages.

Keywords: literary space, *genius loci*, autobiographical place, illness, identity

Monika Justyna Roman

Wydział Filologiczny

Uniwersytet w Białymstoku

e-mail: monikajustynaroman@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6151-6014

Popkultura jako medium pamięci regionalnej na przykładzie Białegostoku

Pamięć zbiorowa nie istnieje bez mediów – konstatuje Astrid Erll w swoim tekście *Literatura jako medium pamięci zbiorowej*:

W okolicznościach społecznych i kulturowych (kultura jako fenomen pamięci – *collective memory*) ustanowienie i cyrkulacja wspólnej wersji przeszłości oraz wiedzy na ten temat stają się możliwe dopiero dzięki mediom – dzięki oralności i pisemności, które są prastarymi i podstawowymi mediami służącymi do utrwalania mitów fundacyjnych dla kolejnych pokoleń; dzięki drukowi, radiu, telewizji i Internetowi, które transmitują wersje przeszłości danej społeczności w dalszych kręgach społeczeństwa; i wreszcie dzięki mediom symbolicznym jak pomniki, wokół których odbywają się praktyki pamięci zbiorowej, często tej zrytualizowanej¹.

Zdaniem Erll, nie wszystkie media pamięci są równie wpływowe, pełnią jednak rolę instancji pośredniczących między indywidualnym a zbiorowym wymiarem pamiętania. Bowiem osobiste wspomnienia nabierają kolektywnego znaczenia dopiero dzięki medialnej reprezentacji i dystrybucji².

¹ A. Erll, *Literatura jako medium pamięci zbiorowej*, przeł. M. Saryusz-Wolska, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 215.

² Tamże, s. 216.

W przeciwieństwie do Aleidy Assmann³, która uważa, że teksty kulturowe, czyli dzieła literatury wysokiej nieustannie obecne w obiegu edukacyjnym odgrywają główną rolę w kształtowaniu pamięci zbiorowej, Astrid Erll podkreśla znaczenie kultury popularnej i nowych mediów. Stanowią one o powstawaniu licznych reprezentacji przeszłości, a także o konkretnym wymodelowaniu pamięci zbiorowej, która bez nich nie może dziś istnieć. Erll podkreśla, iż współcześnie funkcji tej nie pełnią już tylko „teksty kultury” opisywane przez Assmannów, wchodzące w skład kanonu, lecz utwory, które są przede wszystkim poczytne i popularne. Badaczka wyznacza im kluczową rolę w procesie utrwalania i przekazywania zasobów pamięci, rolę porównywalną z działalnością instytucji (i konkurencyjną wobec nich), np. muzeów, mających kształtować i transmitować kulturowe przekazy o przeszłości:

To właśnie literatura trywialna sięga do zasobów symbolicznych, przypisywanych pamięci kulturowej. Ona bowiem tworzy i umacnia mity oraz przekazuje schematy typowe dla danej kultury. Widać zatem, że pamięć o ugruntowanej przeszłości i zbiorowych konstrukcjach znaczeniowych o charakterze normatywnym, jak i formatywnym jest w skali całego społeczeństwa przekazywana bardziej na gruncie popularnych mediów cyrkulacyjnych aniżeli poprzez instytucjonalne media magazynujące⁴.

Można więc stwierdzić, że to właśnie media popularne (np. komiks, film, muzyka pop, hip-hop etc.) dzięki większemu zasięgowi oddziaływania mogą łatwiej i szybciej wprowadzać, a następnie utrzymywać w pamięci zbiorowej konkretne wersje przeszłości. Tworzą one tym samym rodzaj „pamięci potocznej” (używam tutaj kategorii Barbary Szackiej), czyli takiej, która jest obecna w „przekazach publicznych – przemówieniach politycznych, powieściach, filmach, serialach telewizyjnych, publikacjach medialnych itp.”⁵.

Kultura popularna stała się więc jednym ze sposobów reprezentacji, bez których trudno byłoby sobie dzisiaj wyobrazić funkcjonowanie pamięci zbiorowej. Należy jednak zauważyć, że przedstawienie związków popkultury ze zjawiskami i procesami o charakterze memorialnym jest zadaniem niezwykle

³ Zob. A. Assmann, *Metafory, modele i media pamięci*, przeł. Z. Dziewanowska-Stefańczyk, w: tejże, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. i postłowie M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013, s. 89–126.

⁴ A. Erll, *Literatura jako medium pamięci zbiorowej*, s. 233.

⁵ B. Szacka, *II wojna światowa w pamięci rodzinnej*, w: *Między codziennością a wielką historią. Druga wojna światowa w pamięci zbiorowej społeczeństwa polskiego*, red. P.T. Kwiatkowski, L.M. Nijakowski, B. Szacka, A. Szpociński Gdańsk–Warszawa 2010, s. 82–83.

złożonym i wieloaspektowym. Ze względu na specyfikę każdego z nośników kultury popularnej, do analizowania tego rodzaju mediów pamięci często brakuje gotowych narzędzi, a ich badanie nie odbywa się bez przeszkód⁶. Na problem ten zwracała uwagę m.in. Magdalena Saryusz-Wolska, wskazując trudności, które napotyka pamięcioznawca zajmujący się filmem. Zdaniem autorki, powstają one między innymi dlatego, że prace Assmannów, którzy zbudowali podstawy współczesnych badań nad pamięcią kulturową, opierają się głównie na mediach pisemnych, tekstowych – a np. wizualne zostały przez nich zmarginalizowane – co wynika z przekonania, że pełnią one w historii pamięci rolę ważniejszą niż pozostałe. W konsekwencji, badacze podążający śladem Assmannów rzadko sięgają do materiału innego niż literatura. Zależność ta staje się szczególnie dojmująca i problematyczna w obszarze kultury popularnej⁷.

Między kulturą niską a wysoką. Popkulturowe media pamięci

Być może omijanie przekazów nietekstowych wynika również z wciąż istniejącej opozycji (pisał o niej m.in. Pierre Bourdieu⁸) pomiędzy kulturą „niską” a „wysoką”, „popularną” a „elitarną”, która jest mocno zakorzeniona w praktykach kulturowych i instytucjonalnych⁹. A przecież to właśnie kultura popularna, ze względu na swój egalitarny charakter, ma duży udział w kształtowaniu pamięci zbiorowej¹⁰.

⁶ O złożoności badań nad komiksem pisał m.in. K. Skrzypczyk w artykule *Komiksologia, czyli komiks w ujęciu teoretyczno-badawczym*, <http://www.zeszytykomiksowe.org/sklad/skrzypczyk-sympozja.pdf> [dostęp 30.06.2018]; o kierunkach badań nad polskim rapem zob. S. Wójtowicz, *O kierunkach badań literaturoznawczych nad hip-hopem*, w: *Hip-hop w Polsce. Od blokowisk do kultury popularnej*, red. M. Miszczyński, Warszawa 2014.

⁷ M. Saryusz-Wolska, *Zapomnieć się w pamięci*, „Kultura Współczesna” 2010, nr 1. Por. też. J. Kałężny, *Kategoria pamięci zbiorowej w badaniach literaturoznawczych*, „Kultura Współczesna” 2007, nr 3.

⁸ P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, przeł. P. Biłos, Warszawa 2005.

⁹ M. Jutkiewicz, *Paradoks dystynkcji. Komiks na rynku kultury w Polsce*, „Teksty Drugie” 2017, nr 5, s. 89.

¹⁰ Badaniami nad popkulturowymi formami pamięci zajmują się naukowcy z Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, którzy co dwa lata organizują na ten temat konferencje naukowe.

Bourdieu wyróżnił jeszcze jedno pole produkcji kulturowej – dzieła nie należące do „najniższej” kategorii, nie będące jednak arcydziełami, czyli tzw. sztukę średnią, do której zalicza się jazz, kino, science fiction czy komiks.

O tym, jak wielką siłą ona dysponuje, świadczy chociażby oddziaływanie filmu *Lista Schindlera* Stevena Spielberga, który przyciągnął do kin miliony widzów na całym świecie, co z kolei, jak twierdzi Elżbieta Nieroba w artykule *Przeszłość w zwierciadle kultury popularnej*, bezpośrednio przełożyło się na wzrost zainteresowania tematyką Holocaustu¹¹. Świadczyć o nim może – gdy spojrzymy na statystyki podawane na stronie Miejsca Pamięci Auschwitz-Birkenau – trzykrotny wzrost liczby odwiedzających byłe obozy koncentracyjne w minionej dekadzie (w 2001 roku 492 500 osób, a w 2010 już 1 380 000, w 2014 1,5 mln)¹².

Na polskim gruncie skuteczność propagowania narracji historycznych za pomocą form kultury popularnej wyraźnie widać na przykładzie działalności Muzeum Powstania Warszawskiego. W momencie jego powoływania określenie „polityka historyczna” nie istniało jeszcze w debacie publicznej, ale Muzeum stanowi doskonały jej przykład. Należna żołnierzom chwała i pamięć o ich odważnym, szlachetnym czynie z założenia „miała zostać przekuta w pamięć kulturową, integrującą na nowo narodową wspólnotę”¹³. Muzeum, określane jako „najnowocześniejsze w Polsce”, promuje swoją działalność wykorzystując właśnie media kultury popularnej – komiks i muzykę¹⁴. Do kanonu „powstańczego” rapu weszły już takie piosenki, jak *Sierpniowe niebo Bilona* czy też *63 dni chwały*, wykonywane przez niego w towarzystwie zespołu Hemp Gru. Ważną rolę w propagowaniu pamięci o Powstaniu Warszawskim pełni również komiks – Muzeum zorganizowało już 5 edycji konkursu *Powstanie '44 w komiksie*, po każdej z nich ukazuje się *Antologia prac konkursowych*¹⁵.

¹¹ E. Nieroba, *Wprowadzenie. Przeszłość w zwierciadle kultury popularnej*, w: *Targowisko przeszłości*, red. E. Nieroba, Warszawa 2011.

¹² http://70.auschwitz.org/index.php?option=com_content&view=article&id=73&Itemid=176&lang=pl [dostęp 30.06.2018].

¹³ I. Kurz, *Przepisywanie Pamięci. Przypadek Muzeum Powstania Warszawskiego*, „Kultura Współczesna” 2007, nr 3, s. 3.

¹⁴ Muzeum Powstania Warszawskiego z okazji kolejnych rocznic wybuchu Powstania inicjuje wydawanie albumów muzycznych związanych z tym wydarzeniem: <https://kultura.onet.pl/muzyka/gatunki/pop/piosenki-o-powstaniu-warszawskim-7-plyt-ktore-warto-poznac/2k357ns> [dostęp 30.06.2018].

¹⁵ Do najbardziej popularnych w Polsce twórców „patriotycznego” rapu należy Tadeusz Polkowski, który wydaje płyty pod pseudonimem „Tadek”. Jego kariera rozpoczęła się w 2000 roku, kiedy założył zespół „Firma”, tworzący w estetyce tzw. gangstarapu – „Tadek” i jego koledzy to twórcy bardzo popularnego skrótu „JP”, który oznacza „Jebać Policję”. W 2011 roku Polkowski rozpoczął działalność solową. W 2012 roku ukazała się jego płyta *Niewygodna prawda*, która była dołączona do czasopisma „Magna Polonia”, związanego z Obozem Narodowo-Radykalnym, a patronat nad wydawnictwem objęły urzędy takich miast, jak Gdy-

Można sądzić, że wykorzystywanie do popularyzacji pamięci o Powstaniu Warszawskim (i nie tylko o nim) form kultury popularnej, jakimi są hip-hop i komiks, wynika przede wszystkim z bardzo szerokiego zasięgu ich oddziaływania. Muzyka hip-hopowa zyskała taki oddźwięk, ponieważ przez lata funkcjonowania w polskiej kulturze zdołała połączyć środowiska i ludzi o odmiennym statusie materialnym, wykształceniu, pochodzeniu i wieku, stając się jednocześnie medium kształtującym opinie i postawy Polaków¹⁶. Ze względu na swój prosty i ekspresywny język, przekaz hip-hopu nie stwarza barier komunikacyjnych, jest powszechnie rozumiany i chętnie słuchany. Masowy odbiór rap zyskał m.in. dzięki otwarciu dostępu do komputerów i Internetu, gdzie artyści mogą publikować bez cenzury (np. ze strony wytwórni), zyskując tym większą wiarygodność wśród słuchaczy¹⁷.

Poetykę komiksu w przeszłości już wykorzystywano nie tylko do opowiadania bijących rekordy sprzedaży rozrywkowych i fikcyjnych historii o superbohaterach¹⁸, ale też do rozpowszechniania poważnych, nierzadko propagandowych treści¹⁹. Współczesny komiks coraz częściej traktowany jest jako medium, za pomocą którego opowiada się o przeszłości, zaś tematami komiksowych narracji stały się II wojna światowa, Holocaust, Powstanie Warszawskie czy PRL. Często zatem autorzy tego rodzaju komiksów akcję sytuują w centrum wydarzeń, które zmieniły bieg dziejów. Za przykład niech posłuży komiks Arta Spiegelmana *Maus*, który w roku 1992 został wyróżniony prestiżową Nagrodą Pulitzera i przetłumaczony na wiele języków²⁰. Jego autor odwołał się do biografii swojego ojca (polskiego Żyda, więźnia

nia, Ostrołęka czy Siedlce. Dwa lata później „Tadek” wydał album *Niewygodna prawda II. Burza 2014*. Od tego czasu „Tadek” zaniechał konstruowania i przekazywania „pamięci komunikatywnej” swojej subkulturowej wspólnoty na rzecz budowy „pamięci kulturowej” całego narodu. Raper występował m.in. przed prezydentem Andrzejem Dudą: R. Sankowski, *Jak raper Tadek trafił do Pałacu prezydenta Dudy. Poznaj nową twarz narodowej popkultury*, „Gazeta Wyborcza” 02.03.2017, <http://wyborcza.pl/7,113768,21445327,jak-raper-tadek-trafil-do-palacu-prezydenta-dudy-poznaj-nowa.html> [dostęp 30.06.2018]. Szerzej o twórczości Tadeusza Polkowskiego pisze Piotr Majewski: *Rap jako muzyka tożsamościowa: od czarnego getta do polskiego pop-nacjonalizmu*, <https://ispan.waw.pl/journals/index.php/sn/article/view/sn.2015.053/0> [dostęp 30.06.2018].

¹⁶ Patrz: *Antologia polskiego rapu*, red. D. Węclawek, M. Flinta, T. Kleyff, A. Cały, K. Jaczyński, Warszawa 2014.

¹⁷ *Hip-hop w Polsce. Od blokowisk do kultury popularnej*.

¹⁸ P. „Lex” Masłowski, *Marvel – historia komiksu*, <http://www.marvelcomics.pl/publicism/index/id/1006> [dostęp 30.06.2018].

¹⁹ P. Timofiejuk, *Polski komiks jako narzędzie propagandy*, w: *KOntekstowy MIKS. Przez opowieści graficzne do analiz kultury współczesnej*, red. G. Gajewska, R. Wójcik, Poznań 2011, s. 179–197.

²⁰ A. Spiegelman, *Maus. Opowiadanie ocalałego*. Wydanie zbiorcze, przeł. P. Bikont, Warszawa 2016.

obozu w Auschwitz) i do własnych przeżyć – za ich pomocą udało mu się opowiedzieć o doświadczeniu Holocaustu, o traumie, z którą muszą mierzyć się dwa pokolenia: Ocalałych oraz ich dzieci²¹.

Od „blokowisk” do kanonu

Zrozumiała i atrakcyjna forma sprawiają, że media takie jak komiks i hip-hop mogą dotrzeć do większej liczby odbiorców, dlatego chętnie po nie sięgają rozmaite instytucje, które za pomocą tego rodzaju przekazów transferują znajdujące się w archiwach – rozumianych jako dosłowne lub kulturowe miejsca przechowywania/magazynowania zasobów pamięciowych – treści do pamięci funkcjonalnej, co otwiera możliwość ich kanonizacji²². Należy się jednak zastanowić, czy w przypadku popkulturowych form pamięci kanonizacja – a więc wybór określonych treści pod kątem ich atrakcyjności dla danej wspólnoty – przebiegać będzie w sposób opisany przez Aleidę Assmann. Wyróżniła ona trzy kluczowe dziedziny aktywnej pamięci kulturowej: religię, sztukę i historię. O samym procesie kanonizacji badaczka pisze:

Cokolwiek weszło do aktywnej pamięci, przeszło proces surowej selekcji, który zapewnia określonym dziełom trwałe miejsce w pracującej pamięci kulturowej społeczeństwa. Ów proces nazywany jest włączeniem do kanonu. Termin ten oznacza „uświęcenie”. Aby nadać tekstom, osobom, przedmiotom i pomnikom taki status, należy wyróżnić je spośród reszty jako te, które mają największe znaczenie i wartość²³.

Niezbędnymi elementami kanonizacji są zatem: selekcja, dowartościowanie i trwanie. Przy czym selekcja w ujęciu Assmann odbywa się przy udziale ważnych instytucji, np. muzeów, i zakłada „podejmowanie decyzji i konflikty władzy”; przypisanie wartości to nadawanie obiektom czci i godności, a trwanie trzeba traktować jako główny cel całego procesu. Assmann wprost zauważa, że kanon to nie lista przebojów, „jest natomiast niezależny od przemian historycznych i odporny na zmiany gustu społeczeństwa”²⁴. Ta zasada sprawdza się w przypadku tekstów kultury wysokiej, ale czy dotyczy „patriotycznego rapu” lub „biało-czerwonych” komiksów, jeśli powstają one „na

²¹ J. Czaja, *W poszukiwaniu śladów przeszłości – komiks jako medium małej i wielkiej historii*, „Images” 2015, nr 26, s. 1.

²² A. Assmann, *Kanon i archiwum*, przeł. A. Konarzewska, w: tejże, *Między historią a pamięcią. Antologia*, s. 74–89.

²³ Tamże, s. 80.

²⁴ Tamże, s. 81.

zamówienie” instytucji odpowiedzialnych w danym momencie za politykę historyczną państwa bądź jako oddolna inicjatywa artystyczna? Kto inny dokonuje w tym przypadku kanonizacji: nie jest to grono specjalistów z danej dziedziny, placówki kultury w sposób długofalowy dbające o przechowywanie śladów przeszłości, ani instytucje (sakralne lub świeckie), którym można przypisać troskę o ciągłość tradycji lub choćby polityki historycznej. Przeciwnie, one wszystkie tworzą dziś klientelę „mediów trywialnych”, a rolę pracowników pamięci, przenoszących reprezentacje przeszłości „z magazynów do sal wystawienniczych”, a więc z memorialnej strefy biernej do czynnej, tożsamościowej i wspólnototwórczej, przejmuje Internet i platformy służące do udostępniania muzyki (np. You Tube). Sieć stała się nieskończenie wielką powierzchnią wystawienniczą, a egalitarny odbiorca, wielokrotnie pobierający i odtwarzający pliki, tym samym zaś decydujący o popularności (wyborze) danego przekazu²⁵, bierze udział w procesie kanonizacji. Zakładając, że podobne przesunięcie ma miejsce, utwory funkcjonujące jako klasyczne dla np. „patriotycznego rapu” spełniają dwa z trzech, wskazanych przez Aleidę Assmann, kryteriów, jakim podlega dzieło kanoniczne: po pierwsze nakaz selekcji, którą określony wytwór popkultury przechodzi, po drugie – wartości (przynajmniej sytuacyjnej), ponieważ osoby słuchające danego utworu robią to dlatego, że jest dla nich w danym momencie ważny z powodów poznawczych, estetycznych czy emocjonalnych. Będzie natomiast tym wytworom brakowało cechy trwałości, chociażby z tego względu, że Internet jest obecny w naszym życiu od niedawna²⁶. Jednakże bez względu na to, czy wytwory popkultury kiedykolwiek przejdą analogiczny w stosunku do tekstów kultury proces kanonizacji, nie można zaprzeczyć, że mają znaczący wpływ na kształtowanie pamięci zbiorowej i nie uważać tej ich roli.

Pamięć w formie pocztówki

Komiks i hip-hop pełnią funkcję nie tylko mediów pamięci narodowej, ale działają również w obrębie pamięci regionalnych. Na podlaskim gruncie z siły przekazu i zasięgu kultury popularnej korzystają hip-hopowcy, np. popularny raper Łukasz Szymański „Lukasyno”, którego utwory mają często

²⁵ Dla przykładu teledysk „Tadka” do utworu *Żołnierze wyklęci* na You Tubie miał już ponad 2 miliony odsłon, podobną „klikalność” w granicach 1 miliona bądź 1,5 miliona mają inne utwory patriotyczne np. zrealizowane w ramach projektu „Panny Wyklęte”.

²⁶ W Polsce Internet jest dostępny od 1994 roku.

ponad 500 tys. odsłon na You Tubie, a który wciela się w rolę strażnika polskich wartości, wpłatając je w kontekst lokalny²⁷. Do mediów kultury popularnej odwołują się też regionalne instytucje muzealne, np. Muzeum Wojska Polskiego w Białymstoku, które zrealizowało m.in. komiks o Danucie Siedzikównie „Ince”. Wykorzystują je także władze miejskie oraz wojewódzkie w celu promocji regionu²⁸.

Niezależnie od tych jednostkowych realizacji, w popkulturowe media pamięci inwestuje również samo miasto Białystok, czego przykładem jest wydany w 2015 roku dzięki środkom ze Stypendium Prezydenta Miasta Białegostoku²⁹ – album działającego od ponad dekady na białostockiej scenie muzycznej rapera o pseudonimie „Cira” (właściwie Marcina Ciruka) *Pocztówki z Miasta B*. Przy czym użyty przeze mnie czasownik „inwestują” nie jest przypadkowy, bo o płycie „Ciry” władze miasta wyrażały się w następujący sposób: „Płyta wydana przez Michała Ciruka to doskonały przykład na to, jak dobrym i pożytecznym pomysłem są stypendia artystyczne prezydenta Białegostoku. Jest to twórczość niewątpliwie wartościowa, jednocześnie promująca nasze miasto”³⁰.

Muzycznym pocztówkom „Ciry” chciałabym przyjrzeć się bliżej w kontekście innej popkulturowej formy pamięci o niemal identycznym tytule: *Pocztówek z Białegostoku* Joanny Karpowicz – wydanej trzy lata wcześniej (2012) komiksowej opowieści o mieście oglądanym przez osobę przyjeżdżną. Komiks Karpowicz również powstał przy wsparciu instytucji miejskiej, tj. Centrum Ludwika Zamenhofa, obecnie wchłoniętego – mimo protestów białostoczian upatrujących w tej restrukturyzacji działań likwidatorskich wo-

²⁷ Łukasz Szymański „Lukasyno” jest autorem m.in. piosenki *Pytasz synku*, promującej film *Wyklęty* w reż. Konrada Łęckiego. Zob. M. Kawczyńska, *Moda czy potrzeba serca*, <https://tygodnik.tvp.pl/29116361/moda-czy-potrzeba-serca-czyli-bialoczerwony-rap>; J. Sikora, *Młódzież wspólnie z białostockim raperem Lukasyno nagrała piosenkę o Sybirakach*, materiał radiowy wyemitowany 17.10.2017, <http://www.radio.bialystok.pl/wiadomosci/index/id/148691> [dostęp 30.06.2018].

²⁸ J. Panek, *Nasze województwo zareklamuje się poprzez komiks. Będą dowcipne dialogi i czarownice w stylu... Lary Croft*, <http://www.echodnia.eu/strefa-biznesu/firma/a/nasze-wojewodztwo-zareklamuje-sie-poprzez-komiks-beda-dowcipne-dialogi-i-czarownice-w-stylu-lary-croft,10315650/> [dostęp 30.06.2018].

²⁹ Stypendia te mają charakter indywidualny i są przyznawane wyłącznie na wykonanie w ustalonym czasie określonego przedsięwzięcia w następujących dziedzinach: fotografia, literatura, muzyka, opieka nad zabytkami, sztuka estradowa, sztuka filmowa, sztuki wizualne, taniec, teatr i upowszechnianie kultury. W 2018 roku Prezydent Miasta Białegostoku przyznał Michałowi Cirukowi stypendium, w ramach którego raper stworzył kontynuację płyty *Pocztówki z miasta B*.

³⁰ <http://www.poranny.pl/wiadomosci/bialystok/art/9285669,cira-pocztowki-z-miasta-b-pi-erwsza-pocztowka-teledysk-youtube-wideo,id,t.html> [dostęp 30.06.2018].

bec stawiającej na wielokulturowość placówki – przez Białostocki Ośrodek Kultury³¹. Jak zapowiada autorka komiksu

[*Pocztówki z Białegostoku* – dop. M.R.] to moja osobista próba interpretacji spotkania z miastem, zrealizowana dzięki Centrum Ludwika Zamenhofs, które zaprosiło mnie na pobyt twórczy, tych, którzy będą się doszukiwać w tej publikacji fabuły, historii, akcji z góry przepraszam za rozczarowanie. Na pocztówkach zwykle niewiele się dzieje³².

Nie sposób stwierdzić, czy „Cira” inspirował się komiksem Karpowicz, ani czy płyta rapera jest odpowiedzią na jej *Pocztówki* bądź ich kontynuacją, ale zestawienie tych dwóch projektów uważam za uzasadnione ze względu choćby na wspólną im cechę gatunkową, a więc przyjęcie formy „pocztówki”. Sugeruje ona folderowy charakter i skrótowość wypowiedzi, co poświadcza już przytaczana wyżej wypowiedź Karpowicz.

Kartki pocztowe to obrazki wyidealizowane, produkowane dla turystów, którzy – zabierając je ze sobą lub wysyłając bliskim i znajomym – rozprzestrzeniają emblematyczny wizerunek miejsca zaprezentowany na kartce. Jest to forma znana od dawna – graficzne przedstawienia panoramy krajo-brazu pojawiają się już w średniowieczu, ale prawdziwy rozkwit popularności pocztówki przypada na XVIII wiek – zmienia się wówczas koncepcja podróży, rozwija się turystyka, szczególnie uzdrowiskowa. Co ważne, karta pocztowa nabiera znaczenia dopiero wtedy, kiedy zostanie włączona w obieg społeczny (ktoś ją kupi, wyśle, zatrzyma na pamiątkę). Pocztówkę jako formę graficzną przedstawiającą obraz miasta wyróżnia idealizacja przestrzeni z wykorzystaniem klasycznych ujęć: panoramy, zdjęć ważnych budynków lub ich fragmentów, a jej istotna funkcja wiąże się „kreowaniem wizualności miasta i jego wizualnej konsumpcji”³³. Zwykle na pocztówce widać więc zdefragmentowane, fikcyjne miasto bez mieszkańców. Biorąc pod uwagę te wyróżniki gatunkowe, można się domyślać, że ani płyta „Ciry”, ani komiks Karpowicz z założenia nie miały być pogłębioną analizą procesów, które zachodzą na pograniczu kultur (na tej lokacji zasadza się

³¹ E. Sadowska-Dubicka, *Centrum im. Ludwika Zamenhofs do likwidacji. Jest już sprzeciw*, [www.BialystokOnline. pl](http://www.bialystokonline.pl/centrum-im-ludwika-za-zamenhofs-do-likwidacji-jest-juz-sprzeciw,artykul,91151,1,204.html) 04.19.2016, <http://www.bialystokonline.pl/centrum-im-ludwika-za-zamenhofs-do-likwidacji-jest-juz-sprzeciw,artykul,91151,1,204.html>; A. Domanowska, *Los Centrum im. Zamenhofs w rękach radnych. Likwidacja oprotestowana*, „Gazeta Wyborcza” 25.04.2016, <http://bialystok.wyborcza.pl/bialystok/1,35241,19970345,los-centrum-im-zamenhofs-w-rekach-radnych-likwidacja-oprotestowana.html> [dostęp 30.06.2018].

³² J. Karpowicz, *Pocztówki z Białegostoku*, Białystok 2012, s. 1.

³³ M. Kowalewski, *Jakie miasto widać na widokówce?*, w: *Wizualność miasta. Wytwarzanie miejskiej ikonosfery*, red. M. Krajewski, Poznań 2007, s. 136–145.

w dużej mierze specyfika Białegostoku), lecz uproszczonym obrazem miasta. Omawiane utwory nie realizują wszystkich cech formy pocztówki, chociażby tej, że na kartce pocztowej nie znajdziemy sylwetek ludzkich: autorzy w swoich *Pocztówkach* umieścili bowiem białostoczan. U Karpowicz są to anonimowe postaci zaczerpnięte z życia codziennego miasta, np. zaokrąglony, przyjazny mufti, wyglądające na sympatyczne i szczęśliwe katolicko-prawosławne małżeństwo, symbolizujące zrealizowaną ideę wielokulturowości, „pani w pociągu” czy „pan pijący piwo”, który odwiedza cmentarz ewangelicki. „Cira” bohaterami swoich utworów (prócz samego siebie) czyni osoby historyczne, m.in. Ludwika Zamenhofs czy Icchocka Malmeda, ale tu również można odnieść wrażenie, że postaci te pełnią funkcję symboli określonych postaw lub wartości, nie są to więc konkretni mieszkańcy, tylko ich typy.

Co znamienne, do elementów łączących oba utwory należy również zdefiniowanie Białegostoku przez zjawisko wielokulturowości oraz związane z nim osoby i topografie. Na te ostatnie składają się w dużej mierze miejsca pamięci w znaczeniu przestrzennym i kulturowym, tak, jak je rozumiał Pierre Nora³⁴. Zarówno „Cira”, jak i Karpowicz w swoich przekazach założyli, że w zróżnicowanym pod względem narodowościowym i religijnym Białymstoku istnieją miejsca pamięci wspólne wszystkim mieszkańcom i są nimi m.in. nekropolie, np. cmentarz żydowski, cmentarz ewangelicki, oraz wspólne „nie-miejsca pamięci”, takie jak teren byłego getta³⁵. Warto sobie jednak postawić pytanie o zasadność podobnego założenia. Czy w położonym na pograniczu mieście, w którym żyją mówiący różnymi językami przedstawiciele wielu kultur i religii w ogóle można zakładać funkcjonowanie *lieux de mémoire* w takim znaczeniu, w jakim rozumie je Pierre Nora? Określa on tym mianem miejsca służące danej, lecz pojętej homogenicznie, wspólnoty – jak naród, rodzina, grupa etniczna, partia – do przechowywania jej pamiątek lub uznane przez nią za niezbywalną część tożsamości zbiorowej: miejsca topograficzne, monumenty (pomniki, cmentarze, architektura) czy w końcu miejsca symboliczne. Zatem, czy np. dla mieszkających w Białymstoku Białorusinów cmentarz żydowski będzie także ICH miejscem pamięci? A jeśli nawet okaże się, że tak, czy można stwierdzić, że będzie ono oznaczało dla nich to samo, co dla Polaków, Ukraińców i samych Żydów?

³⁴ P. Nora, *Między pamięcią a historią: Les Lieux de Mémoire*, przeł. M. Sugiera, „Didaskalia” 2011, nr 105.

³⁵ R. Sendyka, *Miejsca, które straszą (afekty i nie-miejsca pamięci)*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 84–102.

Pogranicze jest przede wszystkim obszarem przenikania się wpływów kulturowych i polem walki z różnymi systemami uzależnienia³⁶, natomiast koncepcja miejsc pamięci Nory – jak zauważają dzisiaj pamięćoznawcy – to projekt zorientowany „na historię narodową i brak w nim uwzględnienia kluczowych dla kształtowania się francuskiej tożsamości zbiorowej procesów historycznych, takich jak chociażby imigracja czy (de)kolonizacja”³⁷. Czyli z założenia nie uwzględnia on również specyfiki obszarów niejednorodnych, styków kulturowych, do których badania i opisywania należałoby raczej wykorzystywać takie kategorie, jak: „diaspora, hybrydyczność, pogranicze, mimikra, strategiczny esencjalizm, duża rola »historii oralnej«, kultury popularnej, emocje, empatia”³⁸. W *Pocztówkach* obydwójga autorów trudno znaleźć próbę opisu złożoności pogranicza (nie pozwala na to przede wszystkim ukierunkowana na krótki i zrozumiały przekaz forma) i jego polifonicznego charakteru.

Podstawową i podkreślaną różnicą pomiędzy komiksowymi *Pocztówkami* Karpowicz i muzycznymi „Ciry” jest usytuowanie narratora. Komiks stworzyła artystka z Krakowa, która, jak podkreślało w materiałach promocyjnych Centrum im. Ludwika Zamenhofa, ma „zupełnie inne [niż mieszkańcy – dop. M.R.] podejście do naszego miasta. *Pocztówki z Białegostoku* to próba spojrzenia oczami człowieka z zewnątrz”³⁹. „Cira” natomiast jest białostoczaninem i w tekstach na płycie wielokrotnie powraca do swojej lokalnej i wyrazistej tożsamości:

Jestem stąd, grodu, który chłonie ducha puszczy
Od urodzenia jeden cel – by nie odpuścić
Dobre imię miasta szanuję, nie urągam
Jestem typem z Podlasia, śledzikuję i zaciągam⁴⁰.

Białystok nasza twierdza
Rodzinny dom
Jestem stąd⁴¹.

³⁶ E. Domańska, *Epistemologie pograniczy*, w: *Na pograniczach literatury*, red. J. Fazan, K. Zajas, Kraków 2012, s. 91; E. Rybicka, *Ponowoczesny regionalizm i badania komparatystyczne*, „Rocznik Komparatystyczny” 2011, nr 2, s. 141–161.

³⁷ M. Saryusz-Wolska, *Zapomnieć się w pamięci*, „Kultura Współczesna” 2010, nr 1, s. 10.

³⁸ E. Domańska, *Epistemologie pograniczy*, s. 101.

³⁹ A. Kopeć, *Centrum Zamenhofa: Joanna Karpowicz zrobiła komiks o Białymstoku*, „Kurier Poranny” 12.09.2012, <http://www.poranny.pl/archiwum/art/5478716,centrum-zamenhofa-joanna-karpowicz-zrobila-komiks-o-bialymstoku,id,t.html> [dostęp 30.06.2018].

⁴⁰ M. Ciruk „Cira” ft. „Lukasyno”, *Nasza Twierdza*, w: tegoż, *Pocztówki z Miasta B.*, Białystok 2015.

⁴¹ Tamże.

Raper w programowy wręcz sposób ustanawia więc perspektywę autobiograficzną i emocjonalnie zaangażowaną w stosunku do opisywanych miejsc, stawiając się jednocześnie w pozycji kogoś, kto walczy o zachowanie tutejszych wartości, takich jak wiara, przywiązanie do „małej ojczyzny” i patriotyzm (nie tylko ten lokalny). Białystok w utworach CIRY staje się z jednej strony przykładem miasta, w którym funkcjonują obok siebie przedstawiciele wielu wyznań – widać to np. w tekście i teledysku *Moje małe sanktuaria* – z drugiej jednak jest „twierdzą” – ostoją wiary i wychowania chrześcijańskiego, gdzie krzyż ciągle ma duże, intymne wręcz znaczenie:

Szukam iskry, chcę ją odzyskać
W małych sanktuariach
Zanim was opuszczę
Krzyżyk w pokoju i obrazek nad łóżkiem⁴².

Autorkę krakowską, która – jak sama przyznaje – nie знаła Białegostoku przed przyjazdem, interesowała przede wszystkim wielokulturowość promowana przez miasto jako jego znak rozpoznawczy. Działania władz wszędzie powiązane są z polityką miejsca i polityką pamięci (czyli inicjatywami podejmowanymi intencjonalnie i posiadającymi publiczną legitymizację) w celu utrwalenia, usunięcia lub redefinicji określonych treści pamięci społecznej⁴³. W oficjalnych materiałach promocyjnych stolicy Podlasia można przeczytać:

Pozycjonowanie Białegostoku kładzie nacisk na „żywą wielokulturowość”, jest to bowiem jedyne tej wielkości miasto w Polsce, w którym mamy do czynienia z żywą, czyli aktualną i autentyczną mieszkanką języków, kultur i religii. Inaczej rzecz ujmując, Białystok to miasto, które historycznie, geograficznie i społecznie ma najciekawszą w Polsce sytuację w modnym obszarze komunikacji międzykulturowej⁴⁴.

Ukierunkowana w ten sposób i legitymizowana przez władze wiedza, przekształcona w aktywną politykę pamięci o szerokim zasięgu, sprawia, że przybysze interesujący się miastem lub odwiedzający Białystok skupiają się najpierw i przede wszystkim na osobistym sprawdzeniu „żywej wielokulturowości”⁴⁵. Pragnienie doświadczenia wielokulturowości bazuje

⁴² M. Ciruk „Cira” ft. D. Pietraszuk, *Moje małe sanktuaria*, tamże.

⁴³ E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.

⁴⁴ www.bialystok.pl [dostęp 27.07.2018].

⁴⁵ „Wielokulturowość” sprawdzała m.in. Agnieszka Korytkowska-Mazur, dyrektor Teatru Dramatycznego im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku w latach 2012–2016. Więcej na temat jej działalności artystycznej: <http://www.encyklopediateatru.pl/osoby/43245/agnieszka-korytkowska-mazur> [dostęp 23.07.2018].

jednak na określonym jej wyobrażeniu, sprowadzającym to złożone zjawisko do rodzaju atrakcji turystycznej, którą można napotkać na szlaku, a następnie poznać bez zbędnych przygotowań i trudu. Współistnienie wielu kultur ma zapewne przypominać to, co przybysze widzą w materiałach promocyjnych (a więc zgodne, bo papierowe, sąsiedztwo), władze zaś podczas jarmarków oraz festiwali folklorystycznych, kiedy podziwiają występy odświętnie ubranych oraz wzajemnie życzliwych zespołów i artystów. Tymczasem wielość kultur występujących na danym terenie to jeszcze nie wielokulturowość i nie sposób w „pocztówkowej” formie pokazać, jak ona funkcjonuje w praktyce, na co dzień. Paradoks polega na tym, że w folderach reklamowych zawsze będzie tylko folderowa wielokulturowość, której turysta nie napotka w rzeczywistości, z kolei zaś ta realna – trudna i żmudna – nie wypadnie dobrze w prospekcie⁴⁶.

Kłopoty z wielokulturowością nie dotyczą tylko przyjezdnych, miewają je również tubylcy. W jednym ze swoich artykułów Krzysztof Zajas pytał, czy nie jest ona przypadkiem kolejnym mitem, utopią, która ma służyć zbiorowej identyfikacji. Zauważył przy tym, że wielokulturowość pseudonimuje relacje centroperyferyjne: „Stwarza złudzenie porozumienia z Innym, na podstawie wspólnego doświadczenia przestrzeni, ale tak naprawdę jest kolejną narracją o sobie, monologiem dyskursu centralnego”⁴⁷. Badacz podkreśla utopijny, a zarazem obronny charakter tej narracji w naszym kraju:

Mówiąc o wielokulturowości, Polacy z reguły odwołują się do dwóch ustalonych jako pewniki faktów z historii. Pierwszy z nich to wielokulturowość dawnej Rzeczypospolitej szlacheckiej, w której funkcjonowały obok siebie różne narodowości, wyznania, języki, a na szczególne podkreślenie zasługuje wielowiekowa tolerancja wobec Żydów. Drugi mówi o wieloetniczności przedwojennej Polski, scalającej z trudem odmienne kulturowo terytoria dawnych zaborów⁴⁸.

Zdaniem Zajasa Polacy, tworząc wielokulturową narrację, reagują na prawdziwe bądź wymaginowane zarzuty dotyczące nietolerancji, zaś jej zaprzeczeniem ma być istnienie niejednorodnych pod względem etnicznym, religijnym i językowym regionów. Utopijna idea „żywej wielokulturowości”, podjęta przez władze Białegostoku i Podlasia, byłaby więc (idąc tym tropem) próbą sprostania wymaganiom „centrum” i kultury „ogólcioeuropejskiej”⁴⁹.

⁴⁶ O folderowej wielokulturowości pisała Katarzyna Sztop-Rutkowska m.in. w artykule *Folderowa wielokulturowość. Wykopmy rasizm z Białegostoku*, https://www.academia.edu/3717186/Folderowa_wielokulturowo%C5%9B%C4%87 [dostęp 26.07.2018].

⁴⁷ K. Zajas, *Kresy skreślone, czyli o polskiej wielokulturowości*, „Wielogłos” 2009, nr 5–6, s. 116.

⁴⁸ Tamże, s. 118.

⁴⁹ Tamże.

Komiksowa podróż po mieście Joanny Karpowicz mieści się w ramach opisanego wyżej – i z góry skazanego na porażkę – sprawdzania, czy w Białymstoku rzeczywiście można doświadczyć wielokulturowości, tak jak obiecują władze miasta (i turysty). Poprzedza ją ostrzeżenie otrzymane przez autorkę od taksówkarza jeszcze w Krakowie, który – jak mówi – z mediów wie, że „w Białymstoku chuligaństwo takie, że bój się Boga. Na tle rasowym. I piłkarskim podobno”⁵⁰. Artystka rozpoczyna *Pocztówki* od naiwnego w gruncie rzeczy pytania, które wprost odnosi się do opisu miasta umieszczonego na stronie Urzędu Miejskiego w Białymstoku: „Bardzo mnie ta wielokulturowość intrygowała, czy będzie autentyczna, czy to wyłącznie teoria, na poziomie marketingowej obietnicy?”⁵¹. Swoje oczekiwania podkreśla graficznie: na drugiej karcie komiksu widzimy ilustrację przedstawiającą umieszczone na tle polskiej flagi i ułożone w równym rzędzie symbole religijne charakterystyczne dla katolicyzmu, prawosławia, judaizmu, protestantyzmu i islamu, mające uobecniać ideę „żywej wielokulturowości”. Obietnica zostaje poddana w wątpliwość już w pociągu, podczas rozmowy z podróżującą z Warszawy białostczanką: „Tatarzy są, ale raczej nie w Białymstoku. Bohoniki, Kruszyniany. Tamte okolice. Dobrze gotują. Podobno kuchnia świetna. O ewangelikach nie słyszałam”⁵².

W podróż po mieście autorka, jako osoba przyjezdna i niezaznajomiona z topografią miasta, wyrusza z mapą, którą odważa się porzucić pod koniec wędrówki – dopiero wtedy, gdy udaje jej się oswoić Białystok. Wówczas pozwala sobie na skracanie ścieżek i zbaczanie z głównych tras.

Karpowicz, posługując się mapą⁵³, podąża tropem miejsc pamięci, jakie mają świadczyć o wielokulturowej przeszłości i tożsamości miasta. Są to np. cmentarz ewangelicki czy cmentarz żydowski oraz nie-miejsca, w rozumieniu Augé, czyli galeria handlowa, gdzie na co dzień spotykają się Polacy i Białorusini (Białystok Białorusini odwiedzają często w celu zrobienia zakupów, stąd bardzo duża liczba galerii handlowych w mieście)⁵⁴.

Obserwacje artystki, dokonane podczas zwiedzania tych miejsc, skutkują odnotowywaniem braku oznak wielokulturowości: niezainteresowanie mieszkańców pomnikami historii (cmentarzem ewangelickim, żydowskim),

⁵⁰ J. Karpowicz, *Pocztówki z Białegostoku*, s. 4.

⁵¹ Tamże, s. 5.

⁵² Tamże, s. 6.

⁵³ Zob. E. Konończuk, *Mapa w interdyscyplinarnym dialogu geografii, historii i literatury*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 3.

⁵⁴ M. Augé, *Nie-Miejsca: wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności: fragmenty*, przeł. A. Dziadek, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 127–140.

niszczenie historycznego osiedla Bojary, nieobecność żydowskiej przeszłości w pamięci białostoczan czy też nieokazywanie należytego szacunku przyjezdnym sąsiadom zza wschodniej granicy. Realizowaną wielokulturowość autorka natomiast infantylizuje, czego przykład stanowi sposób, w jaki opisuje katolicko-prawosławną parę, która „ma za sobą 45 lat małżeństwa, szmat czasu i wciąż razem. Ich sekretem jest tolerancja. Ona znosi jego humory a on jej dziwactwa”. Małżonkowie na co dzień przesiadują w Alei Zakochanych (alejce, która znajduje się w zlokalizowanym w centrum Białegostoku parku), wspólnie spędzają czas w kinie i teatrze, w niedzielę natomiast Ona chodzi do kościoła, a On do cerkwi. Nie ma między nimi żadnych konfliktów na tle wyznaniowym – ich życie wpisuje się w utopijne wyobrażenie o wielokulturowości, a przecież mieszkańcy Podlasia wiedzą, z jakimi problemami muszą się mierzyć mieszane małżeństwa, których rodziny nie akceptują wiary jednego z partnerów lub oni sami nie zgadzają się co do tego, gdzie ich wspólne dziecko powinno zostać ochrzczone.

Najbardziej uderzająca jest jednak nieobecność żydowskiej przeszłości, która wyraźnie zarysowuje się w epizodzie komiksu zatytułowanym *Brakujący element*. Autorka, pytając „Białostoccy Żydzi – gdzie teraz jesteście?“, do miejsc znanych, tłumnie odwiedzanych przez białostoczan (budka z lodami w parku Planty, Teatr Dramatyczny, Stadion „Jagiellonii”) dorysowuje brakujące żydowskie postaci: duchy⁵⁵. Niezrealizowaną ideę równości wielokulturowej Karpowicz interpretuje również przez nieobecność w świadomości mieszkańców miasta białych bułeczek (*bialys bagels*) – żydowskiego przysmaku przywiezionego do Stanów przez białostockich Żydów, który cieszy się w USA ogromną popularnością. Nie jest jednak znany w rodzinnym mieście twórca języka esperanto Ludwik Zamenhof. Uobecniając nieobecną pamięć o białostockich Żydach, autorka sugeruje, że w Białymstoku, zarówno w przestrzeni publicznej, jak i świadomości mieszkańców, można spotkać zazwyczaj jedynie dowody świadczące o zapominaniu żydowskiej historii miasta⁵⁶. Dorysowując „brakujące elementy”, zaznacza, że niegdyś tak liczni żydowscy mieszkańcy Białegostoku zniknęli ze zbiorowego wymiaru pamiętania, ale miejsca na pamięć o nich ciągle jest w przestrzeni publicznej i świadomości białostoczan wystarczająco dużo, należy je tylko odpowiednio wykorzystać. Myślę, że dorysowywanie „brakującego elementu” jest także sugestią, że można implantować pamięć, wprowadzając do szkół lekcje dotyczące historii regionu, obejmując instytucjonalną opieką miejsca pamięci

⁵⁵ J. Karpowicz, *Pocztówki z Białegostoku*, s. 12.

⁵⁶ D. Zawadzka, *Białystok jak buza*, w: *Geografia wyobrażona regionu. Literackie figury przestrzeni*, red. D. Kalinowski, M. Mikołajczak, A. Kuik-Kalinowska, Kraków 2014, s. 212.

czy powołując muzeum, które dbałoby o pamięć Żydów Podlasia. Po latach takiej „pracy pamięci” wielokulturowość miałaby szansę stać się bardziej „żywa”, choć trudno wyrokować, czy atrakcyjnie wyglądałaby w folderze.

„Cira” nie korzysta z mapy, jest „stąd” (Michał Ciruk urodził się na Podlasiu), a więc trasę jego spaceru po Białymstoku wyznaczają ramy zbiorowej pamięci białostoczan oraz pamięć autobiograficzna, która nie jest prostą reprodukcją minionych wydarzeń, lecz opiera się na procesach konstrukcyjnych. Na to bowiem, w jaki sposób przypominamy sobie swoje życie, wpływają m.in. wzorce kulturowe i społeczne oraz lokalne ramy pamięci⁵⁷. W utworze *Hej Magdalenko* opisywane wzgórze, gdzie znajduje się cerkiew św. Magdaleny – uważana za jeden z najstarszych budynków murowanych w Białymstoku – i gdzie mieścił się wielowyznaniowy cmentarz⁵⁸, pełni funkcję miejsca, w którym zatrzymana została licealna przeszłość autora tekstu. W *Pierwszej pocztówce* odwiedza on punkty miasta dobrze znane białostoczanom i wywołujące u większości z nich podobne wspomnienia:

Gdzie była wodopojka
Sienny Rynek i ...
Mijam stary Gryf, stary Loft i Odeon
[...]
Pamiętam puste schody, za rękę brałem matkę
Kto nie bał się upiornych stopni na dworcową kładkę?⁵⁹

Spacer uruchamia zatem procesy memorialne, pełni funkcję wywoławczą, podobnie jak w utworze *Moje małe sanktuaria*, w którym znajdujące się na trasie wędrówki świątynie i nekropolie przypominają o przodkach. Pamięć o nich autor traktuje jako warunek budowania tożsamości swojej i miasta:

Spacerem po Zwierzyńcu
Wojskowy Cmentarz
Cichy krzyż stawiam znicz
Warto pamiętać
Ta zaduma, kto umarł tu przez wojnę
Walczył godnie⁶⁰.

⁵⁷ K. Woniak, hasło: „Pamięć lokalna”, w: *Modi Memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Warszawa 2014.

⁵⁸ J. Medek, *Historia miasta zapisana w szkieletach ze wzgórza św. Magdaleny*, „Gazeta Wyborcza” 25.02.2013, http://bialystok.wyborcza.pl/bialystok/1,35241,13454403,Historia_miasta_zapisana_w_szkieletach_ze_wzgorza.html [dostęp 30.06.2018].

⁵⁹ M. Ciruk „Cira”, *Pierwsza pocztówka*, w: tegoż, *Pocztówki z Miasta B.*

⁶⁰ M. Ciruk „Cira”, *Moje małe sanktuaria*, tamże.

Przy czym pamięć ta jest oczywiście – na miarę „pocztówkowej” narracji – wybiórcza i hasłowa. „Cira” w swoich muzycznych *Pocztówkach* podkreśla, że pamięta, iż Wielką Synagogę w Białymstoku i zamkniętych w niej 2000 Żydów spalili Niemcy, a bohater Malmed, patron jednej z ulic w centrum miasta, został zamordowany przez nazistów. W żadnym jednak ze swych utworów nie wspomina o krzywdach, które w trakcie wojny wyrządzili Żydom sami mieszkańcy Podlasia⁶¹. Oczywiście nie musi tego robić, ale pomijając tego rodzaju fakty z historii Białegostoku wpisuje się w dyskurs, który zakłada, że istnieją tylko dwa obrazy Białegostoku: jednym jest Rasistok – tym mianem często określają miasto osoby z zewnątrz, które nie odnalazły tutaj wielokulturowości „folderowej”, drugim natomiast – miejsce wyidealizowane, właśnie „folderowe” i obronne („twierdza”!), gdzie w zgodzie od pokoleń mają żyć przedstawiciele różnych kultur i religii. Kreślenie takich dystopijnych lub utopijnych wizerunków miasta nie zostawia niestety przestrzeni na dyskusję i nie pozwala na zbudowanie wiarygodnego wizerunku Białegostoku⁶².

Myślę, że gest „Ciry” można także rozpatrywać w proponowanej przez Zajasa optyce centroperyferyjnej: jako nawiązanie i odpowiedź na funkcjonujący w dyskursie ogólnopolskim wizerunek Białegostoku – miasta, w którym przestępstwa na tle rasistowskim zdarzają się bardzo często, a miejsca pamięci, związane z wielokulturową przeszłością, są zaniedbywane i niszczone⁶³. Premiera płyty miała miejsce kilka miesięcy po ukazaniu się książki Marcina Kąckiego *Białystok. Biała siła, czarna pamięć*⁶⁴ – reportażu o przemilczeniach i niszczeniu śladów wielokulturowości, zwłaszcza obecności Żydów⁶⁵. Tezę Kąckiego jest, że celowe wymazywanie pamięci o wielokultu-

⁶¹ Zob. M. Tryczyk, *Miasta śmierci. Sąsiedzkie pogromy Żydów*, Warszawa 2015.

⁶² *Pocztówki z miasta B* zostały odebrane jako próba obrony miasta przed atakami z zewnątrz: „Wydaje się, że dzięki tak pozytywnemu przekazowi „Cira” stara się zmierzyć z tym wszystkim, co złego ostatnio narosło wokół naszego Miasta (po szczegóły odsyłam do książki Marcina Kąckiego).” – pisał o płycie jeden z lokalnych działaczy społecznych Radek Puśko na swoim blogu. R. Puśko, *Cira i jego „pocztówki”*, w: tegoż, *Blog bardzo obywatelski*, wpis z 12.12.2015, <http://radekpusko.pl/cira-i-jego-pocztowki/> [dostęp 27.07.2018].

⁶³ (jsz), Rasizm w Białymstoku. Nadal dochodzi do ataków na cudzoziemców, „Kurier Poranny” 30.06.2013, <http://www.poranny.pl/wiadomosci/bialystok/art/5543754,rasizm-w-bialymstoku-nadal-dochodzi-do-atakow-na-cudzoziemcow,id,t.html>; *Białystok – raport MSW dot. zwalczania przestępczości związanej z dyskryminacją rasową i ksenofobią*, <https://mswia.gov.pl/pl/aktualnosci/11975,Bialystok-raport-dotyczacy-zwalczania-przestepczosci-zwiazanej-z-dyskryminacja-r.html> [dostęp 30.06.2018].

⁶⁴ M. Kącki, *Białystok. Biała siła, czarna pamięć*, Wołowiec 2015.

⁶⁵ Nie twierdzę, że płyta stanowi bezpośrednią odpowiedź na tę książkę, ale sądzę, że książka jest niejako podsumowaniem pojawiających się w mediach opinii o Białymstoku jako mieście ksenofobicznym.

rowych dziejach Białegostoku, wraz z aktami przemocy o charakterze nacjonalistycznym, ksenofobicznym i działalnością grup „narodowców”, do których zalicza się Młodzież Wszechpolską i Obóz Narodowo Radykalny, przekształcają miasto w „Rasistok”⁶⁶. Raper nie odnosi się do Kąckiego wprost, ale podobne postrzeganie Białegostoku uważa za niesprawiedliwie – „za miłość ojczyzny nazwą faszystą” – wielokulturowość natomiast, jego zdaniem, jest realna i można obserwować ją na co dzień. Na Podlasiu nawet muzulmanie nie mogą zrobić nikomu krzywdy: „żyją tu Tatarzy nikt nie jest islamistą / Katolicy, prawosławni, starowiercy i poganie”, a wielokulturowe symbole widnieją w wielu przestrzeniach miejskich „Krzyż na drzewie przy stawie na Marczukowskiej, Cerkiew św. Ducha na Antoniuku”.

„Cira” nie unika dramatycznych momentów z dziejów miasta, chociaż wybiera te, które są zgodne nie tyle ze specyfiką historii regionalnej, ile narodowej. I tak spacer dawną ulicą Kupiecką – dzisiaj Malmeda – wywołuje pamięć II wojny światowej i prowadzi do rekonstrukcji dnia, w którym Niemcy przystąpili do likwidacji białostockiego getta.

Dawna Kupiecka, tu ma start ten spektakl
Wysiedlenie białostockich Żydów w paru odcinkach
czeka strach czeka śmierć czeka Treblinka⁶⁷.

Konstrukcja utworu jest bardzo dynamiczna i tak pomyślana, by wzbudzić silne emocje. Autor w tym krótkim, kilkuwersowym tekście kreuje, wzorowanego na realnej postaci historycznej Icchoka Malmeda, bohatera, który w ramach zemsty za śmierć rodziców oblewa SS-mana kwasem solnym, a następnie, w obliczu groźby masowej egzekucji, przyznaje się do winy, choć wie, że czeka go za to śmierć. W drugiej zwrotce, przywołującej wydarzenia chronologicznie starsze, przypomniana zostaje postać Ludwika Zamenhofa, który – rozumiejąc, że źródłem wrogości i konfliktów są nienawiść i brak zrozumienia – od dziecka zabiega o równość i pokój: „zdania mają w świat ponieść pojednanie a nie waśnie i podział”. Wykreowany przez „Cire” twórca języka esperanto wie jednak, że jego starania nie przyniosą oczekiwanych efektów, czego skutkiem będą wydarzenia z dziejów ponadlokalnych – II wojna światowa i Zagłada: „*Esperanto estas quinko* powiedział i zaszlochał”. Tak zatem jak Malmed symbolizuje, nieodbiegający od wzorców narodowych, heroiczny opór wobec niemieckiego okupanta i nazisty,

⁶⁶ D. Zawadzka, *Między archiwum i kanonem. Praca pamięci w literaturze regionu podlaskiego na przykładzie książek z 2015 roku*, w: *Regionalizm literacki – historia i pamięć*, red. Z. Chojnowski, E. Rybicka, Kraków 2017, s. 125.

⁶⁷ M. Ciruk „Cira”, *Gwiazdy Dawida*, w: tegoż, *Pocztówki z Miasta B.*

Zamenhof z kolei pełni funkcję symbolu idei równości, którą zniszczyła Wielka Historia.

*
* *

Mając na uwadze ogromną siłę oddziaływania popkulturowych form memorialnych na kształtowanie się pamięci zbiorowej, a jednocześnie ich wyznaczniki gatunkowe (np. właściwości „pocztówki”), należy zastanowić się nad tym, na ile „media trywialne” – używając określenia Erl – pozwalają na budowanie wartościowej narracji regionalnej, np. o Podlasiu, jeśli dzieje tego regionu nie mieszczą się w schematach mainstreamowych? Czy medium przykładowej „pocztówki” umożliwia tworzenie opowieści niepolegających na przerzucaniu się argumentami, które mają dowodzić istnienia bądź nieistnienia wielokulturowości na tym obszarze, czy zapewnia w niej miejsce na pokazanie trudnej codzienności „sąsiedztwa”?

Raper, przyjmując perspektywę człowieka „stać,” reprezentuje pamięć miejscową, przypisaną wspólnocie białostoczan, ale jest to „pamięć polska” i w tym sensie bezpieczna, że zgodna z narracją ogólnonarodową. „Cira” opisuje Białystok z punktu widzenia Polaka zamieszkującego te tereny, czyli opowiada o historii większości, nie próbuje wejść w „mikrohistorię”⁶⁸. Wiele miejsc przez niego odwiedzanych pokrywa się z tymi, którym przygląda się Karpowicz – obserwatorka z zewnątrz, dysponująca jedynie pamięcią kulturową, jaką zdobyła dzięki wykształceniu, lekturze i zasłyszonym opowieściom. „Cira” niektóre z nich odwiedza, by ocalić je od zapomnienia (np. teren byłego getta) i bronić Białegostoku przed zarzutami stawianymi przez centrum – rasizm, zacieranie śladów wielokulturowej przeszłości – inne po to, by uruchomić osobiste, lecz również pomijające historię lokalną, wspomnienia (np. wagary w liceum). Karpowicz udaje się do tych miejsc, by swoją „folderową” wiedzę zweryfikować, ale na zasadzie potwierdzenia bądź zaprzeczenia. Co ważne, mimo że autorzy podkreślają własne – odmienne – perspektywy: „stać” oraz „z zewnątrz”, to jednak można odnieść wrażenie, że oboje tworzą spójny, lecz jednowymiarowy obraz Białegostoku. Z jednej strony jest on bezkonfliktowy i sentymentalno-heroiczny, ale bazujący na ogólnonarodowych wzorach, z drugiej – melancholijno-dydaktyczny, wyrażający żal za utraconą wielokulturowością Białegostoku oraz stanowiący dyskretnie napomnienie jego mieszkańców i włodarzy.

⁶⁸ Zob. E. Domańska, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Poznań 1999; R. Stobiecki, *Historiografia regionalna. Nowa wizja dziejów czy nowa metoda?*, w: *Historie wzajemnych oddziaływań*, red. R. Traba, Berlin–Warszawa 2014, s. 387–400.

Utopie odgrywają ważną rolę w kulturze nowoczesnej, jeśli jednak po-
granicze potrzebuje utopii – przeszłości lub przyszłości – to takiej, na którą
składać się będą pełne napięć mikroutopie, uwzględniające jego polifonicz-
ność⁶⁹. Można powątpiewać, czy mają ona szanse zaistnieć dzięki kulturze
popularnej jako medium pamięci. „Pocztówki” prowokują raczej do pogoni
za utopią bezkonfliktowej wielokulturowości, wytworzonej w ramach me-
chanizmów obronnych przed zarzutami o nietolerancję i ksenofobię.

Bibliografia

- Assmann Aleida (2013), *Metafory, modele i media pamięci*, przeł. Z. Dziewanowska-Stefańczyk, w: *też: Między historią a pamięcią. Antologia*, red. i posłowie M. Saryusz-Wolska, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, s. 89–126.
- Augé Marc (2008), *Nie-Miejsca: wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności: fragmenty*, przeł. A. Dziadek, „Teksty Drugie”, nr 4, s. 127–140.
- Białystok – raport MSW dot. zwalczania przestępczości związanej z dyskryminacją rasową i ksenofobią (2018), <https://mswia.gov.pl/pl/aktualnosci/11975,Bialystok-raport-dotyczacy-zwalczania-przestepczosci-zwiazanej-z-dyskryminacja-r.html>.
- Bourdieu Pierre (2006), *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*, przeł. P. Biłos, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Ciruk Michał „Cira” ft. „Lukasyno” (2015), *Pocztówki z Miasta B.*, Białystok.
- Domańska Ewa (2012), *Epistemologie pograniczy*, w: *Na pograniczach literatury*, red. J. Fażan, K. Zajas, Kraków: Universitas, s. 85–101.
- Domańska Ewa (1999), *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Erlil Astrid (2009), *Literatura jako medium pamięci zbiorowej*, przeł. M. Saryusz-Wolska, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków: Universitas, s. 211–248.
- Jutkiewicz Michał (2017), *Paradoks dystynkcji. Komiks na rynku kultury w Polsce*, „Teksty Drugie”, nr 5, s. 88–107.
- Kałużny Jerzy (2007), *Kategoria pamięci zbiorowej w badaniach literaturoznawczych*, „Kultura Współczesna”, nr 3, s. 85–103.
- Karpowicz Joanna (2011), *Pocztówki z Białegostoku*, Białystok: Centrum Ludwika Zamenhofs.
- Kącki Marcin (2015), *Białystok. Biała siła, czarna pamięć*, Wołowiec: Czarne.
- Konończuk Elżbieta (2011), *Mapa w interdyscyplinarnym dialogu geografii, historii i literatury*, „Teksty Drugie”, nr 5, s. 255–264.
- Kopeć Anna (2018), *Centrum Zamenhofs: Joanna Karpowicz zrobiła komiks o Białymstoku*, „Kurier Poranny” 12.09.2012, <http://www.poranny.pl/archiwum/art/5478716,centrum-zamenhofs-joanna-karpowicz-zrobila-komiks-o-bialymstoku,id,t.html>.

⁶⁹ R. Traba, *Polifonia pamięci*, w: *tegoż, Przeszłość w teraźniejszości. Polskie spory o historię na początku XXI wieku*, Poznań 2009.

- Kurz Iwona (2007), *Przepisywanie Pamięci. Przypadek Muzeum Powstania Warszawskiego*, „Kultura Współczesna”, nr 3, s. 150–162.
- Masłowski „Lex” Paweł (2018), *Marvell – historia komiksu*, <http://www.marvelcomics.pl/publicism/index/id/1006>.
- Medek Jakub (2018), *Historia miasta zapisana w szkieletach ze wzgórza św. Magdaleny*, „Gazeta Wyborcza” 25.02.2013, http://bialystok.wyborcza.pl/bialystok/1,35241,13454403,Historia_miasta_zapisana_w_szkieletach_ze_wzgorza.html.
- Nora Pierre (2011), *Między pamięcią a historią: Les Lieux de Mémoire*, przeł. M. Sugiera, „Didaskalia. Gazeta Teatralna”, nr 105, s. 20–27.
- Puśko Radek (2018), *Cira i jego „pocztówki”*, w: tegoż, *Blog bardzo obywatelski*, wpis z 12.12.2015, <http://radekpusko.pl/cira-i-jego-pocztowki/>.
- Rasizm w Białymstoku. Nadal dochodzi do ataków na cudzoziemców (2018), „Kurier Poranny” 30.06.2013, <http://www.poranny.pl/wiadomosci/bialystok/art/5543754,rasizm-w-bialymstoku-nadal-dochodzi-do-atakow-na-cudzoziemcow,id,t.html>.
- Rybicka Elżbieta (2014), *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków: Universitas.
- Rybicka Elżbieta (2011), *Ponowoczesny regionalizm i badania komparatystyczne*, „Rocznik Komparatystyczny”, nr 2, s. 141–161.
- Saryusz-Wolska Magdalena (2010), *Zapomnieć się w pamięci*, „Kultura Współczesna”, nr 1, s. 76–86.
- Sendyka Roma (2014), *Miejsca, które straszą (afekty i nie-miejsca pamięci)*, „Teksty Drukie”, nr 1, s. 84–102.
- Skrzypczyk Krzysztof (2018), *Komiksologia, czyli komiks w ujęciu teoretyczno-badawczym*, <http://www.zeszytykomiksowe.org/sklad/skrzypczyk-sympozja.pdf>.
- Spiegelman Art (2016), *Maus. Opowieść Ocalałego*. Wydanie zbiorcze, przeł. P. Bikont. Warszawa: Prószyński Media.
- Stobiecki Rafał (2014), *Historiografia regionalna. Nowa wizja dziejów czy nowa metoda?*, w: *Historie wzajemnych oddziaływań*, red. R. Traba, Berlin–Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, s. 387–400.
- Szacka Barbara (2010), *II wojna światowa w pamięci rodzinnej*, w: *Między codziennością a wielką historią. Druga wojna światowa w pamięci zbiorowej społeczeństwa polskiego*, red. P.T. Kwiatkowski, L.M. Nijakowski, B. Szacka, A. Szpociński, Gdańsk–Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, s. 81–132.
- Sztop-Rutkowska Katarzyna (2018), *Folderowa wielokulturowość. Wykopmy rasizm z Białegostoku*, https://www.academia.edu/3717186/Folderowa_wielokulturowo%C5%9B%C4%87.
- Timofiejuk Paweł (2011), *Polski komiks jako narzędzie propagandy*, w: *Kontekstowy MIKS. Przez opowieści graficzne do analiz kultury współczesnej*, red. G. Gajewska, R. Wójcik, Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, s. 179–197.
- Traba Robert (2009), *Polifonia pamięci*, w: tegoż, *Przeszłość w teraźniejszości. Polskie spory o historię na początku XXI wieku*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Tryczyk Michał (2015), *Miasta śmierci. Sąsiedzkie pogromy Żydów*, Warszawa: Wydawnictwo RM.

- Woniak K. (2014), hasło: „Pamięć lokalna”, w: *Modi Memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Wójtowicz Stanisław (2014), *O kierunkach badań literaturoznawczych nad hip-hopem*, w: *Hip-hop w Polsce. Od blokowisk do kultury popularnej*, red. M. Miszczyński, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, s. 183–198.
- Zajas Krzysztof (2009), *Kresy skreślone, czyli o polskiej wielokulturowości*, „Wielogłos”, nr 5–6, s. 110–121.
- Zawadzka Danuta (2014), *Białystok jak buza*, w: *Geografia wyobrażona regionu. Literackie figury przestrzeni*, red. D. Kalinowski, M. Mikołajczak, A. Kuik-Kalinowska, Kraków: Universitas, s. 201–216.
- Zawadzka Danuta (2017), *Między archiwum i kanonem. Praca pamięci w literaturze regionu podlaskiego na przykładzie książek z 2015 roku*, w: *Regionalizm literacki – historia i pamięć*, red. Z. Chojnowski, E. Rybicka, Kraków: Universitas, s. 125–154.
- <http://www.encyklopediateatru.pl/osoby/43245/agnieszka-korytkowska-mazur> (2018).

Popculture as the Medium of Regional Remembrance in Białystok

Summary

The author chose popular culture texts such as graphic novel and hip-hop album to analyze the process of remembering in the region of Podlasie. The article also examines whether popular media have the potential to create place narration as well as to present the commonplace tensions that emerge from the cultural and religious diversity where distinct “memories” blend.

Keywords: memory, cultural diversity, new regionalism, geopoetics, pop culture

Katarzyna Trusewicz

Wydział Filologiczny

Uniwersytet w Białymstoku

e-mail: katarzynatrusewicz@gmail.com

ORCID: 0000-0003-3982-1642

Herbstory/herstory w wydaniu Simony Kossak

„To odtwarzanie starych miejsc – zagród, dworów jest możliwe dzięki roślinom, które w przeciwieństwie do ludzi nie porzuciły obejścia. [...] Rośliny, te związane z człowiekiem albo wysiane jego ręką, są jak resztki obecności dawnych właścicieli i gospodarzy”¹.

Simona Kossak, jako profesor nauk leśnych i biolog, publikowała nie tylko artykuły naukowe, również działalność popularyzatorska stanowiła ważny element jej pracy. *Opowiadania o ziołach i zwierzętach. Zgodnie z naturą swojego gatunku*², wydane po raz pierwszy w 1995 roku, stanowią próbę przekazania wiedzy przyrodniczej w formie wypowiedzi sytuującej się na granicy dyskursów naukowego i literackiego. Książka ta otworzyła nowy etap w życiu Simony Kossak, która po kilku latach opublikowała *Sagę Puszczy Białowieskiej*³, rozpoczęła kilkuletni proces nagrywania gawęd dla Polskiego Radia Białystok⁴ oraz zajęła się realizacją filmów przyrodniczych, docenio-

¹ M. Książek, *Droga 816*, Białystok 2015, s. 127.

² S. Kossak, *Opowiadania o ziołach i zwierzętach. Zgodnie z naturą swojego gatunku*, Warszawa 1995.

³ S. Kossak, *Saga Puszczy Białowieskiej*, Warszawa 2001. W tym samym roku oraz nakładem tego samego wydawnictwa Muza ukazało się tłumaczenie książki Simony Kossak na język angielski, *The Białowieża Forest saga*.

⁴ O gawędach Simony Kossak zob. K. Trusewicz, *Ekogawędy Simony Kossak*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2016, nr 9, s. 95–105.

nych na festiwalach filmowych⁵. W swoich opowiadaniach badaczka opisuje rośliny i zwierzęta zarówno pod względem ich budowy, właściwości, miejsca występowania, jak również zwraca uwagę na ich obecność w procesach historycznych i kulturowych. Tym samym istotnym elementem *Opowiadań o ziołach i zwierzętach* jest refleksja nad sprawczością „braci mniejszych”, która stanowi istotny element badań z zakresu humanistyki ekologicznej⁶.

Opowiadania o ziołach i zwierzętach Simony Kossak, charakteryzujące osiemdziesiąt dwa gatunki zwierząt i roślin, zostały wznowione w roku 2017 przez Wydawnictwo Marginesy (seria EKO⁷), które zmieniło nie tylko szatę graficzną, ale również tytuł książki, na: *O ziołach i zwierzętach*⁸.

Zaproponowany przeze mnie neologizm „herbstory” powstał jako analogia do terminu „herstory” – „jej historia”. Dyskusja nad kobiecą perspektywą historyczną rozpoczęła się w okresie drugiej fali feminizmu w Stanach Zjednoczonych. W 1970 roku w książce Robin Morgan *Sisterhood is Powerful*⁹ po raz pierwszy użyto określenia „herstory” rozumianego jako forma sprzeciwu wobec wykluczania kobiet, ich życia, czynów i wkładu w dzieje ludzkości, w przekazach historycznych¹⁰. Proponując pojęcie herbstory przyjmuję, za Kossak, że w historii świata i ludzkości przeoczony został wątek historii roślin, w tym interesujących mnie ziół, podobnie jak przez całe wieki wypierano z oficjalnych narracji kobiecą perspektywę. Przyczyną tego jest oczywiście fakt, że rośliny nie formułują komunikatów werbalnych, chociaż, co stwierdzone, komunikują się oraz pozostawiają ślady w przestrzeni przyrodniczo-geograficznej. Niewątpliwie botanikę można uznać za naukę trak-

⁵ Film *Życie żaby* [2000], Nagroda Specjalna dla Najlepszego Filmu Amatorskiego Międzynarodowego Festiwalu Filmów Przyrodniczych im. Braci Wagów oraz Grand Prix na Ogólnopolskim Festiwalu Filmów Amatorskich w Bełchatowie. Zrealizowała również filmy *Kamasutra* [2002], *Opiekun* [2003] oraz *Motyle* [2005].

⁶ Zob. E. Domańska, *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2, s. 13–32.

⁷ W serii EKO ukazały się również Simony Kossak *Saga Puszczy Białowieskiej* [2016 oraz w 2018 w twardej oprawie] a na 2019 rok planowana jest publikacja *Serce i pazur. Opowieści o uczuciach zwierząt*. Warto zwrócić uwagę na niezwykłą popularność książek Simony Kossak, które wydawane są również przez białostocką Fundację Sąsiedzi: *Opowieści*, Białystok 2016 oraz *Opowieści z Dziedzinki*, Białystok 2017.

⁸ S. Kossak, *O ziołach i zwierzętach*, Warszawa 2017. Wydawnictwo nie odpowiedziało na moją prośbę o uzasadnienie zmiany tytułu. Z perspektywy refleksji nad deklarowaną przez autorkę formą wypowiedzi, jaką są opowiadania, kwestia jest interesująca.

⁹ Zob. E. Kania, *Polska zdekolonizowana? „Pamięć o kobietach” i jej wymiary*, „Refleksje” 2011, nr 4, s. 51.

¹⁰ Eliza Kania zwraca uwagę, że pojęcie „herstory” cieszyło się największą popularnością w latach 70. i 80. XX wieku. Christina Hoff Sommers w książce *Kto ukradł feminizm? Jak kobiety zdradziły kobiety* z 1994 roku próby skoncentrowania narracji historycznej na perspektywie kobiecej uznała za sztuczne i hamujące postęp. Por. tamże.

tującą o historii roślin. Ewa Domańska, pisząc o rozwoju współczesnej humanistyki, zwraca uwagę na zmiany w postrzeganiu zwierząt, roślin i rzeczy:

Rośliny – jak udowadnia szybko rozwijająca się neurobiologia roślin (i aktywności ruchu na rzecz obrony godności roślin) – mogą wybierać między różnymi sposobami zachowania się, reagują na stres (np. brak wody), [...], umieją odróżnić siebie od innych, są autonomicznymi bytami (zwróćmy uwagę, że pojęcie autonomii stosowane było jedynie w stosunku do człowieka), a ich życie ma samoistną wartość¹¹.

Warto zauważyć, że w najnowszej myśli humanistycznej badania z zakresu nauk ścisłych, takich jak neurobiologia czy biologia syntetyczna, okazują się nie tylko cennym źródłem informacji, ale przede wszystkim są poddawane refleksji. Wnioski z prowadzonych przez naukowców badań nad roślinami, wskazujących na ich ściśle podobieństwo do człowieka, uzmysławiają nieuzasadnioną nadrzędność antropocentryzmu i szowinizmu gatunkowego. W naukach humanistycznych pojawiła się refleksja nad sprawczością nie-ludzkich podmiotów mających wpływ na procesy historyczne. Problem ten porusza Ewa Domańska w książce *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*, w której redefiniuje koncepcję sprawczości, proponując relacyjne jej rozumienie. Pojmuje sprawcę jako „powodującego zdarzenia w otaczającym środowisku” i, jak dodaje, „ważny jest nie tyle sprawca/aktor i jego status, ile jego miejsce w sieci relacji”¹². W takim rozumieniu sprawstwo staje się działaniem wielu aktorów, a więc czynników ludzkich i nie-ludzkich. Roślinę-sprawcę można zatem potraktować jako aktora w sieci relacji, mającego wpływ na otoczenie. Istotnym elementem prowadzonych przez Kossak opowieści jest kwestia wpływu roślin na życie i śmierć człowieka w dziejach historii. Badaczka zauważa, że relacja między ludźmi i roślinami (ich obecność w sieci) może mieć zarówno pozytywne, jak i negatywne skutki. Relacje między ludźmi i roślinami, które można nazwać sprawczymi relacjami między aktorami w sieci, są w istocie przedmiotem jej zainteresowania. Przykładem tego jest opowieść o *Borówce czarnej*:

Pewien chłop syberyjski – zielarz ludowy o nazwisku Rasputin, swą mroczną karierę rozpoczął od wyleczenia carewicza Aleksego, syna cara Mikołaja II, z czerwonki, z którą nie mogli sobie poradzić dworscy lekarze. [...] Rasputin podał carewiczowi odwar z owoców borówki czarnej zmieszanych z pięciornikiem¹³.

¹¹ E. Domańska, *Humanistyka ekologiczna*, s. 29.

¹² E. Domańska, *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*, Warszawa 2017, s. 63.

¹³ S. Kossak, *Opowiadania o ziołach i zwierzętach*, s. 18.

W *Opowiadaniach* Kossak można znaleźć inne przykłady bezpośredniego wpływu roślin na losy człowieka, a nawet całej ludzkości. W ostatnich latach pojawiło się bardzo wiele książek poruszających to zagadnienie¹⁴. Publikacją szczególnie wartą przywołania jest praca Billa Lawsa *50 roślin, które zmieniły bieg historii*¹⁵.

Simona Kossak, w celu przybliżenia interesujących ją gatunków, posługuje się taką formułą narracji, którą sama określa opowiadaniem. Wszystkie proponowane przez nią opowieści o ziołach zbudowane są w podobny sposób. Autorka przedstawia budowę anatomiczną poszczególnych gatunków, następnie podaje miejsce ich występowania, właściwości lecznicze i magiczne oraz możliwości wykorzystania przez człowieka. Istotną rolę przypisuje wyjaśnieniu imienia danego gatunku oraz przywołaniu związanych z nim legend.

Bogdan Owczarek w tekście *Od poetyki do antropologii opowiadania* proponuje rozróżnić opowiadanie jako po pierwsze „[...] czynność przekazywania informacji, integrująca nadawcę i odbiorcę, włączając je tym samym w rytm komunikacji społecznej”, a po drugie jako „[...] historię, czyli opowieść o zdarzeniach, przypominając znane od czasów Arystotelesa pojęcie fabuły jako celowego układu zdarzeń”¹⁶. Antropologia opowiadania wyrasta według badacza z założenia:

iż kultura w ogólności w wielu swoich fragmentach ma charakter narracyjny, że w różnych jej dziedzinach i na różnych jej poziomach można odkryć struktury narracyjne, które dotąd byliśmy skłonni przypisywać literaturze czy mitologii. W takim sensie antropologia opowiadania byłaby narratologią różnych praktyk kulturowych¹⁷.

¹⁴ Prace o takiej tematyce często mają charakter popularnonaukowy czy quasi naukowy: M. Borovich, *Rośliny nas ocalą: 15 roślin leczniczych, zdolnych puścić z torbami koncerny farmaceutyczne*, przeł. K. Majkowska, Warszawa 2017; A. Nowakowska, *Rośliny nas ulecą: dieta na superodporność i długie życie*, Opypy 2018; C. Harrison, L. Gardiner, *Zdumiewające zdolności roślin*, przeł. A. Kowalska, A. Jankowski, Warszawa 2018; A. Stewart, *Zbrodnie roślin: chwast, który zabił matkę Abrahama Lincolna i inne botaniczne okropieństwa*, przeł. D. Wójtowicz, Warszawa 2011; S. Mancuso, *Rewolucyjny geniusz roślin. Jak i dlaczego rośliny zmieniają naszą przyszłość*, przeł. A. Wziątek, Wrocław 2018.

¹⁵ B. Laws, *50 roślin, które zmieniły bieg historii*, przeł. J.J. Malinowski, Warszawa 2016.

¹⁶ B. Owczarek, *Od poetyki do antropologii opowiadania*, w: *Praktyki opowiadania*, red. B. Owczarek, Z. Mitosek, W. Grajewski, Kraków 2001, s. 11–12.

¹⁷ Tamże, s. 18.

Antropologia opowiadania rozróżnia zatem opowiadanie na mowę i opowieść, mówienie i działanie, komunikację i prezentację¹⁸. Fakt ten pozwala ująć *Opowiadania o ziołach i zwierzętach* Simony Kossak jako praktykę narratologiczną, w której istotną rolę odgrywa czynność przekazywania przez autorkę informacji. W tym sensie omawiane opowiadania rozpatruję nie w kontekście teorii gatunków literackich, lecz jako formę komunikacji społecznej, której celem jest narracja przyrodnicza o ziołach.

Opowiadania o ziołach i zwierzętach Simony Kossak, które określam mianem narracji przyrodniczych, wyróżnia postawa narratora zaangażowanego oraz empatycznego wobec opisywanych gatunków. Badaczka często zastanawia się nad powodami, dla których człowiek przestał szanować takie rośliny, jakimi są zioła. Przykład stanowi opisywana przez nią Werbena¹⁹, która w starożytności „była zarówno lekiem, jak i świętością”²⁰, a w Rzymie „należała do «wybranych roślin na ziemi», otaczana była czcią i uważana za świętą”²¹. Również w średniowieczu darzono ją szacunkiem, a „[...] magia uprawiana w Niemczech przypisywała jej czarodziejską siłę i posiłkowała się nią w swych mrocznych praktykach. Następne wieki o niej zapomniały”²². Zakończenie każdego opowiadania ma bardzo subiektywny charakter, gdyż Kossak wyraża w nim własne niezadowolenie ze współczesnego stosunku człowieka do ziół. W przypadku opisu Werbeny daje czytelnikowi jasno do zrozumienia, że nie zgadza się z naukowym podejściem do zioła: „Analizy chemiczne wykazały, że zawiera substancje działające leczniczo w przypadkach migreny i anemii. Jest to zbyt skromna ocena w porównaniu ze sławą «żelaznego, świętego ziela», jakim zasłużenie cieszyła się w starożytności”²³. W podobny sposób pisze o Rumianku, chcąc przywrócić jego znaczenie lecznicze i magiczne:

Dziś ten symbol dobroci i słońca, wierny towarzysz rolników, obdarzony mianem „chwastu” ginie w wolnej przyrodzie wraz z innymi dzikimi ziołami, którym mroczna bogini rodem z krainy śmierci Hel – Agrochemia odmawia prawa do życia²⁴.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Zapis nazw/imion ziół dużą literą stosuję w konsekwencji rozumienia ich sprawczości za pośrednictwem bycia w sieci relacji. Simona Kossak pisze nie o nazwie gatunku, lecz o imieniu, co również ma charakter upodmiotowienia roślin i zwierząt, choć sama autorka w *Opowiadaniach o ziołach i zwierzętach* zapisuje imiona ziół małą literą.

²⁰ S. Kossak, *Opowiadania o ziołach i zwierzętach*, s. 343.

²¹ Tamże.

²² Tamże, s. 344.

²³ Tamże, s. 345.

²⁴ Tamże, s. 269.

Do podobnych komentarzy autorka ucieka się w książce wielokrotnie, wskazując na nieuzasadnione, według niej, odrzucenie ziół przez człowieka i sprowadzenie ich do roli chwastów. Badaczka próbuje za pomocą swoich opowiadań uzmysłwić czytelnikowi wyjątkowość otaczających go ziół. Każde z nich zawiera szereg interesujących faktów zaczerpniętych z różnych źródeł.

Autorka w omawianych opowiadaniach odwołuje się do wiedzy z zakresu botaniki, wyjaśniając budowę i właściwości roślin. Równorzędnie do botaniki traktuje wiedzę ludową, stanowiącą według niej cenne źródło wiarygodnych informacji. Wzbogaca swoją narrację, przywołując także teksty kultury, zarówno literaturę wysoką, jak i ludową, tematyzującą różne gatunki ziół. Opisując Szałwię lekarską cytuje na przykład fragment utworu *Rozmowa Mistrza Polikarpa ze Śmiercią*: „nie pomogą i szalwije, wszystko śmierć bez ługu zmyje”²⁵, Podagrycznik przedstawia jako *signatura rerum*, symbol wiary, ponieważ układ jego liści przypomina znak krzyża²⁶, a w opisie Paproci powołuje się na legendę nocy świętojańskiej, cytując zaklęcie rzucane przez panny zbierające Nasieźrzała, czyli paproć wypuszczającą rocznie tylko jeden liść:

Nasieźrzele, rwę cię śmieie
Pięcią palcy, szóstą dłonią,
Niech się chłopcy za mną gonią!²⁷.

W opowiadaniu *Osika* przywołuje poemat *Kalewala* Eliasa Lönnrota, w *Olszy czarnej* cytuje *Króla Olch* Johanna W. Goethego a w *Lebiodce pospolitej* posługuje się fragmentem *Eneidy* Wergiliusza. Zabieg ten ma na celu podkreślenie współbycia człowieka i ziół w jednej, wspólnej przestrzeni historyczno-kulturowej. Tym samym sztywny podział na naturę i kulturę, jak zauważa Anna Barcz, jest nieuzasadniony²⁸. Współistnienie, a przede wszystkim współdziałanie człowieka i roślin jest istotnym problemem humanistyki ekologicznej, zainteresowanej „współbycie[m], współ-życie[m] natury-kultury, człowieka i środowiska, bytów i istot ludzkich i nie-ludzkich”²⁹. Bohdan Dyakowski³⁰ – żyjący na przełomie XIX i XX wieku naukowiec i po-

²⁵ Tamże, s. 305.

²⁶ Zob. Tamże, s. 241.

²⁷ Tamże, s. 239.

²⁸ Zob. A. Barcz, *Zagađnienia i problemy badawcze ekokrytyki*, w: tejże, *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*, Katowice 2016, s. 19–51.

²⁹ E. Domańska, *Humanistyka ekologiczna*, s. 15.

³⁰ Analizę biografii oraz twórczości autora przeprowadza Pola Kuleczka w monografii *Bohdan Dyakowski. Monografia literackiej twórczości popularyzatora wiedzy o przyrodzie*, Kraków 2000.

pularyzator wiedzy przyrodniczej – interpretując relację między człowiekiem a roślinami i zwierzętami, także sięga do źródeł literackich, w celu podkreślenia ścisłej relacji człowieka oraz roślin i zwierząt. Dyakowski był autorem licznych książek skierowanych zarówno do dorosłych, jak i do dzieci, takich jak *Z puszczy Białowieskiej*³¹, *Wąż Władka: opowiadanie*³² czy, wznowione w ostatnich latach, *Z naszej przyrody: obrazy z życia roślin i zwierząt krajowych*³³ oraz *Nasz las i jego mieszkańcy*³⁴. Większą część dorosłego życia Dyakowski spędził w Krakowie, gdzie zmarł trzy lata przed narodzinami w tym samym mieście Simony Kossak. Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy twórczość Dyakowskiego była znana autorce opisującej Puszczę Białowieską. Niezwykle popularna książka *Nasz las i jego mieszkańcy* Dyakowskiego mogła być także lekturą zainteresowanej od najmłodszych lat przyrodą Kossak³⁵.

Pamięć/miejsce

Aleksandra Żelazińska w artykule *Litenatura* stwierdza, że bohaterką książek o drzewach czy innych roślinach jest „[...] przyroda w swej ożywionej postaci. Zawsze obowiązkowo «sekretna», nie dość rozpoznana, nieokreślana”³⁶. *Opowiadaniom o ziołach i zwierzętach* Simony Kossak towarzyszy natomiast refleksja związana z problemem pamięci i zapominania. Zioła, według Kossak, nie tyle ukrywają przed człowiekiem pilnie strzeżonych tajemnic, lecz to człowiek sam odrzucił wiedzę przekazaną mu przez rośliny. Badaczka zauważa, że „uczeni opisali wzorami chemicznymi to, co lud znał od niepamiętnych czasów”³⁷, zastępując wiedzę ludową wiedzą laboratoryjną. Ewa Domańska podkreśla, że jedną z cech humanistyki ekologicznej

jest krytyka nauki jako uprzywilejowanego sposobu poznania. Nauka jest w końcu jednym z wielu sposobów zdobywania i organizacji wiedzy i jak się wskazuje – wcale nie najlepszym. [...]. Na fali tej krytyki coraz większe

³¹ B. Dyakowski, *Z puszczy Białowieskiej*, Warszawa 1908.

³² B. Dyakowski, *Wąż Władka: opowiadanie*, Warszawa 1928.

³³ B. Dyakowski, *Z naszej przyrody: obrazy z życia roślin i zwierząt krajowych*, Warszawa 1903, wznowienie Warszawa 2017.

³⁴ B. Dyakowski, *Nasz las i jego mieszkańcy: dla młodzieży*, Warszawa 1898. W kolejnych latach książka cieszyła się ogromną popularnością i była wielokrotnie wznowiana. Ostatnio w 2016 roku, pierwszy raz od roku 1951.

³⁵ W niektórych gawędach Simony Kossak pojawiają się motywy i przykłady, które można również znaleźć w twórczości Dyakowskiego. Jest to jednak temat wymagający dalszych badań.

³⁶ A. Żelazińska, *Litenatura*, „Polityka” 2017, nr 10, s. 85.

³⁷ S. Kossak, *Opowiadania o ziołach i zwierzętach*, s. 18.

zainteresowanie wzbudzają niektóre wiedze tubylcze, uznawane już nie tyle za przedmiot badań antropologicznych, ile za platformy dla budowania alternatywnego rozumienia podmiotu, wspólnoty, sacrum, czasu, przestrzeni, relacji z nie-ludźmi³⁸.

Kossak wprowadzie przywołuje informacje o chemicznym składzie roślin, ustalonym na podstawie specjalistycznych badań laboratoryjnych, robi to jednak bardzo lakonicznie, często dodając, że o właściwościach roślin „odkrytych” przez naukowców medycyna ludowa wie już od bardzo dawna.

Simona Kossak odwołuje się także do publikacji z zakresu botaniki, jak *Dykcyonarz roślinny* Jana Krzysztofa Kluka z XVIII wieku czy książki Piera Mattioliiego, który w 1944 roku wydał komentarz do zielnika Dioskoridesa, pochodzącego z I wieku. Robi to ze świadomością, że tego typu publikacje przekazywały przez wieki ogromną wiedzę na temat sposobu użytkowania ziół oraz ich magicznych właściwości. Lekturze książki Kossak towarzyszy przeświadczenie, że autorka, podejmując próbę utrwalenia wiedzy o otaczających nas roślinach, w istocie podejmuje próbę przeniesienia tej wiedzy z obszaru pamięci komunikacyjnej (międzypokoleniowej) w obszar pamięci kulturowej. W taki na przykład sposób pisze o Leszczynie:

Rozwidlona gałązka leszczyny, wieszczka różga – *virga divinatoria* – w dawnych czasach umożliwiała odkrycie skarbów, a do dziś służy w poszukiwaniu podziemnych cieków wodnych. Najcenniejszą zaletą leszczyny jest jednak to, że jemioła, która na niej wyrosła, umiejętnie użyta, leczy wszystkie choroby. Szkoda, że i o tym zapomniano³⁹.

Erozja pamięci o roślinach skłoniła Kossak do napisania książki, stanowiącej swego rodzaju roślinne archiwum z wiedzą o ich historycznym wykorzystywaniu przez człowieka. Tym samym jej książka wpisuje się w projekt historii ratowniczej, której istotnym założeniem jest ratowanie przyszłości. Kossak opisuje bowiem rośliny nie tylko w celu przedstawienia ich historii, ale również aby ocalić je na przyszłość. Jednym z podstawowych założeń historii ratowniczej jest wynajdowanie zapomnianych, pominiętych śladów przeszłości, które nie zostały ujęte w wielkiej historii. Z perspektywy tak rozumianej historii ważna jest interpretacja historii lokalnej, przeprowadzana najczęściej przez przewodników turystycznych, pasjonatów historii czy ludności miejscowej⁴⁰.

³⁸ E. Domańska, *Humanistyka ekologiczna*, s. 23.

³⁹ S. Kossak, *Opowiadania o ziołach i zwierzętach*, s. 182.

⁴⁰ Zob. E. Domańska, *Historia ratownicza*, „Teksty Drugie” 2014, nr 5, s. 12–26.

Historia lokalna odgrywa istotną rolę w *Opowiadaniach o ziołach i zwierzętach* Simony Kossak, dla której centrum świata, a zarazem punktem odniesienia, była Puszcza Białowieska. Refleksja nad pamięcią lokalną łączy się zawsze z kategorią miejsca i właśnie autorka pokazuje, w jaki sposób rośliny mogą stanowić miejsca pamięci: „Skupiska bzów spotykane w lasach środkowych Niemiec dziś jeszcze wskazują miejsca osiedli Słowian Połabskich – osiedli nieistniejących od wielu stuleci”⁴¹. Tym, co pozostało po grupie Słowian, są rośliny, które dla czujnego obserwatora przestrzeni stanowią znak historycznej działalności człowieka. Podobną refleksję znajdujemy w reportażu poetyckim Michała Książka *Droga 816*. Tytułowa droga 816, potocznie nazywana Nadbużanką, ciągnie się wzdłuż granicy polsko-białoruskiej oraz polsko-ukraińskiej, którą stanowi rzeka Bug. Książek, z wykształcenia kulturoznawca i ornitolog, w trakcie swojej podróży również zauważa ślady dawnej obecności człowieka w opuszczonych miejscach, czego świadectwem jest charakterystyczna roślinność, nieodpowiadająca charakterowi krajobrazu. Są to tak zwane rośliny synantropijne, czyli:

rośliny towarzyszące człowiekowi. Wyrastają w pobliżu ludzkich osiedli i budowl, na poboczach dróg, śmietniskach i terenach silnie zdegradowanych (czyli na siedliskach ruderalnych). Rosną na terenach o charakterze antropogenicznym tj. o charakterze nadanym w znacznym stopniu przez człowieka – np. na terenach uprawnych. Wkraczają też na tereny poddane mniejszemu lub większemu (niekoniecznie świadomemu) oddziaływaniu człowieka – czyli poddane antropopresji⁴².

O takich roślinach pisze również Kossak: „Tę pospolitą szarozieloną roślinę [Cykoria podróżnik – dop. K.T.], jakby przykurzoną pyłem dróg w pobliżu których rośnie, można napotkać też na nasypach i stacjach kolejowych, na ugorach i miedzach, przy płotach, śmietnikach i na gruzowiskach”⁴³. Do takiej grupy roślin należy także Brzoza, której „lekkie nasiona przenoszone przez wiatr przyjmują się na najgorszych siedliskach – piaskach, nieużytkach, odłogach i zrębach”⁴⁴. Kossak przedstawia również rośliny towarzyszące człowiekowi: Pokrzywa „jest więc wierną towarzyszką człowieka”⁴⁵, a Szałwia lekarska wykazuje się „poczciwością w służeniu czło-

⁴¹ S. Kossak, *Opowiadania o ziołach i zwierzętach*, s. 11.

⁴² Zob. Hasło „rośliny synantropijne”, <http://www.atlas-roslin.pl/rosliny-synantropijne.htm> [dostęp 16.01.2017].

⁴³ S. Kossak, *Opowiadania o ziołach i zwierzętach*, s. 57. Zob. również: *Kompendium wiedzy o ekologii*, red. J. Strzałko, T. Mossor-Pietraszewska, Warszawa-Poznań 2001, s. 292–310.

⁴⁴ Tamże, s. 25.

⁴⁵ Tamże, s. 244.

wiekowi”⁴⁶. W przeciwieństwie do zwierząt towarzyszących, „czyli takich, które są dla danej osoby obiektem znaczącym i z którym łączy go bliska więź”⁴⁷, rośliny towarzyszące, według Kossak, zostały w pewnym momencie odrzucone przez człowieka. Przykład stanowi Babka wąskolistna, która „w nagrodę za tak wierną służbę doczekała się miana chwastu i chemicznego tępienia. I znów, jak trzy tysiące lat temu, znalazła się w dostojnym towarzystwie – dziś do chwastów zaliczono większość najcudowniejszych ziół”⁴⁸. Michał Książek, komentując interesujące Kossak miejsca występowania roślin, dochodzi do wniosku, że w opowiadaniach badaczki „chodzi o podróż do tutaj, jeszcze nie do zupełnego «tam», o podróż w bliź: nasyp kolejowy, pole za oknem, skwer z drzewem, jeśli jeszcze nie wycięli”⁴⁹. Istotnym elementem *Opowiadań o ziołach i zwierzętach* jest fakt, że wyrastają one z konkretnego miejsca, Puszczy Białowieskiej. „Bory białowieskie – ciemne, pachnące igliwem, a na ich dnie niepozorna krzewinka tworząca rozległe łąny”⁵⁰; „Potężny Król Jagiełło [dąb – dop. K.T.] z Puszczy Białowieskiej padł obalony jesienną wichurą w 1974 roku”⁵¹; „Największe skupiska okazałych jesionów zachowały się w [...] Sommerset w Anglii, a na kontynencie w Makklemburgii, w Rosji i u nas w Puszczy Białowieskiej”⁵². Puszcza Białowieska jest środowiskiem większości opisanych przez Kossak roślin, z czego wynika, że wybrała je nieprzypadkowo i wiążą się one z doświadczeniem najbliższej dla niej, lokalnej przyrody.

Imię

O stosunku człowieka do roślin często świadczą nadawane im nazwy. Kossak konsekwentnie mówi jednak nie o nazwach, lecz o „imionach”. „Są rośliny obdarzone tylko jednym imieniem. Są i takie, które noszą wiele różnych nazw. Tatarak, tatarczuch, kalmus, łącz, szczwar, tatarskie ziele, łabudź i pochodzące wprost z Azji – ajer. Ktoś też, nie wiedzieć czemu, obraził

⁴⁶ Tamże, s. 303.

⁴⁷ B. Mirucka, U. Bielecka, *Intrapsychiczne i interpersonalne funkcje relacji człowieka ze zwierzęciem towarzyszącym*, „Psychologia Społeczna” 2014, t. 9, nr 3, s. 338.

⁴⁸ S. Kossak, *Opowiadania o ziołach i zwierzętach*, s. 10.

⁴⁹ M. Książek, *Podróż do tutaj*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7071-podroz-do-tutaj.html> [dostęp 16.01.2017].

⁵⁰ S. Kossak, *Opowiadania o ziołach i zwierzętach*, s. 17.

⁵¹ Tamże, s. 65.

⁵² Tamże, s. 129.

tę piękną, wyniosłą i pożyteczną bylinę, zwąc ją wielkim gałganem”⁵³. Halina Pelcowa w artykule *Nazwy roślin w świadomości językowej ludności wiejskiej* stwierdza:

mechanizmy funkcjonowania nazw w gwarach i skojarzenia towarzyszące nominacjom roślin na co dzień, zawarte [są – K.T.] w potocznym [...] obrazie świata, uwarunkowane przy tym kulturowo, religijnie, społecznie, geograficznie [...]. W opowiadaniach o roślinach przejawia się zarówno obyczajowość ludowa, kulturotwórcza funkcja świata roślinnego, jak i postrzeganie nazw roślin jako sposobu wartościowania świata dawnego i współczesnego⁵⁴.

Simona Kossak w *Opowiadaniach o ziołach i zwierzętach* często przywołuje źródłosłów roślinnych nazw. Skrzyp polny, jak zauważyła, zawdzięcza swoje imię dźwiękom wydawanym przez niego w trakcie pocierania w dłoni. Z kolei Szałwia lekarska otrzymała imię dzięki właściwościom leczniczym: „Jej imię *Salvia* jedni wywodzą od *salvus* – zdrowy, inni od *salvoere* – ratować, leczyć”⁵⁵. Bywa jednak, że nazwa rośliny nie odnosi się do jej historii czy właściwości: „Pochopnie twierdzi się, że tatarak został zawleczony przez Tatarów – czego ma dowodzić jego nazwa. Jest w tym tylko część prawdy”⁵⁶. Michał Książek zauważa:

gatunek, nazwa gatunkowa, to także sposób na przestrzeń. Na jej anonimowość. Wiemy przecie, że siedmiopalecznika błotnego spodziewać się trzeba na błotach. Turzycy brzegowej na brzegach. Jasieńca piaskowego na piaskach. Świerzbownicy polnej. Skrzypu łąkowego. Czyścica leśnego. Okrężnicy bagiennej. Pieprzycznika przydrożnego⁵⁷.

Nazwy roślin świadczyć mogą bądź o miejscu ich występowania, bądź o magicznych właściwościach. Warto jednak raz jeszcze podkreślić, że Simona Kossak w odniesieniu do roślin konsekwentnie mówi o imieniu, nie nazwie, przez co w pewnym sensie upodmiotawia je.

Opowiadania o ziołach i zwierzętach Simony Kossak warto poddać refleksji ekokrytycznej, która podczas kilkudziesięciu lat swojego rozwoju wypracowała narzędzia do badania tekstów literackich. Przykładem jest pro-

⁵³ Tamże, s. 320.

⁵⁴ H. Pelcowa, *Nazwy roślin w świadomości językowej ludności wiejskiej*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 2001, nr 2282, „Język a kultura”, t. 16, *Świat roślin w języku i kulturze*, s. 99.

⁵⁵ S. Kossak, *Opowiadania o ziołach i zwierzętach*, s. 303.

⁵⁶ Tamże, s. 323.

⁵⁷ M. Książek, *Podróż do tutaj*, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/7071-podroz-do-tutaj.html> [dostęp 16.01.2017].

pozycja rozważenia dzieła literackiego jako *environmental text*, tekst środowiskowy. Termin zaproponowany został przez jednego z czołowych badaczy pierwszej fali ekokrytyki, Lawrence'a Buella⁵⁸. Aleksandra Ubertowska w artykule „Mówić w imieniu biotycznej wspólnoty”. *Anatomie i teorie tekstu środowiskowego/ekologicznego* analizuje propozycję, prezentując w ośmiu punktach podstawowe wyznaczniki tekstu środowiskowego⁵⁹. Według założeń takiego tekstu natura nie może być tłem, lecz centrum wypowiedzi. Istotną rolę odgrywa również świadomość autora, przekonanego o fakcie, że ludzka historia generowana jest przez historię naturalną oraz jego poczucie odpowiedzialności za stan środowiska naturalnego. Kolejnym wymogiem tekstu środowiskowego jest kreacja oryginalnego, całościowego świata, w którym związek człowieka z przestrzenią może być określany mianem bio-regionalizmu. Autor tekstu środowiskowego zawsze aktualizuje jakiś chronotop, na przykład rytm pór roku. W tego typu narracji redefinicji podlega idea podmiotu, który staje się jednym z elementów sieci zależności. Ubertowska zauważa, że w przypadku omawianego przez nią *environmental text* następuje widoczne odejście od jednych gatunków literackich na rzecz drugih. Istotniejszą rolę odgrywają te, w których występuje zainteresowanie i odpowiedzialność za strefę przedmiotową opisu. Powieść psychologiczna czy literatura ego-centryczna nie stanowi w tym wypadku obiektu zainteresowania ekokrytyki. Sposób prowadzenia narracji również odgrywa istotną rolę, uprzywilejowując teksty, które próbują oddać nielinearność życia za pośrednictwem nielinearnych narracji, co faworyzuje mikroeseje, nieciągłe sekwencje czy kontemplacje natury. *Opowiadania o ziołach i zwierzętach* Simony Kossak w większym lub mniejszym stopniu realizują podstawowe założenia tak rozumianego tekstu środowiskowego. Pomimo, że chronotop nie odgrywa w przypadku omawianego tu zbioru narracji przyrodniczych dużej roli, to jednak w innych tekstach Kossak pełni niezwykle istotną funkcję. Przykład stanowią gawędy rejestrowane w naturalnych plenerach Puszczy Białowieskiej, we wszystkich porach roku. Gawędy te zostały opublikowane w kilku tomach już po śmierci autorki, a każdy zbiór nosi nazwę związaną z konkretnymi przestrzeniami występowania roślin i zwierząt: *Powietrze*, *Woda*, *Ziemia*⁶⁰.

⁵⁸ Zob. L. Buell, *The environmental Imagination. Thoreau, Nature, Writing, and the Formation of American Culture*, London 1995.

⁵⁹ Zob. A. Ubertowska, „Mówić w imieniu biotycznej wspólnoty”. *Anatomie i teorie tekstu środowiskowego/ekologicznego*, „Teksty Drugie” 2018, nr 2, s. 17–39.

⁶⁰ S. Kossak, *Powietrze*, Białystok 2011; S. Kossak, *Woda*, Białystok 2011; S. Kossak, *Ziemia*, Białystok 2011.

Opowiadania o ziołach i zwierzętach. Zgodnie z naturą swojego gatunku wpisują się również w założenia projektu historii ratowniczej, o której Ewa Domańska pisze:

ten rodzaj historii zaangażowanej ma także często charakter transformujący podmiotowość – wpływa na „podnoszenie świadomości” i zmienia stosunek ludzi do ludzi, natury, zwierząt, roślin, a także rzeczy. Zachęca ponadto, by widzieć procesy zachodzące w świecie nie tylko w kategoriach cykliów ekonomicznych, społecznych czy politycznych, lecz także biologicznych; by mówić o systemach społecznych, ale też o ekosystemach. Historia ratownicza staje się przez to elementem humanistyki restytutywnej – humanistyki odbudowy; humanistyki regeneracyjnej, wspierającej, afirmatywnej⁶¹.

Simona Kossak swoją działalnością popularyzatorską przyczyniła się do uwrażliwiania odbiorców na przyrodę oraz zaszczepienia w nich idei jej ochrony. Walczyła w sprawie ochrony roślin i zwierząt w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych oraz na początku XXI wieku, kiedy organizacje ekologiczne w Polsce dopiero zaczynały się formować, lecz nie miały jeszcze dużego zrozumienia w społeczeństwie. Uważam, że działalność piśmiennicza Simony Kossak to próba napisania herbstory, której założenia są zbieżne z założeniami historii ratowniczej, zorientowanej na ratowanie przyszłości. Simona Kossak w 1995 roku poruszyła temat, który ówczesnej Polsce był obcy, a na zachodzie dopiero zaczął się kształtować. Chodzi o kwestię podmiotowości roślin, ich sprawczość i bezpośredni wpływ na historię. Badaczka-pisarka postanowiła oddać głos tym podmiotom, które dotychczas były wykluczone z oficjalnej narracji. Poświęciła uwagę zarówno roślinom, takim jak Dąb czy Lipa, które w skali hierarchii wartości stoją wyżej niż na przykład Cykoria podróżnik, Dziurawiec czy Krwawnik. Jednak to tym ostatnim autorka przygląda się z ogromną dążą empatii, a za pośrednictwem swoich opowiadań chce przywrócić właśnie ziołom i ich historiom należne im miejsce.

Bibliografia

- Barcz Anna (2016), *Zagadnienia i problemy badawcze ekokrytyki*, w: A. Barcz, *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w literaturze polskiej*, Katowice: „Śląsk” Wydawnictwo Naukowe, s. 19–51.
- Borovich Miriam (2017), *Rośliny nas ocalą: 15 roślin leczniczych, zdolnych puścić z torbami koncerny farmaceutyczne*, przeł. K. Majkowska, Warszawa: Muza.

⁶¹ E. Domańska, *Historia ratownicza*, s. 13.

- Buell Lawrence (1995), *The environmental Imagination. Thoreau, Nature, Writing, and the Formation of American Culture*, London: The Belknap Press.
- Domańska Ewa (2014), *Historia ratownicza*, „Teksty Drugie”, nr 5, s. 12–26.
- Domańska Ewa (2013), *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie”, nr 1–2, s. 13–32.
- Domańska Ewa (2017), *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Dyakowski Bohdan (1898), *Nasz las i jego mieszkańcy: dla młodzieży*, Warszawa: M. Arct.
- Dyakowski Bohdan (1928), *Wąż Władka: opowiadanie*, Warszawa: M. Arct.
- Dyakowski Bohdan (1903), *Z naszej przyrody: obrazy z życia roślin i zwierząt krajowych*, Warszawa: M. Arct.
- Dyakowski Bohdan (1908), *Z puszczy Białowieskiej*, Warszawa: Redakcja „Przyjaciela Dzieci”.
- Harrison Christina, Gardiner Lauren (2018), *Zdumiewające zdolności roślin*, przeł. A. Kowalska, A. Jankowski, Warszawa: Amber.
- Kania Eliza (2011), *Polska zdekolizowana? „Pamięć o kobietach” i jej wymiary*, „Refleksje”, nr 4, s. 51–61.
- Kossak Simona (2017), *O ziołach i zwierzętach*, Warszawa: Wydawnictwo Marginesy.
- Kossak Simona (1995), *Opowiadania o ziołach i zwierzętach. Zgodnie z naturą swojego gatunku*, Warszawa: Wydawnictwo Alfa.
- Kossak Simona (2017), *Opowieści z Dziedzinki*, Białystok: Fundacja Sąsiedzi.
- Kossak Simona (2011), *Powietrze*, Białystok: Regionalna Dyrekcja Ochrony Środowiska w Białymstoku.
- Kossak Simona (2001), *Saga Puszczy Białowieskiej*, Warszawa: Muza.
- Kossak Simona (2016), *Saga Puszczy Białowieskiej*, Warszawa: Wydawnictwo Marginesy.
- Kossak Simona (2016), *Opowieści*, Białystok: Fundacja Sąsiedzi.
- Kossak Simona (2011), *Woda*, Białystok: Regionalna Dyrekcja Ochrony Środowiska w Białymstoku.
- Kossak Simona (2011), *Ziemia*, Białystok: Regionalna Dyrekcja Ochrony Środowiska w Białymstoku.
- Książek Michał (2015), *Droga 816*, Białystok: Fundacja Sąsiedzi.
- Książek Michał (2017), *Podróż do tutaj*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7071-podroz-do-tutaj.html>.
- Kuleczka Pola (2000), *Bohdan Dyakowski. Monografia literackiej twórczości popularyzatora wiedzy o przyrodzie*, Kraków: „Secesja”.
- Laws Bill (2016), *50 roślin, które zmieniły bieg historii*, przeł. J.J. Malinowski, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Alma-Press.
- Mancuso Stefano (2018), *Rewolucyjny geniusz roślin. Jak i dlaczego rośliny zmieniają naszą przyszłość*, przeł. A. Wziętek, Wrocław: Bukowy Las.
- Mirucka Beata, Bielecka Urszula (2014), *Intrapsychiczne i interpersonalne funkcje relacji człowieka ze zwierzęciem towarzyszącym*, „Psychologia Społeczna”, t. 9, nr 3, s. 338–346.
- Nowakowska Aleksandra (2018), *Rośliny nas uleczą: dieta na superodporność i długie życie*, Opisy: „Edycja” Anna Magdziarz.

- Owczarek Bogdan (2001), *Od poetyki do antropologii opowiadania*, w: *Praktyki opowiadania*, red. B. Owczarek, Z. Mitosek, W. Grajewski, Kraków: Universitas, s. 11–21.
- Pelcowa Halina (2001), *Nazwy roślin w świadomości językowej ludności wiejskiej*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 2001, nr 2282, „Język a kultura”, t. 16, *Świat roślin w języku i kulturze*, s. 99–116.
- Stewart Amy (2011), *Zbrodnie roślin: chwast, który zabił matkę Abrahama Lincolna i inne botaniczne okropieństwa*, przeł. D. Wójtowicz, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Strzałko Jan, Mossor-Pietraszewska Teresa [red.] (2001), *Kompendium wiedzy o ekologii*, Warszawa–Poznań: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Trusewicz Katarzyna (2016), *Ekogawędy Simony Kossak*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze”, nr 9, s. 95–105.
- Ubortowska Aleksandra (2018), „Mówić w imieniu biotycznej wspólnoty”. *Anatomie i teorie tekstu środowiskowego/ekologicznego*, „Teksty Drugie”, nr 2, s. 17–39.
- Żelazińska Aleksandra (2017), *Litenatura*, „Polityka”, nr 10, s. 84–86.

Herbstory/Herstory: Simony Kossak's Way

Summary

Drawing from the analogous “herstory”, the article uses the term ‘herb-story’ to read Simona Kossak’s book of herbs *Opowiadania o ziołach i zwierzętach. Zgodnie z naturą swojego gatunku*. The nature narratives are analyzed as examples of “rescue history” and environmental writing.

Keywords: ecology, ecocriticism, herbs, nature, environmental text

Ewelina Feldman-Kołodziejuk

Wydział Filologiczny

Uniwersytet w Białymstoku

e-mail: e.feldman@uwb.edu.pl

ORCID: 0000-0003-1205-1510

Sweetland Michaela Crummeya jako elegia na znikające osady rybackie

Wydana w 2014 roku (wyd. polskie 2015) powieść nowofundlandzkiego pisarza Michaela Crummeya dotyczy najnowszych wydarzeń w historii jego rodzimej wyspy. Wskutek wprowadzonego w 1992 roku moratorium na połowy dorsza, które miało potrwać dwa lata, a nie zostało zniesione do chwili obecnej, setki osad rybackich znalazły się w tragicznym położeniu. Emigracja zarobkowa młodych mieszkańców oraz bezrobocie wśród rybaków zamieniły niegdyś tętniące życiem wioski w umieralnię dla tych, którzy zostali. Nie widząc innej formy pomocy mieszkańcom, którzy od 250 lat utrzymywali się z rybołówstwa, rząd Kanady przywrócił zawieszony w latach siedemdziesiątych program przesiedlania niedochodowych osad na kontynent w zamian za gratyfikację finansową. Warunkiem przesiedlenia była jednakże jednomyślna zgoda wszystkich mieszkańców wyspy, by rząd nie musiał zapewniać transportu publicznego, dóbr pierwszej potrzeby czy też opieki medycznej w danym rejonie.

Powieść jest fikcyjnym zapisem przesiedlenia kilkudziesięcioosobowej społeczności rybackiej z Chance Cove, położonego na niewielkiej wyspie Sweetland, oraz tego, co po niej zostaje – porzuconych, niszczących domostw. Główny bohater, siedemdziesięcioletni emerytowany latarnik, Moses Sweetland, potomek pierwszych osadników na tytułowej wyspie, nie zamierza jednakże porzucić jedyne go domu, jaki miał. Pozoruje własną śmierć na morzu, dzięki czemu może pozostać na miejscu, gdy wszyscy inni wyjadą.

W swoich rozważaniach skupię się na przeobrażeniach, jakim opuszczona przez mieszkańców wyspa ulega w odbiorze Sweetlanda, uwzględniając przy tym estetykę gotyzmu. Następnie odniosę się do motywu mapy i wykorzystam kategorię *lieu de mémoire* Pierre'a Nory. W szerszym kontekście niniejszy tekst jest próbą znalezienia najbardziej adekwatnych kategorii interpretacyjnych w odniesieniu do miejsc i społeczności skazanych na unicestwienie.

W pierwotnym zamyśle Moses Sweetland, po miesiącach stawiania oporu, przystaje na rządową ofertę dla dobra innych mieszkańców, w tym swojej siostrzenicy i jej kilkuletniego syna. Swój szalony plan potajemnego pozostania na wyspie zdecyduje się zrealizować dopiero po tragicznej śmierci ciotecznego wnuka, Jessego. W ramach przygotowań do opuszczenia wyspy na zawsze wybiera się na sąsiednią wysepkę Little Sweetland, by popatrzeć na jedną z porzuconych przed laty osad – Tilt Cove.

Mijając Tilt Cove, wpatrywał się w nagie wzgórza. Żaden ślad nie znaczył miejsca, w którym niegdyś stały dziesiątki domów, nabrzeży i szop. [...] Z osady zostało tak niewiele, że szczątki mogłyby mieć równie dobrze z tysiąc lat. Zagłębienia terenu znaczyły miejsca, w których niegdyś znajdowały się domy i ziemianki; zarosnięte kontury płaskich fundamentów. [...] Próbował wyobrazić sobie budynki na dawnych miejscach, wydobyć z pamięci nazwiska ich mieszkańców. Dominie'owie, Barterowie i Keepingowie¹.

Patrząc na Tilt Cove, Moses Sweetland rozważa przyszłość własnej osady, którą wkrótce spotka podobny los. Natura szybko zawładnie porzuconymi przez ludzi domostwami, czego przykładem jest bizon mieszkujący w dawnym domu Dolimountów. Przyroda zajmie miejsce człowieka i powoli wymaże jego ponad dwustuletnie panowanie na wyspie. Nie ma jednak mowy o powrocie do starej Nowej Fundlandii, gdyż na skutek zmian atmosferycznych spowodowanych działalnością człowieka świat przyrody zmienił się nieodwracalnie, a jego przyszłość jest nie do przewidzenia. Traczyki giną z wycieńczenia, głuptaki i alki krzywonośe przenoszą się na żer setki mil poza granice swojego zasięgu.

Wokół niego powstawał nowy świat. Sweetland już latami słuchał, jak omawiali to w audycji *Fisheries Broadcast* – apokaliptyczne nawałnice, podnoszący się poziom mórz, zmiany w porach roku, w temperaturach oceanu. Ryby migrowały na północ w poszukiwaniu chłodniejszych wód, a traczyki lodowe gubiły się w środowisku, do życia w którym były stworzone. Kształtowany od pokoleń

¹ M. Crummey, *Sweetland*, przeł. M. Alenowicz, Gdańsk 2015, s. 164. Kolejne cytaty lokalizuję w tekście głównym.

instynkt, który zapewniał im tutaj przetrwanie, nagle stał się bezużyteczny. Sweetland pomyślał, że ptaki i ich zwyczaje robią się przestarzałe, tak jak magnetowidy i analogowe telewizory wyrzucone na skarpę za piecem. Relikty z dawniejszych czasów odchodzące w niebyt [S, s. 325].

Sweetland doskonale zdaje sobie sprawę, że dawny świat dostatnich osad rybackich odszedł bezpowrotnie i można go jedynie ocalić poprzez pamięć. Nie tylko zwierzęta są relikdami, sami mieszkańcy wyspy też je przypominają. Na nic ich tradycyjne metody połowu czy upraw w dobie cyfryzacji i maksymalizacji zysków. Warto jednak podkreślić, iż mimo tragicznego losu skazanych na zagładę społeczności rybackich powieść Crummeya nie epatuje ani gniewem, ani dramatyzmem. Bliższa jest nostalgii za światem, który przemija na naszych oczach. Chance Cove, podobnie jak wiele innych osad rybackich, zawsze istniało na marginesie świata, ale dla większości lokalnej populacji nie stanowiło to problemu. Głównym pragnieniem mieszkańców było przeżyć spokojnie swoje lata w miejscu, gdzie się urodzili i gdzie spoczywają szczątki ich zmarłych. Tym też kieruje się tytułowy bohater, gdy podejmuje ostateczną decyzję o samotnym pozostaniu na wyspie. Po śmierci Jessego pragnie zostać jego strażnikiem na wyspie. O rosnącej roli grobów wraz z postępującą ateizacją Michel Foucault pisał w następujący sposób:

[T]o właśnie w czasie, gdy cywilizacja stała się, jak to się pospolicie mówi, „ateistyczna”, kultura zachodnia ustanowiła to, co nazywa się kultem umarłych.

W gruncie rzeczy było to dość naturalne, że w epoce rzeczywistej wiary w zmartwychwstanie ciał i nieśmiertelność duszy szczątkom cielesnym nie przypisywano nadrzędnego znaczenia. Przeciwnie, od momentu, gdy ludzie przestali być pewni, czy mają duszę i czy ich ciała odzyskają życie, konieczne stało się przypuszczalnie poświęcenie większej uwagi martwemu ciału, które jest ostatecznie jedynym śladem naszej egzystencji pośród świata i pośród słów².

Moses Sweetland jest doskonałym przykładem teorii Foucault. Zmarli i ich groby wymagają opieki, żyją dotąd, dopóki ktoś o nich pamięta i nawiedza miejsca ich wiecznego spoczynku. Jako ostatni strażnik wyspy protagonista gwarantuje im chwilową, bo trwającą jedynie do końca jego własnego żywota, nieśmiertelność. Jednakże po tym, gdy wszyscy wyjechali, bohater odwleka wizytę na cmentarzu, „aż zawisła nad nim groźba pierwszych opadów śniegu” [S, s. 239]. Gdy dociera na grób Jessego, zdaje

² M. Foucault, *Inne Przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 122.

sobie sprawę, iż on również ma swój nagrobek z białym krzyżem, na którym widnieją daty jego urodzin i śmierci. Gdy odnaleziono jego łódź, mieszkańcy Chance Cove uznali go za tragicznie zmarłego i urządzili symboliczny pogrzeb bez ciała. Widok własnego nagrobka, który w pierwszym odruchu przyprawia go o wybuch śmiechu, szybko przeradza się w niepokój. Mimo iż Sweetland „nie potrafił stwierdzić, co tak właściwie zburzyło jego spokój” [s. 240], czytelnik nie ma z tym problemu. Pochówek za życia odzwierciedla status Moseśa jako jedynego mieszkańca wyspy, która umarła dla świata. Wyspa Sweetland staje się grobem Moseśa Sweetlanda. On wciąż żyje, ale jego funkcja jako strażnika zmarłych umieszcza go na pograniczu światów. Żeby oddać aurę tajemniczości opustoszałej wyspy, Crummey wykorzystuje elementy typowe dla poetyki gotycyzmu. Najpierw wprowadza światła zapalające się o zmroku w domu Queenie Coffin, przyjaciółki Sweetlanda. Następnie – nadawany z głośnika dawno zamkniętego kościoła głos Tennessee’go Forda śpiewającego *The Old Rugged Cross*. Ten głos w gęstej mgle wskazuje bohaterowi drogę do domu. Fakt, iż również pies słyszy emitowany hymn, świadczy o realności zasłyszanych dźwięków. Jednakże żaden z mieszkańców nie może kryć się za kościelnym nadajnikiem, gdyż wszyscy opuścili wyspę bezpowrotnie. Mamy zatem do czynienia ze zjawiskiem paranormalnym. Obdarzona własną wolą wyspa nadal żyje mimo oficjalnego zamknięcia, by stopniowo odsłaniać przed Moseśem swoje tajemnice. O zmroku do dawnego domu latarnika zmierza pochód sylwetek, które wyłaniają się z czerni:

Na skałach stały ich całe setki. Wszyscy stłoczeni nad samymi klifami Fever Rocks, a było ich tylu, ilu ludzi w mniemaniu Sweetlanda mogło mieszkać w osadzie od jej początków, i nikt nie odzywał się choćby słowem. Wszyscy stali twarzą do oceanu, ponad którym czerń mąciły jednostajne rozbłyski. [...] Towarzyszył im tak namacalny nastrój wyczekiwania, że Sweetland aż wstrzymał oddech [S, s. 310].

Ta osobliwa procesja nie wzbudza bynajmniej lęku w głównym bohaterze, głębokie przekonanie o bliskim współistnieniu świata żywych i martwych jest cechą charakterystyczną nie tylko dla społeczności zamieszkujących Nową Fundlandię. W większości mniejszych osad, w których życie toczyło się niezmiennie przez dziesiątki lat, a kolejne pokolenia przychodziły na świat i umierały w tym samym domu, obcowanie z duchami czy też duszami zmarłych uznawane jest raczej za osobliwość lub dar niż szaleństwo. Podobnie jest z mieszkańcami tytułowej wyspy. Najlepszym przyjacielem Jessego jest zmarły brat Sweetlanda, Hollis, z którym chłopiec prowadzi ożywione rozmowy, zaś spoglądający z portretu zmarły Wuj Clar wciąż

wciągany jest w życie rodzinne Sweetlandów. Zdziwienia nie budzi zatem również rozgrywana przez niewidzialnych graczy partia szachów w opuszczonym zakładzie fryzjerskim Duke'a Fewera.

Zmarli jednakże nie wypełniają pustki, jaką zostawili po sobie przesiedleni mieszkańcy wyspy i samotność doskwiera Mosesowi sromotnie: „Od czasu do czasu spadała na niego samotność tak apokaliptyczna, że zaczynał się bać, iż jej nie sprostą. Zupełnie jakby był jedyną żywą istotą na całym świecie” [S, s. 232]. Jego życie nabiera blasku w momencie, gdy spotyka psa swojego sąsiada, Kopcia, który uciekł z ostatniego promu odpływającego z wyspy, by tak jak Sweetland dokonać na niej żywota. Potrzeba towarzystwa narastała w bohaterze tak bardzo, iż „pragnął – dużo bardziej niż czegokolwiek innego ostatnimi czasy – dotknąć zwierzęcia” [S, s. 252]. Choć Kopeć długo jest nieufny i nie daje się pogłaskać najprawdopodobniej ze względu na ciężki żywot i walki, jakie musiał stoczyć, by przetrwać na wyspie, szybko staje się współtowarzyszem niedoli, źródłem otuchy i pociechy w samotności Sweetlanda. Wspólnie wypływają w morze, polują, a co wieczór odbywają rytuał, podczas którego Kopeć „kręci kółka w pościeli, żeby się umościć”, a człowiek gdera, iż „kundel go zbudził i świni mu łóżko brudnymi łapami” [S, s. 328]. Śmierć psa z rąk drapieżnika położy się długim cieniem na codzienności Mosesa.

Zanim podejmie decyzję o samodzielnym wydostaniu się z wyspy, główny bohater wypełnia niekończące się ze względu na brak elektryczności wieczory wspomnieniami rozmów z Jessem oraz mentalnym odtwarzaniem mapy wyspy. W swych wyobrażeniach stara się być jak najbardziej skrupulatny, by nie pominąć żadnego miejsca, tak jakby od jego pamięci zależało ich realne istnienie. Czuł, „jak gdyby wyspa powoli znikała, a tylko jego rytualne wyliczanie wszystkich zakamarków zapobiegało jej ostatecznemu zniknięciu” [S, s. 281]. Będzie odprawiał swój wieczorny rytuał aż do chwili, gdy w domu braci Priddle'ów znajdzie papierową mapę Nowej Funlandii i torebkę lekko stęchłej marihuany. W przepływie inspiracji wspomaganej tą substancją tworzy spersonalizowaną mapę swojej ojczyzny. Najpierw dorysowuje mniejsze wyspy pominięte przez kartografów, a na zaznaczonych dopisuje brakujące nazwy miejsc, później nanosi na mapę nowe lokalizacje i nazywa je imionami czy nazwiskami swoich sąsiadów i przyjaciół: *Wyspa Queenie*. *Skąły Jessego*. *Przylądek Priddle'ów*. *Cypel Pilgrima*. *Cieśnina Vatchera* [S, s. 291]. Jedyną formą przeciwdziałania znikającym miejscom jest zachowanie pamięci o nich, dla Sweetlanda oznaczało to kreślenie mapy wyspy, dla Crummeya – stworzenie literackiego miejsca pamięci, które uwieczni odchodzący w niebyt świat tradycyjnych wiossek rybackich. A ponieważ, jak pisze Myśliwski, „pamięć jest tylko funkcją

wyobraźni”³ zmodyfikowana przez Sweetlanda mapa Nowej Fundlandii jest skuteczniejszym sposobem na uwiecznienie lokalnej społeczności niż najbardziej szczegółowa reprezentacja przygotowana przez postronnych kartografów. Podobne refleksje wydaje się snuć sam autor na temat literatury tematyzującej Nową Fundlandię, a tworzonej przez ludzi spoza wyspy. Tak oto opowiada o zmaganiach Sweetlanda z jedną z lektur pozostawionych przez jego przyjaciółkę Queenie:

Pół godziny później był już gotów cisnąć to cholerstwo do pieca. Przez trzy kolejne popołudnia siadał z książką w ciemniejącym świetle dnia, czując się tak, jakbyś ktoś skazał go na wywlekanie kamieni z plaży na szczyt Mackerel Cliffs. Za każdym razem, gdy miał odłożyć książkę, przyglądał się okładce, obracał ją, by popatrzeć na tył. Cytat z jakiejś gazety z Toronto, że to „autentyczna Nowa Fundlandia”. Sweetland doszedł do wniosku, że z tego, co napisał tę książkę, był taki Nowofundlandczyk jak z koziej dupy szkuta, a już na pewno w życiu nie złowił ani nie oczyścił nawet jednej ryby [S, s. 243].

Doświadczenie życia na wyspie wydaje się zatem warunkiem koniecznym do oddania jej specyfiki, tak by sami mieszkańcy mogli się w tej literaturze odnaleźć. Nieznajomość opisywanego miejsca będzie nieuchronnie skutkowałą powielaniem pewnych schematycznych wyobrażeń o nim i lokalnej społeczności. Stworzone przez Crummeya, rdzennego Nowofundlandczyka, fikcyjne Chance Cove, wydaje się miejscem autentycznym. Poprzez historię jednej osady autor kreśli portret zbiorowy znikających osad rybacczych na Nowej Fundlandii, tworząc jednocześnie literackie miejsce pamięci. W scenie końcowej ku swemu przerażeniu Moses odkrywa zniknięcie wysp Sweetland i Little Sweetland ze wspomnianej wcześniej mapy; jako bohater powieści Crummeya nie ma świadomości, że zostaną zachowane na jej kartach. Gest wymazywania konturów wysp z mapy Nowej Fundlandii, a zatem usuwania ich z oficjalnej narracji władzy, zostaje zastąpiony językową reprezentacją, artystyczną kreacją jednostki, która pragnie ocalić usunięte wyspy. Potrzeba stworzenia symbolicznego *lieu de mémoire*, miejsca pamięci, wynika z faktu, iż nie ma już *milieu de mémoire*, rzeczywistego środowiska pamięci⁴. Nie ma społeczności, która zachowałaby pamięć o miejscowościach takich jak Chance Cove, gdyż przesiedleni mieszkańcy rzadko tworzą diaspory. Nie ma również możliwości, by wygospodarować fizyczną przestrzeń, która podtrzymałaby pamięć o opuszczonych osadach w formie skansenu czy mu-

³ W. Myśliwski, *Traktat o łuskaniu fasoli*, Kraków 2007, s. 257.

⁴ P. Nora, *Między pamięcią i historią: Les lieux de Mémoire*, „Tytuł Roboczy: Archiwum” 2009, nr 2, s. 4.

zeum, gdyż wysiedlone miejsca są oficjalnie zamykane. Jediną przestrzenią, w której takie *lieu de mémoire* może powstać, jest sztuka.

W *Między pamięcią i historią* Pierre Nora zauważa, iż „Pamięć przywiązuje się do miejsc, podczas gdy historia przywiązuje się do wydarzeń”⁵. Omawiana powieść jest w równym stopniu narracją o Mosesie Sweetlandzie, jak i opowieścią o wyspie Sweetland, co doskonale oddaje okładka brytyjskiego wydania książki, przedstawiająca mapę z wyspą w kształcie ludzkiej głowy. Emerytowany latarnik jest potomkiem pierwszych osadników, którzy przybyli na wyspę pod nazwiskiem Svietlund. Jego zangielszczona wersja z czasem dała wyspie nazwę, a następnie przydomek głównemu bohaterowi. Fuzja obu nazw uwypukla kwestię poczucia tożsamości lokalnej i przynależności do miejsca, kieruje też naszą uwagę ku idei korzeni, określaną przez Norę jako „świeck[a] wersj[a] narracji mitologicznej, która nadaje znaczenie i poczucie *sacrum* społeczeństwu pogrążonemu w ogólnonarodowym procesie sekularyzacji”⁶. Moses nie jest religijny, w przeciwieństwie do Robinsona Crusoe nie wypełnia swych dni rozważaniami na temat dobra i zła czy sensu życia. Jego duchowość jest silnie osadzona w czymś, co można określić mianem mitologii czy też mentalności nowofundlandzkiej, przypominającej religie lokalnego typu, o których Yi-Fu Tuan pisał:

wytwarzają w wiernych silne poczucie przeszłości, poczucie rodowe i poczucie kontynuacji, związane z miejscem. [...] Poczucie bezpieczeństwa czerpie się raczej z poczucia historycznej kontynuacji niż ze świata wiecznych, ponadczasowych wartości głoszonych w transcendentnych i uniwersalnych religiach⁷.

W swoich rozmyślaniach na temat przywiązania do miejsca protagonista zdaje się postrzegać wyspę jako żywy organizm obdarzony rodzajem świadomości. Zgodę Sweetlandczyków na przesiedlenie na kontynent traktuje jako zdradę wyspy – brak lojalności. Nie obwinia jej za to, iż nie jest w stanie zapewnić bytu swoim mieszkańcom. Co więcej, uważa, że należy jej się oficjalne i uroczyste rozstanie:

Sądził, że na koniec odbędzie się jakieś pożegnanie, że w ostatnich dniach mieszkańcy miasteczka zbiorą się w związkowej świetlicy, żeby urządzić wyspie stypę, zanim wszyscy wsiądą na prom. Przemówienia, kilka piosenek, rzewne wspominki. Okazja, żeby wypić za wyspę, zanim zrzekną się jej na dobre [S, s. 193–194].

⁵ Tamże, s. 11.

⁶ Tamże, s. 8.

⁷ Y. Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 193.

Nikt jednak nie organizuje ceremonii pożegnania wyspy, a zdecydowana większość mieszkańców wyjeżdża przed ostatecznym terminem jej zamknięcia, jakby chcieli zdążyć odpłynąć przed innymi, by nie musieć oglądać opustoszałej miejscowości, by móc zachować w pamięci dawne Chance Cove.

Omawiana przeze mnie powieść *Sweetland* jest doskonałym dowodem na to, że „miejsca i literatura potrzebują się wzajemnie”⁸. Miejsce daje początek fascynującej lekturze, która nie tylko poszerza geograficzne horyzonty czytelnika, ale staje się źródłem głębokiej refleksji nad kondycją współczesnego świata. W dobie globalizacji i skomplikowanych zależności gospodarczych z jego mapy znika wiele miejsc, o których wkrótce nikt nie będzie pamiętał. To wioski rybackie, osady górnicze, miasteczka, gdzie zlikwidowano zakłady przemysłowe, dające zatrudnienie większości mieszkańcom. Jedyną formą zachowania pamięci tych miejsc są świadome działania kommemoratywne, pośród których literatura wydaje się najbardziej adekwatnym i trwałym środkiem. Daje bowiem wgląd w sposób bycia i myślenia społeczności, które przez silne usytuowanie w swoim krajobrazie są wyjątkowe, a jednak skazane na zmiany bądź unicestwienie wraz z przesiedleniem. Przede wszystkim jednak tworząc literacką reprezentację miejsca, mającego odejść w niebyt, pisarze ocalają je od zapomnienia.

Bibliografia

- Crummey Michael (2015), *Sweetland*, przeł. M. Alenowicz, Gdańsk: Wiatr od morza.
- Foucault Michel (2005), *Inne Przestrzenie*, przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie”, nr 6, s. 117–125.
- Myśliwski Wiesław (2007), *Traktat o łuskaniu fasoli*, Kraków: Znak.
- Nora Pierre (2009), *Między pamięcią i historią: Les lieux de Mémoire*, „Tytuł Roboczy: Archiwum”, nr 2, s. 4–12.
- Rybicka Elżbiera (2008), *Miejsca, pamięć, literatura, (w perspektywie geopoetyki)*, „Teksty Drugie”, nr 1–2, s. 19–32.
- Tuan Yi-Fu (1987), *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

⁸ E. Rybicka, *Miejsca, pamięć, literatura, (w perspektywie geopoetyki)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2. s. 26.

Sweetland by Michale Crummey as an Elegy on Disappearing Fishing Communities

Summary

Sweetland is a fictional record of the resettlement of a fishing town in Newfoundland due to a fishing crisis caused by a cod moratorium. The main character, Moses Sweetland, refuses to leave his home island and by feigning his own death manages to stay behind when all other inhabitants depart. The article focuses on the transformations that the deserted island undergoes, with special focus on Gothic elements, the motif of the map and Pierre Nora's concept of *lieu de mémoire*.

Keywords: resettlement, space, *lieu de mémoire*, map, Newfoundland

Stefan Kubiak

Wydział Filologiczny

Uniwersytet w Białymstoku

e-mail: skubiak@bk.onet.pl

ORCID: 0000-0002-6373-5130

Przestrzeń kształtująca świadomość etniczną: żydowska dzielnica Newark w powieściach Philipa Rotha

Metafory deterytorializacji i reterytorializacji opisujące zjawiska zarówno przyrodnicze, jak i społeczne, jakich użyli Gilles Deleuze i Feliksa Guattari w swoim dziele z 1980 r., *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*¹, są pomocne w opisie zjawisk występujących w dziejach narodów, szczególnie tych związanych z poczuciem tożsamości grupowej. W przypadku narodu żydowskiego, jeśli można użyć takiego pojęcia, kategorie deterytorializacji i reterytorializacji mogą być zastosowane nie tylko w metaforycznym ujęciu, ale również jak najbardziej dosłownie. Deterytorializacja bowiem to wyjście podmiotu na spotkanie elementu zewnętrznego, po którym następuje reterytorializacja, czyli powrót do swojej istoty po dokonaniu autoredefinicji. Mało jest w historii świata grup ludzkich, których definicja ulegała takiemu wzmocnieniu przez deterytorializację, jak Żydzi. Przez wieki religia stanowiła o wyjątkowości wyróżniającej ich spośród otaczających ludów. Jednakowoż ruchy oświeceniowe (Haskala), pojawienie się ideologii asymilacyjnych, w tym takich, które nie kazały rezygnować z własnej żydowskości, a jedynie ją dostosować do sposobu życia chrześcijańskiego otoczenia, czy w końcu odejście od judaizmu nie w celu przyjęcia chrześcijaństwa, ale jako odrzucenie religii w ogóle, postawiły ludzi uważających się za Ży-

¹ G. Deleuze, F. Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, przeł. Brian Massumi, Minneapolis 1987.

dów przed pytaniem, co właściwie ich definiuje. Państwo narodowe, czyli Izrael, jeszcze nie powstało. Rozproszeni po świecie Żydzi mówili różnymi językami.

Wziąwszy „terytorialne” metafory Deleuze’a i Guattariego za terminy dosłowne, można zaryzykować twierdzenie, że w ciągu całej swojej historii Żydzi, jak rzadko która grupa etniczna czy narodowa, podlegali deterytorializacji i reterytorializacji. Migrując – bądź to dobrowolnie, bądź w wyniku woli wrogich sił – tracili terytoria, które zdążyli uznać za swoje. Jednak po uzyskaniu pozwolenia od władców krajów, w których się osiedlali na krócej czy dłużej, zamieszkiwali zwarte tereny w miastach, co pozwalało na poczucie zakorzenienia i budowę tożsamości. Ten terytorialny charakter tożsamości był oczywiście wynikiem pewnego procesu porównywalnego z kołem hermeneutycznym, ponieważ trudno oddzielić terytorium od zamieszkujących je ludzi. Najpierw daną dzielnicę zasiedlali Żydzi, nadając jej żydowski charakter, a potem kolejne pokolenia w niej wychowane mogły konstruować własne poczucie żydowskości na podstawie mieszkania na danym terytorium.

Ważnym czynnikiem tożsamości jest pamięć, której według Aleidy Asmann jedną z metafor jest miejsce. Jest ono również jednym z czterech podstawowych rodzajów mediów pamięci kulturowej. Plan miasta jest z kolei metaforą miejsca². W prozie Philipa Rotha plan miasta, i szerzej, mapa jego okolic, odgrywają ważną rolę w organizacji pamięci narratorów, równocześnie kształtując ich dyskurs tożsamościowy. Człowiek niereligijny, niemówiący ani po hebrajsku, ani w jidysz czy ladino, a posługujący się płynnie i bez akcentu mową otaczających go nie-Żydów, który opuścił rodzinne getto, by wtopić się w środowisko głównego nurtu, ma dwie możliwości – albo wyrzec się swojej żydowskości, albo doświadczyć metaforycznej reterytorializacji poprzez odwołanie się do pamięci żydowskiej dzielnicy, w której się wychował.

Philip Roth, zmarły niedawno amerykański prozaik, przez całe swoje pisarskie życie zmagał się z problemem żydowskiej tożsamości. Podobnie jak on sam, jego bohaterowie, czy to fikcyjny Philip Roth, czy też Natan Zuckerman, to ateści z dość ambiwalentnym stosunkiem do państwa Izrael, mówiący wyłącznie amerykańską angielszczyzną. Jednakowoż nieustanne powroty do tematu żydowskości wydają się niezwykle ważnym elementem prozy Rotha. Krytyczne przedstawienie plemiennej solidarności czy prób tradycyjnego żydowskiego wychowania (*Kompleks Portnoya*, 1969) powodowało nawet oskarżenie o antysemityzm, który w przypadku Żyda bywa nazywany

² K. Szalewska, *Urbanalia – miasto i jego teksty. Humanistyczne studia miejskie*, Gdańsk 2017, s. 179.

żydowską samonienawiścią³. Jednakże już w latach 80. XX w. Roth przedstawia bardzo dojrzałe podejście do swojego etnicznego dziedzictwa. W *Przeciw życiu* (1987) narrator Nathan Zuckerman ma już za sobą okres buntu przeciwko rodzicom czy żydowskiej kulturowej cenzurze i podejmuje próbę redefinicji własnej tożsamości, rozważając do jakiego stopnia jest Żydem, a do jakiego Amerykaninem. Newark, jako miejsce bezpiecznego dzieciństwa odegra tu ważną rolę⁴.

W *Amerykańskiej sielance* długi wstęp Zuckermana, zawierający sentymentalny opis dzielnicy dzieciństwa, niewiele, wydaje się, wnosi do późniejszego rozwoju wypadków, a jednak stanowi istotny element powieści, tłumaczący m.in. drogę, jaką przeszedł bohater opowieści, „Szwed” Levov, niejako niepostrzeżenie oddalając się od żydowskich korzeni. Jak trafnie zauważa Ranen Omer-Sherman:

nikt nie wie lepiej niż Roth [...] że stworzył swojej powieści na pełnym zgiełku skrzyżowaniu społeczności mającej pięćset tysięcy lat i wyjątkowego amerykańskiego doświadczeniu asymilacji, zapominania i triumfu indywidualizmu. Plemienny separatyzm, który niegdyś objawiał się w nieograniczonym poświęceniu wierze w powtarzającym się cyklu męczeństwa i prześladowania skurczył się do tożsamości rozmytej...⁵

Newark w stanie New Jersey powraca w kilku tekstach Philipa Rotha. Do zilustrowania tezy o roli przestrzeni jednej z dzielnic tego miasta w kształtowaniu się żydowskiej tożsamości narratorów, posłużą tu dwie powieści, *Amerykańska sielanka*, wydana w 1997 i *Spisek przeciwko Ameryce* z 2004. Przedstawiając fragmenty dotyczące dzielnicy Weequahic, warto zwrócić uwagę na trzy aspekty: opis topograficzny, prezentację mieszkańców i emocjonalny stosunek narratora do miejsca. Odzwierciedlają one pytanie badawcze Petera Bookera z *A Glossary of Cultural Theory*, „na ile i w jaki sposób podmiotowość i tożsamość związane są z miejscem, przestrzenią i wspólnotą?”⁶. Wiąże się również z zaproponowanym przez Kevina Lyncha tworzeniem „obrazu środowiskowego” (*environmental image*), czyli obrazu świata fizycznego, jaki powstaje i pozostaje w umyśle odbiorcy. Sam autor tej koncepcji określił jej

³ S.B. Fishman, *Success in Circuit Lies: Philip Roth's Recent Explorations of American Jewish Identity*, „Jewish Social Studies, New Series”, 1997, No. 3, s. 134.

⁴ A. Cooper, *Philip Roth and the Jews*, Albany 1996, s. 3.

⁵ R. Omer-Sherman, *Diaspora and Zionism in Jewish American Literature: Lazarus, Syrkin, Reznikoff, and Roth*, Hanover 2002, s. 193 [jeśli nie podano inaczej – tłum. S.K.].

⁶ E. Rybicka, *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 473.

elementy składowe: tożsamość, strukturę i znaczenie, dodając, że „dobry obraz środowiskowy daje swojemu posiadaczowi ważne poczucie emocjonalnego bezpieczeństwa”. Dzięki niemu „potrafi on zbudować harmonijny związek między sobą a światem zewnętrznym”⁷.

W *Spisku przeciwko Ameryce*, książce będącej przykładem historii alternatywnej, znajduje się dość szczegółowy opis okolicy, w której mieszka ośmioletni fikcyjny Philip Roth:

Mieszkaliśmy na piętrze niedużej dwurodzinnej willi, na obsadzonej drzewami ulicy z rzędami identycznych drewnianych domów, z których każdy miał ceglany ganek zwieńczony trójkątnym daszkiem i małe dziedziniec, ogrodzony nisko przyciętym bukszpanowym żywopłotem. Osiedle Weequahic pobudowano tuż po pierwszej wojnie światowej na działkach rolniczych w zaniedbanej południowo-zachodniej części Newark. Pół tuzina jego uliczek nosiło dumne imiona zwycięskich dowódców marynarki z okresu wojny hiszpańsko-amerykańskiej, a miejscowe kino nazwano „Roosevelt”, na cześć dwudziestego szóstego prezydenta kraju. Nasza ulica, Summit Avenue, biegła szczytem wzgórza, wznoszącego się, jak w większości portowych miast, na niespełna sto stóp ponad poziom obmywanych przepływami słonych bagnisk, ciągnących się na północ i na wschód od miasta, a także głęboko wrzynającej się w ład zatoki na lewo od lotniska, która okala zbiorniki naftowe półwyspu Bayonne i zlewa się z Zatoką Nowojorską, by wraz z nią, minąwszy Statuę Wolności, wpaść do Atlantyku. Patrząc na zachód z okna sypialni od podwórza, sięgaliśmy nieraz wzrokiem aż po odległą linię lasów niewysokiego łańcucha gór Watchungs, u stóp którego rozciągały się wielkie majątki ziemskie i zamożne, słabo zaludnione przedmieścia – najdalszy przyczółek znanego nam świata, oddalony od domu o jakieś osiem mil. O jedną przecznicę na południe leżało robotnicze miasteczko Hillside, zamieszkane w większości przez gojów. Granica z Hillside wyznaczała początek Union County – całkowicie innego New Jersey⁸.

Pojawia się więc bardzo wyraźna struktura miejsca w postaci mapy określającej psychologiczny zasięg terytorium uznawanego za swoje. To miejsce jest opisującemu dobrze znane i można się domyślać, że daje mu poczucie bezpieczeństwa, swojskości czy zadowolenia. Trzy elementy składowe obrazu środowiskowego zaproponowane przez Lyncha są bowiem ze sobą sprzężone.

Tożsamość jest elementem wyróżniającym dane terytorium od innego. Naturalnie już sama struktura topograficzna, odmienna od pozostałych części miasta, determinuje tożsamość miejsca. Niemniej to ludzie tworzą tożsamości i dlatego stanowią tak ważny element obrazu miejsca. Pod tym względem

⁷ K. Lynch, *The Image of the City*, Cambridge 1960, s. 4.

⁸ P. Roth, *Spisek przeciwko Ameryce*, przeł. J. Kozak, Warszawa 2007, s. 10.

opis żydowskiej dzielnicy Newark w wersji narratorów Rotha nie ustępuje plastycznością opisowi topograficznemu. Wspominając towarzyski krąg rodziców – kolegów ojca z pracy, znajomych matki z wywiadówek oraz nauczycieli – protagonista *Spisku przeciwko Ameryce* mówi:

Sami Żydzi. Mężczyźni z naszej okolicy albo prowadzili własne interesy – sklep cukierniczy, spożywczy, jubilerski, odzieżowy i meblowy, stację obsługi pojazdów, delikatesy – albo byli właścicielami małych warsztatów produkcyjnych, rozsianych wzdłuż trasy Newark-Irvington, albo na własny rachunek świadczyli usługi hydrauliczne, elektryczne, malarskie i gazownicze, albo też, jak mój ojciec, należeli do armii domokrażców, którzy dzień w dzień przemierzali miasto od drzwi do drzwi, zachwalając swój towar. Żydowskie lekarze i adwokaci, a także zamożni kupcy posiadający wielkie sklepy w centrum, mieszkali w jednorodzinnych willach na ulicach schodzących w dół po wschodniej stronie wzgórza Chancellor Avenue, bliżej trawiasto-lesistego parku krajobrazowego Weequahic, którego trzystuakrowy obszar, z jeziorem do żeglugi, polem golfowym i torem do wyścigów sulek, oddzielał sektor Weequahic od fabryk i wielkich magazynów wzdłuż drogi numer 27, a dalej na wschód – od wiaduktu kolei pensylwańskiej, a jeszcze dalej w tym samym kierunku – od ruchliwego lotniska, aż po sam skraj wschodniej Ameryki, czyli składy i doki zatoki Newark, gdzie rozładowywano towary z całego świata⁹.

Jak widać z powyższego fragmentu, w narracji fikcyjnego Philipa Rotha prezentacja żydowskich mieszkańców Weequahic niejako automatycznie wiąże się z topografią. W podobny sposób buduje swoją opowieść Nathan Zuckerman, narrator *Amerykańskiej sielanki*:

Na Keer Avenue mieszkali bogaci Żydzi – a raczej ci, co uchodzili za bogatych w oczach większości rodzin wynajmujących mieszkania w dwu-, trzy- lub czterorodzinnych domach z brukowanym cegłą podwórkiem, bez którego nie wyobrażaliśmy sobie popołudniowych gier – w kości, w oczko albo w zbijaka, dopóki tania gumowa piłka nie walnęła z impetem o schody i nie pękła na zgrzewie. To właśnie tam, na szachownicy obsadzonych akacjami uliczek, którymi w czasie boomu gospodarczego wczesnych lat dwudziestych poszatkowano dawną farmę Lyonsa, pierwsze emigracyjne pokolenie Żydów z Newark uformowało się w społeczność wzorowaną bardziej na głównym nurcie życia amerykańskiego, niż na polskim sztetlu, odtworzonym przez kulturywujących jidysz rodziców wokół Prince Street, w podupadłym Trzecim Rewirze. Żydzi z Keer Avenue mieli wykończone piwnice, przeszklone werandy, flizowe schody – słowem: szli w awangardzie, wzorem zuchwałych pionierów zawłaszczając coraz to nowe obszary amerykańskości¹⁰.

⁹ Tamże, s. 11.

¹⁰ P. Roth, *Amerykańska sielanka*, przeł. J. Kozak, Warszawa 2001, s. 20

Warto zwrócić tutaj uwagę na porównanie do pionierów, którzy zawłaszczają „coraz to nowe obszary amerykańskości”. Jest to doskonała ilustracja zastosowania dosłownego znaczenia terminów deterytorializacja i reterytorializacja.

Na zastanowienie zasługuje użycie przez obu narratorów rzeczownika „Żydzi”, czy przymiotnika „żydowski”. Pokolenie rodziców protagonistów wydaje się okazywać przywiązanie do religii jedynie w celu podtrzymania kulturowej tradycji. Oni sami, jak autor, są ateistami. W *Spisku przeciwko Ameryce*, fikcyjny Philip Roth wspomina:

Praca określała dla mnie nasze środowisko w stopniu znacznie większym niż religia. Nikt z sąsiadów nie nosił brody ani nie ubierał się w tradycyjnym stylu Żydów ze Starego Świata, nikt też nie nosił jarmułki, czy to w domu, czy poza domem – wiem, bo odwiedzaliśmy się z kolegami dość regularnie. Dorosli nie manifestowali już starym zwyczajem swojej religijności, o ile w ogóle byli religijni, a mało kto w okolicy – pomijając starego krawca, kosznego rzeźnika i zramolałych dziadków, z konieczności mieszkających z dorosłymi potomkami – mówił po angielsku z żydowskim akcentem. W roku czterdziestym żydowscy rodzice i dzieci z południowo-zachodniej części największego miasta New Jersey rozmawiali między sobą amerykańską odmianą angielszczyzny, która brzmieniem bardziej przypominała mowę mieszkańców Altoony czy Binghamton niż osławione dialekty, którymi posługiwali się nasi pobratymcy w pięciu gminach po drugiej stronie rzeki Hudson. [...] W kiosku przed narożnym sklepem cukierniczym dziesięć razy więcej klientów kupowało „Racing Form” niż żydowską gazetę „Forvertz”. [...] Izrael jeszcze nie istniał, sześć milionów europejskich Żydów jeszcze istnieć nie przestało, a stosunek miejscowej ludności do odległej Palestyny [...] pozostawał dla mnie tajemnicą¹¹.

Po lekturze powyższego fragmentu powieści można sobie wyobrazić, że ktoś postronny, kto zawitałby na ulice Weequahic w Newark, prawdopodobnie miałby kłopot z uznaniem tej dzielnicy za żydowską. Pojawia się więc pytanie, na jakiej zasadzie może się czuć Żydem ktoś, kto się urodził i wychował w dzielnicy, posiadającej niewiele cech powszechnie uważanych za typowo żydowskie.

Miejsce, zdaniem Kevina Lyncha, oprócz własnej tożsamości i struktury musi posiadać znaczenie dla obserwatora – albo praktyczne, albo emocjonalne. W powieściach Rotha oba znaczenia występują równocześnie. Praktyczny, gdyż Weequahic to po prostu miejsce, w którym ludzie mieszkają, chodzą do szkoły, bawią się, pracują. Wymiaru emocjonalnego nie da się właściwie oddzielić od praktycznego. Otoczenie zarówno w postaci infra-

¹¹ P. Roth, *Spisek...*, s. 12.

struktury, jak też mieszkańców – w tym przypadku żydowskich mieszkańców dzielnicy – stanowi środowisko formacyjne młodych protagonistów, dla których jest to jedyna dostępna im forma żydostwa i żydowskiego życia.

W mowie, którą napisał Nathan Zuckerman z okazji spotkania absolwentów liceum Weequahic, autor zawarł pozytywną i emocjonalną dedykację dla dzielnicy dzieciństwa i młodości:

Czy myślę się, twierdząc, że żyło nam się jak w raju? Wiadomo, że najpospolitszym rodzajem złudzeń są te, które nostalgia podsuwa starcom, ale czy rzeczywiście myślę się doszczętnie, twierdząc, że żywot dobrze urodzonego dziecka w renesansowej Florencji nie umywał się do rozkoszy dorastania w kręgu aromatycznej woni beczek z kiszonką od Tabachnika? Czy myślę się, twierdząc, że jeszcze wówczas, w jakże niedalekiej przeszłości, pełnia życia rozgrzewała w nas emocje do stopnia niesłychanego? Czy od tamtego czasu jakiegokolwiek inne miejsce potrafiło tak zalać człowieka oceanem szczegółów? Szczegół, bezmiar szczegółu, siła szczegółu, waga szczegółu – nieskończone bogactwo szczegółów otaczających cię w młodym życiu, jak te sześć stóp ziemi, którą posypią cię w grobie po śmierci.

Może rodzinne strony są z definicji jedynym obszarem, które dziecko obdarza spontaniczną, niepodzielną uwagą; sens dociera do dziecka nieprzefiltrowany, sącząc się z powierzchni rzeczy. Tak czy owak, po pięćdziesięciu latach pytam was: czy kiedykolwiek później doświadczyliście zanurzenia tak całkowitego, jak na tamtych ulicach, gdzie każdy dom, każde podwórko, każda podłoga w każdym domu – ściany, sufity, drzwi i okna mieszkań nowych kolegów – były tak absolutnie niepowtarzalne?¹²

Warto zwrócić uwagę na refleksję narratora na temat uważności dziecka, które ma niejako bezpośredni dostęp do sensu otaczającej go rzeczywistości. Kiedy odtwarza się we wspomnieniu dzieciństwo, tego „nieprzefiltrowanego” dostępu już nie ma. Sam akt tworzenia tekstu przenosi wspomnienie na poziom interpretacji i dyskursu. Warto przy tym pamiętać, że w dyskursie memorialnym istotne jest, że miejsce, podobnie jak pismo, obraz i ciało w ujęciu Aleidy Assmann to pojęcie, które „funkcjonuje na dwóch poziomach – metaforycznym, który odnajdujemy w różnych, szeroko pojętych tekstach i przestrzeniach kultury, oraz literalnym, który czyni z nich media pamięci”¹³. Medium pamięci odgrywa w tym przypadku ogromną rolę w konstruowaniu poczucia tożsamości.

¹² P. Roth, *Amerykańska...*, s. 70.

¹³ M. Saryusz-Wolska, *Wprowadzenie*, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 38.

Wyidealizowany obraz dzielnicy dzieciństwa i dorastania spełnia w *Ame-rykańskiej sielance* rolę kontrapunktu dla późniejszych wydarzeń, które zmieniają Newark z prosperującego przemysłowego miasta w miejsce strajków, zamieszek ulicznych i gospodarczego upadku. Weequiahic z dawnych lat staje się więc rekonstrukcją dawnego miejsca realnego w tekście, który nadaje mu charakter sielanki.

Jak zauważa Andrew Gordon, Roth w swoich powieściach przy pomocy satyry dokonuje dekonstrukcji „pewnych współczesnych wersji sielanki (*pastoral*)”, ale równocześnie, pomimo demaskacji „amerykańskiego snu”, trzyma się pewnych „sielankowych idei”. Przeciwwstawia bowiem „cudowną utraconą Amerykę swojego dzieciństwa w Newark w latach czterdziestych dwudziestego wieku Ameryce upadłej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych”¹⁴. Ben Siegel wręcz sugeruje, że Roth poprzez swoje pisarstwo próbuje „odzyskać ten moment w czasie, kiedy rodzina Rothów – jego matka, ojciec, brat i on sam – była nadal razem, i wydawało się, że wszystko jest dobrze w jej małym świecie Newark w stanie New Jersey”¹⁵.

Idylliczny charakter dawnej żydowskiej dzielnicy dzieciństwa i młodości podkreśla kontrast wytworzony przez współczesny wizerunek tego miejsca. W *Ameorykańskiej sielance*, a jeszcze silniej w powieści z 1981 r., *Zuckerman wyzwolony*, powrót do krainy bezpiecznego dzieciństwa jest już niemożliwy. Kiedy protagonista odwiedza swoje rodzinne strony, zastaje inne miasto. Żydowskie ulice są teraz czarnym gettem. Sąsiedzi są ludźmi, dla których Nathan Zuckerman nic nie znaczy¹⁶. Polskie tłumaczenie tytułu tej powieści nie do końca odzwierciedla znaczenie angielskiego *unbound*. Oryginał może bowiem znaczyć kogoś wyzwolonego z więzów, ale również kogoś tych więzów pozbawionego, w tym również więzów, bez których trudno żyć – rodzinnych, towarzyskich, czy społecznych. Dlatego tym bardziej miasto i dzielnica, które odegrało tak wielką rolę w procesie formacyjnym narratorów różnych powieści Rotha, szczególnie z Nathanem Zuckermanem i fikcyjnym Philipem Rothem, należy uznać za miejsce kształtujące żydowską świadomość – nie na zasadzie ośrodka kultywowania ortodoksyjnej żydowskiej tradycji, ale po prostu miejsca, które było inne od pozostałych dzielnic Newark. Fakt, że straciło już ten amerykańsko-żydowski charakter, tym bardziej wzmacnia jego moc oddziaływania na wyobraźnię.

¹⁴ J. Halio, B. Siegel, *Preface*, w: *Turning Up the Flame: Philip Roth's Later Novels*, red. J. Halio, B. Siegel, Newark 2005, s. 12.

¹⁵ B. Siegel, *Introduction: Reading Philip Roth: Facts and Fancy, Fiction and Autobiography – A Brief Overview*, w: tamże, s. 27.

¹⁶ S.L. Kremmer, *Philip Roth's Self-Reflexive Fiction*, „Modern Language Studies”, 1998, No. 3/4, s. 62

Podsumowując: żydowska dzielnica Newark, Weequahic, przyjmuje więc w powieściach Philipa Rotha charakter reprezentacji, której zasady Elżbieta Rybicka przedstawia jako system zbudowany

z osobistych doświadczeń egzystencjalnych, przeżyć, doznań zmysłowych oraz emocji nasycających prywatne krajobrazy, pamięci autobiograficznej wraz z jej zawirowaniami, ale obok tego także sfery doświadczeń kulturowych [...] oraz na koniec z wyobraźni, która przekształca i dowolnie przemieszcza wspomniane składniki¹⁷.

Narracje Rotha zawierają również wszystkie elementy znane z koncepcji obrazu miasta zaproponowanej przez Kevina Lyncha. Opisy zawarte w wybranych dwóch tekstach dotyczą zarówno struktury, jak też tożsamości i znaczenia dla obserwatora. Ostatni komponent jest sam w sobie nierozzerwalnie związany z kształtowaniem się tożsamości tegoż obserwatora. Bohaterowie Rotha czują się Żydami, pomimo braku więzi, jaką daje wspólna religia czy wspólny język, inny od tego, jakim posługują się sąsiedzi nie należący do wspólnoty. Praktycznie jedynym wyznacznikiem ich żydowskości jest sama świadomość pochodzenia i fakt, że wszyscy sąsiedzi zamieszkujący dzielnicę posiadali taką samą świadomość. W procesie deterytorializacji i reterytorializacji wykształciło się nowe poczucie żydowskiej tożsamości, zupełnie odmienne od tego, jakie kształtowała religijność – czy to ta ortodoksyjna, czy reformowana – wspólnota zbudowana na jednym z języków żydowskich czy na obywatelstwie żydowskiego państwa. To pamięć o pochodzeniu, będąca właściwie jakimś konstruktem zbudowanym z dość nieuporządkowanych strzępów wiedzy rodziców i dziadków, którzy sami już niezbyt gorliwie pilnowali tradycji, konstruuje żydowską tożsamość narratorów. Pamięć ta jest nie tylko wzmocniona, niczym mnemotechniką, wspomnieniem dzielnicy dzieciństwa, ale jest ona w ogromnej mierze na niej zbudowana. Narrator Rotha bowiem nie tylko buduje rajski, czy też sielankowy, obraz miejsca dorastania, który ma prawo być po latach wyidealizowany, ale równocześnie analizuje naturę pamięci dziecka, tak dobrze zatrzymującą rozmaite szczegóły. W pamięci obserwatora, ale przecież zarazem czynnego uczestnika życia Weequahic w Newark zapisana jest szczegółowa struktura dzielnicy i jej tożsamość, która ma ogromny wpływ na kształtowanie jego własnej żydowskiej tożsamości.

Warto na koniec zauważyć, że obserwacja ewolucji prozy Philipa Rotha, jak i ewolucji jej krytyki może prowadzić do wniosku, że jego twórczość odegrała poważną rolę w konstrukcji nowego typu żydowskiej tożsamości

¹⁷ E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 173.

w Stanach Zjednoczonych. Powieści Rotha dla wielu czytelników stały się wręcz dowodem na to, że Ameryka już się stała „pełnoprawną ojczyzną Żydów”¹⁸. Być może tak sformułowana teza idzie zbyt daleko, ponieważ trudno znaleźć na to naukowy dowód, jednak niewątpliwie Philip Roth przedstawił żydowską część Newark w stanie New Jersey tak przekonująco i z taką dozą sentymentu, że nie można się oprzeć wrażeniu, że dzielnica Weequahic była miejscem, gdzie Żydzi czuli się u siebie i mogli to poczucie przekazywać następnym pokoleniom.

Bibliografia

- Cooper Alan (1996), *Philip Roth and the Jews*, Albany: State University of New York Press.
- Deleuze Gilles, Guattari Felix (1987), *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, przeł. B. Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Fishman Sylvia Barack (1997), *Success in Circuit Lies: Philip Roth's Recent Explorations of American Jewish Identity*, „Jewish Social Studies, New Series”, No. 3, s. 132–155.
- Kremmer S. Lillian (1998), *Philip Roth's Self-Reflexive Fiction*, „Modern Language Studies”, No. 3/4, s. 57–72.
- Lynch K. (1960), *The Image of the City*, Cambridge: MIT Press.
- Markowski M.P., Nycz R. [red.] (2006), *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Kraków: Universitas.
- Omer-Sherman Ranen (2002), *Diaspora and Zionism in Jewish American Literature: Lazarus, Syrkin, Reznikoff, and Roth*, Hanover: Brandeis University Press.
- Roth Philip (2001), *Amerykańska sielanka*, przeł. J. Kozak, Warszawa: Czytelnik.
- Roth Philip (2007), *Spisek przeciwko Ameryce*, przeł. J. Kozak, Warszawa: Czytelnik.
- Rubin-Dorsky Jeffrey (2001), *Philip Roth and American Jewish Identity: The Question of Authenticity*, „American Literary History”, No. 1, s. 79–107.
- Rybicka Elżbieta (2014), *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków: Universitas.
- Saryusz-Wolska M. [red.] (2009), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Kraków: Universitas.
- Szalewska Katarzyna (2017), *Urbanalia – miasto i jego teksty. Humanistyczne studia miejskie*, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Halio J.L., Siegel B. [red.] (2005), *Turning Up the Flame: Philip Roth's Later Novels*, Newark: University of Delaware Press.

¹⁸ J. Rubin-Dorsky, *Philip Roth and American Jewish Identity: The Question of Authenticity*, „American Literary History”, 2001, No. 1, s. 79.

Space Shaping Ethnic Identity – the Jewish Newark in the Novels of Philip Roth

Summary

On the basis of two novels by Philip Roth, *American Pastoral* (1997) and *The Plot Against America* (2004), the author follows the way the neighborhood of the narrators' formation affects the shaping of their ethnic identity. Its residents have few qualities determining Jewishness. The characters are not religious and their only language is English. Due to their memories of their childhood among the neighbors referring to themselves as Jews, they developed their own Jewish identity.

Keywords: identity, deterritorialization, reterritorialization, heterotopia, memory

Noty o autorach

Paulina Abriszewska, literaturoznawczyni i filozofka, pracuje w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Opublikowała książki *Literacka hermeneutyka Cypriana Norwida* (Lublin 2011) oraz *Ciało w literaturze, literackie, literatury. Trzy studia o romantyzmie* (Toruń 2018). Współredaktorka tomów zbiorowych: *Norwidowski świat rzeczy* (Toruń 2018) oraz *Kobieta i epoki. Wiek XIX* (numer monograficzny czasopisma „Litteraria Copernicana”, 2/2017), autorka artykułów poświęconych literaturze XIX i XX wieku, pograniczom literatury i filozofii, zagadnieniom współczesnej humanistyki.

Kamil Barski, student III roku filologii polskiej na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. Pasjonuje się przede wszystkim literaturą XIX i XX wieku (szczególnie jej wątkami romantyczno-antyklasycystycznymi), swój obszar zainteresowań poszerza również o kwestie edytorsko-wydawnicze (np. poprzez działalność w studenckim kole edytorskim „Wyjustowani”).

Marcin Calbecki, dr hab., profesor nadzwyczajny w Katedrze Historii Literatury Uniwersytetu Gdańskiego. Autor książek: *Miasta Józefa Czechowicza. Topografia wyobraźni* (Lublin 2004), *Czarna kropla nieskończoności. Fenomen lęku w poezji Jerzego Lieberta, Władysława Sebyły i Aleksandra Rymkiewicza* (Wrocław 2008) i *Zapośredniczona tożsamość. Tematy środkowoeuropejskie i polska literatura współczesna* (Gdańsk 2013). Publikował m.in. w „Tekstach Drugich” i „Pamiętniku Literackim”.

Marzenna Cyzman, dr hab., literaturoznawczyni, pracuje w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, jest także lektorką języka polskiego jako obcego. Naukowo zajmuje się teorią literatury i literaturą współczesną, a także filozofią. Jest autorką książki *Niežnośna płynność rzeczy. Dyskurs, retoryka, interpretacja w niedualizującym sposobie mówienia – pierwszej na świecie monografii filozofii austriackiego myśliciela, Josefa Mitterera*.

Ewelina Feldman-Kołodziejuk, doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku w zakresie literaturoznawstwa. Pracuje w Zakładzie Kultur i Literatur Anglojęzycznych w Instytucie Neofilologii na Uniwersytecie w Białymstoku. Członkini Polskiego Towarzystwa Badań Kanaadyjskich, miłośniczka twórczości Margaret Atwood. Jej zainteresowania badawcze oscylują wokół literatury północnoamerykańskiej, feminizmu, macierzyństwa, *science fiction* oraz geopoetyki.

Agnieszka Gawron, dr, adiunkt w Instytucie Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Autorka książek *Sublimacje współczesności. Powieściopisarstwo Jerzego Andrzejewskiego wobec przemian prozy XX wieku* (2003) oraz *Macierzyństwo – współczesna literatura, kultura, etyka* (2016). Zajmuje się prozą kobiet w perspektywie *women's i gender studies*, ostatnio transdyscyplinarnych *motherhood studies*. Publikowała w czasopismach „Ruch Literacki”, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, „Ruch Filozoficzny”, „Acta Universitatis Lodziensis” oraz tomach zbiorowych.

Krystyna Jakowska, emerytowany profesor historii literatury polskiej. Pracowała na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu i Uniwersytecie w Białymstoku. Opublikowała m.in.: *Z dziejów ekspresjonizmu w Polsce. Wokół „Soli ziemi”* (1977), *Powrót autora. Renesans narracji auktorialnej w polskiej powieści międzywojennej* (1983), *Międzywojenna powieść perswazyjna* (1992), *Podręczny słownik pisarzy polskich* (2006). Jest redaktorem serii „Wokół cyklu”, w której ukazały się prace zbiorowe: *Cykl literacki w Polsce* (2001), *Cykl i powieść* (2004), *Semiotyka cyklu* (2005), *Polski cykl liryczny* (2008) i *O cyklu opowiadań. Z teorii i historii cyklu narracyjnego w Polsce* (2011).

Stefan Kubiak, absolwent historii Uniwersytetu Łódzkiego (1991) i filologii angielskiej Uniwersytetu w Białymstoku (2001). W Instytucie Neofilologii prowadzi zajęcia z pisania akademickiego i przedmiotów związanych z praktyczną znajomością języka angielskiego. Jest doktorantem na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku, gdzie przygotowuje pracę nt. figury szlemiała w powieściach Philipa Rotha i Bruce’a J. Friedmana.

Agnieszka Łazicka, doktorantka literaturoznawstwa w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika. Absolwentka filologii polskiej i filologii romańskiej oraz filozofii. Zainteresowana twórczością Zbigniewa Herberta, Romana Jaworskiego i Marguerite Yourcenar, a także zwrotem afektywnym w badaniach literackich oraz współczesną filozofią francuską.

Maria Makaruk, literaturoznawczyni i teatrolożka, badaczka dziejów inscenizacji dramatu romantycznego i współczesnego teatru. Od 2010 roku jest adiunktem w Zakładzie Literatury Romantyzmu Instytutu Literatury Pol-

skiej UW. Studiowała filologię polską w latach 1999–2004 i Wiedzę o Teatrze w Akademii Teatralnej w latach 2007–2012. Tytuł doktora nauk humanistycznych uzyskała w 2009 roku. Sprawuje opiekę naukową nad Kołem Naukowym Krytyki Teatralnej na Wydziale Polonistyki, jest przewodniczącą Warszawskiego Oddziału Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza i członkinią Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych.

Martyna Miernecka, absolwentka polonistyki i kulturoznawstwa na Uniwersytecie Warszawskim, doktorantka w Zakładzie Antropologii Słowa Instytutu Kultury Polskiej UW. Zajmuje się badaniem i interpretowaniem interakcji występujących pomiędzy twórczością literacką i powiązanymi z nią praktykami kulturowymi a przestrzenią geograficzną. Przygotowuje rozprawę doktorską dotyczącą historycznokulturowego statusu Domów Pracy Twórczej.

Iwona Misiak, dr, historyczka literatury, w obszarze jej głównych zainteresowań badawczych znajduje się literatura polska XX oraz przełomu XIX i XX wieku. Opublikowała książki *Zmysł czytania* (Biblioteka Frazy 2003) i *Początek zagadki. O labiryntowej twórczości Ryszarda Krynickiego* (IBL PAN 2015). Współpracuje z Uniwersytetem Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Redaktorka kwartalnika „Fraza”. Członkini Zespołu Archiwum Kobiet (IBL PAN).

Teresa Rączka-Jeziorska, adiunkt w Pracowni Literatury Romantyzmu Instytutu Badań Literackich PAN. Badaczka literatury romantycznej, wschodniego pogranicza dawnej Rzeczypospolitej i polsko-bałtyckich związków kulturowych. Autorka monografii o rzekach w twórczości Adama Mickiewicza i Tarasa Szewczenki (2011), romantyzmie polsko-inflanckim (2016), piśmarstwie Iriny Saburovej (2017). Współautorka *Atlasu polskiego romantyzmu. Świat–Europa–Polska* (2015) oraz edycji *Nieznanego autografu Adama Mickiewicza. Dwie strony Inwokacji Pana Tadeusza* (2018).

Monika Justyna Roman, doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku. Interesuje się teatrem historii lokalnych oraz *memory studies*. Przygotowuje rozprawę doktorską dotyczącą wielokulturowości i pamięci w literaturze, teatrze oraz mediach popularnych Podlasia po 1989 roku.

Anna Sobiecka, dr hab., prof. nadzwyczajny Akademii Pomorskiej w Słupsku, kulturoznawca i teatrolog, autorka monografii poświęconych dramatopisarstwu Michała Bałuckiego (*Michał Bałucki i teatr. Wybrane problemy i aspekty*, Słupsk 2006 oraz *Bałucki na scenie 1867–1901*, Słupsk 2007) oraz cyklu monografii związanych z teatrem słupskim (*Dzieje teatru w Słupsku 1945–2008. Zarys historyczno-dokumentacyjny*, Słupsk 2009; *Teatr w Słupsku. Instytucja artystyczna*, Słupsk 2012; *Teatr w Słupsku. Historie (o)powiedziane*, Słupsk 2017).

Redaktorka tomów zbiorowych: *Szekspir(y) Żurowskiego*, Słupsk 2014 oraz *Teatr w Słupsku. Przedstawienia*, Słupsk 2014.

Tomasz Tomasik, dr hab. prof. AP., kierownik Zakładu Teorii Literatury i Badań Kulturowych w Instytucie Polonistyki Akademii Pomorskiej w Słupsku. Autor książek: *Na skrzyżowaniu dróg. O poezji Janusza Stanisława Pasierba* (2004), *Wojna – męskość – literatura* (2013), *Poczucie tożsamości. Lektury na marginesach twórczości Zbigniewa Herberta* (2018).

Katarzyna Trusewicz, absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie w Białymstoku, doktorantka w Zakładzie Teorii i Antropologii Literatury w Instytucie Filologii Polskiej UwB. Interesuje się geopoetyką, ekokrytyką oraz obrazami Puszczy Białowieskiej w literaturze i kulturze. W kręgu jej zainteresowań badawczych mieszczą się również tematy związane z literaturą regionu. Współorganizatorka dwóch doktoranckich konferencji naukowych na Uniwersytecie w Białymstoku, wpisujących się w rozważania dotyczące wyobraźni przestrzennej.

Cezary Zalewski, pracuje w Katedrze Teorii Literatury WP UJ. Autor prac z zakresu krytyki mitograficznej (*Powracająca fala. Mityczne konteksty wybranych powieści Bolesława Prusa i Elizy Orzeszkowej*. Kraków 2005) oraz intersemiotycznej (*Pragnienie, poznanie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej*. Kraków 2010). Publikował m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Tekstach Drugich”, „Ruchu Literackim”.