

## OGRÓD PONOWNIE ODWIEDZONY

(Andrzej Borkowski, *Imaginarium symboliczne Wacława Potockiego: Ogród nie plewiony*, stowarzyszenie tutajteraz, Instytut Filologii Polskiej i Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach, Muzeum Ziemi Bieckiej w Bieczu, Siedlce 2011, ss. 316).

ANDRZEJ TADEUSZ STANISZEWSKI\*

Agnieszka Czechowicz we wstępie do swojego opracowania *Różność w rzeczach. O wyobraźni pisarskiej Wacława Potockiego* wspomina o trudności ogarnięcia (a co dopiero opisania) liczącej „przeszło 300 tysięcy wierszy” spuścizny literackiej autora *Moralistów*. Jednak zarówno sama książka lubelskiej badaczki, jak też ostatnie, dosyć liczne publikacje (choćby autorstwa Władysławy Książek-Bryłowej) świadczą o przewyciężeniu *acedii* i niesłabnącym zainteresowaniu dorobkiem poety z Łużnej. W ten nurt wpisuje się *Imaginarium symboliczne Wacława Potockiego: Ogród nie plewiony*, poszerzona wersja pracy doktorskiej obronionej przez Andrzeja Borkowskiego, pracownika naukowego Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach. Autor uczynił przedmiotem swego zainteresowania sporych rozmiarów cykl znany jako *Ogród fraszek* (*Ogród, ale nie plewiony; Bróg, ale co snop, to inszego zboża; Kram rozlicznego gatunku...*), a konkretniej „obszerny zespół wierszy, które ujawniają wrażliwość poety na język symboliczny” oraz „wysnute z kultury i od wieków ponawiane obrazy i tematy” (s. 9). Chcąc obalić, jak sam pisze, stereotyp „roześmianego sarmackiego fraszkopisa”, postanowił ukazać na przykładzie wybranego zbioru całą *gravitas* wyobraźni pisarskiej Potockiego, jej silne osadzenie w tradycji i bogactwo stosowanej przez pisarza symboliki, wspierając się przy tym całym szeregiem znakomości (nie tylko) filologicznych: przede wszystkim Ernestem R. Curtiusem i jego analizą topiki, padają też nazwiska Auerbacha, Bachtina, Gadamera, Diltheya, Ricoeura... Sukces jest jednak połowiczny: jakkolwiek nie można odmówić końcowemu rezultatowi uznania – Borkowski jest bez wątpienia świetnym znawcą Potockiego, a dokonana przez niego solidna analiza zbioru służyć będzie pomocą wielu przyszłym badaczom twórczości autora *Argenidy* – trudno też pozbyć się wrażenia, że końcowy efekt sprowadza się do pożytecznej, aczkolwiek nieco mechanicznej ewidencji „snopów co inszego zboża” składających się na *imaginarium* Potockiego.

Borkowski dzieli swoją pracę na dwie części: w pierwszej z nich, *Narracjach symbolicznych*, podjęta zostaje próba „wyodrębnienia spośród wielorakiej całości zasadniczego przedmiotu badań”, czyli utworów zawierających „określone opowieści, historie, podania, luźne epizody wysnute z tradycji literackiej czy szeroko pojętych doświadczeń literackich poety, nabierające znaczenia przenośnego i odsyłającego zwykle do rzeczywistości pozazmysłowej, niedostępnej wprost poznaniu ludzkiemu, określone mianem narracji alegoryczno-symbolicznych lub po prostu symbolicznych” (s. 17), z kolei w części drugiej (*Topika Potockiego: tradycje, innowacje, język symboliczny*) autor dokonuje „analizy obrazów, motywów, które poeta zaczerpnął z tradycji literackiej i kulturowej” (s. 11) – toposu księgi, człowieka-mikrokosmosu, Chrystusa boskiego lekarza, topiki teatralnej,

\* Andrzej Tadeusz Staniszewski – doktorant, Wydział Polonistyki UJ.

topiki żeglugi, symboliki florystycznej i zwierzęcej, fraszek autotematycznych, wierszy „o żywocie ludzkim...”. Owe wyodrębnione w części pierwszej „narracje (alegoryczno-)symboliczne” zgrupowane są w zależności od źródła inspiracji poety, „określone kręgi genetyczno-tematyczne” (s. 17), uwaga zostaje zatem skierowana na obrazy przejęte z Biblii, bajki (nie tylko ezopowej), zbioru *Historie rzymskie (Gesta Romanorum)*, legendy oraz „naoczności”. Pieczętowanie zostają opisane najistotniejsze dla tych kręgów elementy: z Pisma jest to wyjście Żydów z Egiptu, historia Samsona (odczytane jako prefiguracja losów chrześcijan w *Comparatio chrześcijan do Izraelitów i Periphrasis historii Samsonowej*) oraz losy Gadary (*Do obżarców i pijaków*), Ezop pobrzmiwa choćby w rubasznej humoresce *Jajca towar nieodbyty* (apolog *O bobrowych strojach*) czy drobnym utworze *W dobrym bycie przyjaciół* (gospodarz, któremu płonął dom dostrzegł uciekającego z pogorzelska szczurka, więc „uczynił mu wyrzut, że zostawia go w nieszczęściu, a w końcu rozgniewany, iż został zdradzony, wrzucił uciekiniera w ogień”, co Potocki podsumował: „siła dziś takich szczurków, siła takich myszy, / Póki płuży fortuna, ze mną towarzyszy; / Niechże jedno postawi, jako zwykła, rogi, / Zapomniawszy przysięgi aż mój z szczurkiem w nogi”, s. 38), legendy używa poeta, pisząc o jabłkach z Sodomy (*Jabłko sodomskie grzechu*, gdzie kosztujący gorzkich, złudnie pięknych owoców wyrosłych na zgłiszczach Sodomy i Gomory staje się obrazem pokutnika) i przejmując od Kadłubka podanie o smoku wawelskim (*Smok a diabeł*, gdzie „otrucie monstrum symbolizuje [...] zbawienie człowieka, ale też kres pogaństwa w Polsce i nadejście chrześcijaństwa”, s. 78). Solidną lekturą jest też rozdział *W kręgu naoczności*, gdzie idąc za Brücknerem, Borkowski słusznie zauważa, że zawarte w *Ogrodzie...* opowieści, „wysnute niejako z doświadczenia bohatera-narratora” trzeba odczytywać nie tyle w kontekście domniemych „rzeczywistych doświadczeń autora, co raczej frapującej kreacji opowiadacza” (s. 82), sprawnego operowania określoną topiką, jak dzieje się to w np. *Człowiek do zegarka*, gdzie dialog posiadacza siedemdziesięcioletniego, otrzymanego w spadku po ojcu zegarka i krakowskiego zegarmistrza staje się okazją do snucia refleksji waniatatywnych („Siedemdziesiąt lat, jako – rzecz do mnie – ściera. / Struna słaba, zrobione kółka i sprężyny. / Dziwuję się, pomyślę, człowiekowi z gliny: / Jeśli starość żelazu dokuczy tak srodze, / Czy przez siedmiadzieśąt lat człeka nie ogłodze?”, s. 99).

Osobną wartość prezentuje rozdział poświęcony wątkom zaczerpniętym z *Historii rzymskich* – znacznie trudniejszym do dostrzeżenia niż np. inspiracje biblijne, a przecież istotnym dla wczesnonowożytnej literatury, obfitującej w „powieści” i „różne historyje”. Borkowski wskazuje na wiersz *Czym więcej człowiek grzeszy, czy duszą, czy ciałem*, adaptację opowiadania o ślepym i kulawym (gdzie współodpowiedzialni za kradzież owoców w sadzie tytułowi bohaterowi ukarani są w ten sam sposób, jak grzeszna dusza w grzesznym ciele, gdyż „nie masz dziwu, gdy pójda oboje do piekła” i „w ciele będzie duszę wieczna pomsta siekła”, s. 68) oraz przede wszystkim *Człowiek igrzysko Boże „Szachy”*, utwór uruchamiający – jak zauważa siedlecki badacz – „pokłady tradycji średniowiecznej”, inspirowany bardziej niż tematyzującymi tę grę utworami Vidy i Kochanowskiego (choć w wypadku tego ostatniego fraszka *Człowiek boże igrzysko* okaże się ważnym kontekstem). Tak jak w *Gestach* szachownica „odsyła do niebiańskiej rzeczywistości, gdzie [...] Król to znak samego Chrystusa, Wieża i Skoczek przypominają zastępy anielskie, zaś Królowa oznacza Matkę Bożą, pocieszycielkę i orędowniczkę”, dzięki której „miłosierdzie Boże dociera tam, gdzie stoją Chłopi, będący signum ludzi żywych” (s. 58), tak też u Potockiego „bohaterami tytułowego” igrzyska „są ludzie-figury szachowe, reprezentujący rozmaite stany dawnego społeczeństwa” (s. 60), gdyż „cóż jest świat? Szachownica. Właśnie mu to służy. / A ludzie co są? Szachy rozmaitej Stróży” (s. 59).

Jednak już powyższe, pełne wylczeń, przydługie akapity wskazują, gdzie leży pewien problem z książką Borkowskiego: jej autor jest bardzo skrupulatny w przedstawionej przez siebie, sumiennej analizie, ale też chce zdecydowanie odsunąć od siebie wszelkie podejrzenia o nadinterpretację omawianych tekstów (we wstępie przywołany zostaje Umberto Eco jako ten, którego „koncepty wyrażają sprzeciw wobec nadinterpretacji tekstu literackiego”, a zatem Eco z tomiku

*Interpretacja i nadinterpretacja*, pogromca uosabiających siły nadinterpretacji Cullera i Rorty'ego – por. s. 12), co prowadzi do swoistego lęku przed interpretacją, a przez to wybieraniem interpretacji najbezpieczniejszej i najoczywistszej. W skrajnej postaci przejawia się choćby w rozdziałach poświęconych inspiracjom biblijnym, gdzie komentarz krytyczny jest niemal parafrazą omawianego tekstu (por. uwagi o *Comparatio chrześcijan do Izraelitów*, ss. 19–25). Godna podziwu skrupulatność autora bywa też zgubna, gdy ona prowadzi do pisania wprawiających czytelnika w zmieszanie lub rozbawienie oczywistości: czy istotnie przy okazji omawiania *Człowiek igrzysko Boże „Szachy”* ważna jest informacja, że „podtytuł” Szachy „odsyła do popularnej i dziś gry” (s. 54)? W utworze *Czyż w klatce, człowiek w świecie* tytułowy ptak spada „w czeluście piekielne, gdzie zaczynają mu płonąć skrzydła i pozbawiony pierza czyż staje się w piekle wszetecznym nietoperzem” – na ile potrzebny jest tu przypis objaśniający, iż „w tradycji chrześcijańskiej piekło to miejsce, gdzie płonie wieczny ogień, por. np. Ap 14, 10n; 20, 10” (s. 49)?

Lepiej jest w części drugiej, poświęconej zagadnieniu analizy topiki – także dlatego, że autor nie traktuje toposów mechanicznie, lecz tak, jak należy: wskazuje dynamikę, przemiany, historyczny charakter ich funkcjonowania oraz jednostkowość pisarską Potockiego, przejawiającą się w niekiedy przeciwnym tradycji użyciu niektórych z nich. Sprawdza się tutaj dążenie badacza do syntezy drobiazkowej i jego erudycja, a paragrafy rekapitulujące przemiany obecności danych toposów powinny przyciągnąć uwagę zainteresowanych nie tylko twórczością samego autora *Moralio*, lecz także literaturą dawną w ogólności. Najciekawsze wydają się uwagi poświęcone człowiekowi jako mikrokosmosowi – nim przystąpi do rozważań nad *Ogrodem*, Borkowski starannie odtwarza historię toposu od Platonijskiego *Timaios*a (gdzie „człowiek [...] jest stworzony na podobieństwo wszechświata, zaś istotną rolę odgrywa dusza, która zapewnia jednostce ludzkiej możliwość zharmonizowania się z boskim porządkiem”, s. 139), przez pisma św. Augustyna, św. Tomasza z Akwinu, Ficina czy Sarbiewskiego. Szczególnie istotny okazuje się dla badacza kontekst siedemnastowieczny, czyli *Adon Marina* (tu *Pieśń VI, Ogród uciechy*, gdzie „przedstawiona z rozmachem architektura ludzkiego ciała” ma „odzwierciedlić kosmiczny wzór”, s. 139–140) i polska poezja tamtego okresu, np. Zbigniewa Morsztyna, Stanisława Samuela Szemiota oraz anonimowy, sześciowersowy *Microcosmus*. Wskazując częstość tego obrazu u Potockiego (np. *Microcosmos, po polsku, człowiek mały świat*, gdzie „pisarza zainteresowała tożsamość mechanizmów, które zachodzą w przyrodzie i organizmie człowieka”, np. „wytwarzanie krwi w ludzkim ciele a także sama jej objętość i obfitość, wywołały skojarzenia z ładami otoczonymi przez morza i oceany, s. 155), kładzie też nacisk na te teksty, w których poeta z Łuźnej częściowo neguje tę koncepcję: *W syniech przedtem chwalono Marsa* bowiem można przeczytać, iż „każda część w roku bywszy mija i zaś wraca, / Słońce odmienia, słońce to koło obraca, / Jedna kolej z początku trwa do końca świata. / W człeku tylko nie idzie taka alternata: / Choć go po grecku małym nazywają światem, / Nie powetuje drugim minionego latem” (s. 159).

Obszernie omówiona zostaje bogata symbolika florystyczna i zwierzęca *Ogrodu*, którą grupuje Borkowski podług ewokowanych przez nią tematów. Badacz zwraca zatem swoją uwagę na kwestię przemijania i śmierci, jak choćby w tekście *Człowiek do listka* (gdzie koncept zasada się na podobieństwie obu w następstwie pokoleń, gdyż spadający liść „pępuszek na drugi rok, jako ludzkie dzieci, / Zostawi, skąd [...] znowu liść takrocznemu podobny wyrośnie, jednak zachodzi też poważna różnica: w tej mierze [...] listek szczęśliwszy od człeka, / Że tamtemu natura listopada czeka”, a ludziom „każda godzina listopad”, s. 187) czy „Chłopiec spadł z drzewa”, gdzie „wszystkie bowiem sposoby kruchą są i wąską, / Których się na tym świecie chwytamy gałązką” (s. 193). Problematykę cnoty i grzechu rozwija Potocki choćby w *Stoiku*, gdzie – jak zauważa Borkowski – „bukszpan i jodła unaoczniają kogoś, kto dzielnie znosi przeciwności życiowe [...] kolor zielony tych drzew symbolizuje stabilność emocjonalną i zdolność osoby do godnego znoszenia kłopotów”, podczas gdy opadłe płatki tulipana i zwiędłe liście lipy „to signum człowieka nieodpornego na zmienność losu” (s. 196), istotny jest też temat erotyzmu i płci, jak choćby w wierszu

okolicznościowym *Na wesele Jegomości Pana Wężyka z Jejmością Panną Jabłonowską*, gdzie sytuacja tytułowych zaślubin pozwala na wprowadzenie dowcipnego konceptu („Nie wierzę, ale szaleją ci księża, / Znowu na jabłoni sadzający węża. / Dosyćże pierwszy narobił nam licha. / Na które dotąd naród ludzki wzdycha”). Przegląd zastosowań symboliki przyrody zamyka kwestia „symbolicznych przedstawień Jezusa oraz sił nieczystych” w takich tekstach, jak np. *Ludzie są ryby boże* („staw jest światem, rybacy to uczniowie Chrystusa, kapłani, nieudolnie próbujący przekonać człowieka do Jego nauki i doprowadzić do nieba [...] ryby, które kryją się w piasku i unikają wody są synonimem osoby grzesznej”, a diabeł „w tym osobliwym stawie-świecie występuje pod postacią drapieżnych zwierząt: wydry, kulika, czapli”, s. 211), przy okazji którego badacz z Siedleca zwraca uwagę zarówno na sprawne wyzyskanie przez Potockiego potencjału symbolicznego poszczególnych elementów, jak i na ich swoisty realizm (aczkolwiek nie pojawia się ani razu termin *alegoria*).

Warto jeszcze wspomnieć o naturalnie interesujących fragmentach poświęconych fraszkom autotematycznym. Jak wykazuje Borkowski, choć w utworze *Koniec fraszek* pojawia się wyraźne odrzucenie błahych wierszy, na które autor stracił już nazbyt dużo czasu („Żal się Boże strawionych na tym godzin i dni”, s. 242), nie miała część zbioru poświęcona jest apologii twórczości lekkiej, która znajduje usprawiedliwienie i w samej naturze, i w tradycji: tak się dzieje w *O fraszkach*, gdzie – jak pisze badacz – „podobnie jak w świecie natury zmienna pogoda ujawnia swe kaprysy, tak i w sferze kultury powinna istnieć określona rozmaitość”, ale też i przeszłe dzieła świadczą na korzyść fraszkopisarstwa, wszak Homer miał napisać *Batrachomyomachię*, a Wergiliusz *Komara* (s. 234–235). Obrona pisarstwa przy pomocy tradycji widoczna jest też na przykładzie fraszek nawiązujących do dzieła Jana Kochanowskiego, gdzie „podgórski poeta przekonuje, iż odbiorca, który nie akceptuje utworów lekkich, swawolnych, nie powinien czytać wierszy poważnych” (s. 236). Siedlecki uczony wskazuje jednak, iż Muza lekka zawsze zachowuje nieco ambiwalentną pozycję i musi być wciąż usprawiedliwiana wobec „rzeczy nabożnych”, jak w *Przy postaniu fraszek po nabożnych rzeczach*, gdzie topos książka-potomstwo autora zastosowany zostaje do „przewartościowania własnej twórczości [...] teksty bardziej poważne nazywając «dziećmi», natomiast innym, służącym rozrywce, nadał miano «bękartów»” (s. 243–244).

Może nieco zastanawiać po przeczytaniu rozprawy Andrzeja Borkowskiego fakt, że autor – opisując starannie *imaginarium symboliczne* Potockiego pod kątem topiki – unika raczej analizy retorycznej: poza pojedynczymi nazwami genologicznymi (jak choćby *epitalamium*) nie pojawia się w ogóle specyficzna terminologia, a za analizą wyobrażeń nie idzie analiza stylu. Brak narzędzi dostarczanych przez klasyczną retorykę wydaje się o tyle zastanawiający, że badacz zna dobrze twórczość poetów i teoretyków, którym nie były one obce (choćby wspomniany Sarbiewski). A przecież np. w wypadku utworów względem fraszkopisarstwa apologetycznych można by było wspomnieć o refutacji, nie mówiąc już o tym, że autor ani razu nie używa terminu *inventio*, choć zajmuje się właśnie analizą płaszczyzny inwencyjnej *Ogrodu nie plewionego* (faktycznie, pojawia się słowo *inwencja*, jednak rozumiane już całkiem współcześnie). Pewnym wyjaśnieniem może być fakt, że Borkowski traktował tytaniczną pracę wykonaną przy pisaniu *Imaginarium symbolicznego* nie tyle jako zakończenie swoich dociekań nad *Ogrodem*, ile raczej przygotowanie następnego etapu: jak sam pisze, „książka [...] przygotowuje grunt pod dalsze, zwłaszcza porównawczo nakierowane dociekania” (s. 289). Jakkolwiek zatem tekst może niekiedy sprawiać wrażenie nieco żmudnej ewidencji motywów używanych przez Potockiego, praca siedleckiego uczonego, m.in. z racji sumiennej analizy dokonanej przez autora dysponującego bardzo dobrym rozeznanieniem w temacie i sporą erudycją, ma szansę stać się poręcznym przewodnikiem i lekturą obowiązkową dla obecnych i przyszłych interpretatorów dzieła Wacława Potockiego.

## KRASZEWSKI – „POWOŁANY DO SŁUŻBY DRUGIEJ”

(Krzysztof Stępnik, *Setna rocznica urodzin Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2012, s. 140 + Aneks I, Aneks II – ilustracje).

STANISŁAW BURKOT\*

W dwadzieścia pięć lat po śmierci, w setną rocznicę urodzin autor *Starej baśni* stał się bohaterem licznych elukubracji krytyków i dziennikarzy. Nie przybywało nowych ustaleń faktograficznych. Rok 1912 przyniósł trochę ineditów<sup>1</sup>, jedno wznowienie powieści, przedruki pojedynczych listów. I nic więcej. W sposób znaczący jako szczególnie wartościową przypomnieć trzeba wcześniejszą warszawską, ozdobną, wręcz pomnikową reedycję *Polski w czasie trzech rozbiorów 1772–1799: studiów do historii ducha i obyczajów*<sup>2</sup>. Książka Krzysztofa Stępnika – *Setna rocznica urodzin Józefa Ignacego Kraszewskiego w prasie warszawskiej* – ma w tle, na prawach aluzji, przypominać dwusetną rocznicę uznaną obecnie w ustawie sejmowej jako „rok Kraszewskiego”. Odbędą się sesje naukowe, pojawią się zapewne prace zbiorowe, historycznoliterackie rozważania, osobne rozprawy. Jak dziś czytać i czy w ogóle można czytać Kraszewskiego?

Jednak pisarz ten co jakiś czas powraca; po drugiej wojnie światowej mówić można było: Kraszewski *redivivus*. Karol Wiktor Zawodziński, Czesław Zgorzelski, Julian Krzyżanowski, przede wszystkim zaś Wincenty Danek uruchomili poprzez swoje studia o Kraszewskim prawdziwe zainteresowanie czytelników. Świadczą o tym wysokie nakłady (często ponad 100 000 jednego tytułu), które się „rozchodziły” błyskawicznie. W latach pięćdziesiątych, sześćdziesiątych i jeszcze siedemdziesiątych łączny nakład powieści historycznych i współczesnych Kraszewskiego osiągnął kilka milionów egzemplarzy. Dziennikarze alarmowali, że Kraszewski zagraża rozwojowi bieżącej literatury. Dlaczego tak się stało? Powieści Kraszewskiego uzupełniały „białe plamy” w naszej historii, mówiły o faktach, których nie objaśniano w edukacji szkolnej.

Czy czas obecny – nazwany „końcem historii” – może zrodzić w świadomości zbiorowej podobną potrzebę? Jeśli – będzie to inny Kraszewski. Podobnie zresztą jak inny był w odczytaniach dziennikarzy i krytyków z początku XX wieku. Modernizm wypalił idee, którymi żył wiek XIX – zarówno romantyczne, jak i pozytywistyczne. Na arenie dziejowej zjawiała się szczególna siła: mas media, prasa. Książka Krzysztofa Stępnika charakteryzuje więc nowy etap świadomości zbiorowej: grę interesów materialnych, walkę o wpływy, powstawanie partii politycznych i ideologii, narastanie nacjonalizmów. Narodowa demokracja w zaborze rosyjskim ze swoim prorosyjskim zorientowaniem, ważne narodowościowe w Galicji, ultrakatolickie i antysemityczne czasopisma („Rola” w zaborze rosyjskim, „Głos Narodu” w Galicji) – te tendencje rodzące się jeszcze w ostatniej dekadzie XIX wieku wywoływały wyraźne chęci zawłaszczenia faktów z przeszłości, przywołania wielu twórców i jednostronne odczytywanie tradycji literackiej. Literatura, sztuka w ogóle stawała się jednym z narzędzi walki. Rzecz można, że rodził się archetypowy wzór „polityki historycznej”.

\* Stanisław Burkot – prof. dr hab., em. prof. Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie.

<sup>1</sup> *Nigdzie nie drukowane poezje i urywki prozą. Z teki pośmiertnej* (wyd. K. Łozińska), Warszawa 1912. Niektóre z tekstów były jednak wcześniej drukowane. Wydano w formie książki powieść *Nerę*, drukowaną wcześniej w odcinkach w „Gazecie Polskiej” (1996).

<sup>2</sup> Edycja warszawska z 1902–1903 roku w stylowej oprawie, z kopią historycznej mapy i licznymi ilustracjami, opracowana przez Dominikę Borysławską, powtarzała wstęp naukowy Szymona Askenazego. Był to wyraźny ślad pamięci o Kraszewskim – historyku, badaczu kultury. Edycja miała rocznicowy charakter, bo ukazała się w czterdziestolecie powstania styczniowego, którego Kraszewski był świadkiem i uczestnikiem.

Zdumiewać musi poszukiwanie w twórczości Kraszewskiego niechęci czy wprost wrogości do Żydów, choć oskarżano go wcześniej w środowisku szlacheckim o filosemityzm (za współpracę z Kronenbergiem, za powieści *Poeta i świat*, *Powieść bez tytułu*, *Żyd* i inne), równie zdumiewające wydaje się potwierdzanie bezwzględnej wierności „Opoce Piotrowej”, choć w czasie audyencji u papieża już w 1858 roku otrzymał reprimendę za brak katolickiej pokory, za nieprawomyślność w twórczości. Cały ostry spór Kraszewskiego z hierarchią kościelną w okresie soboru watykańskiego I (1869–1870), spór, który przedłużył się aż do krakowskiego jubileuszu pisarza w 1879 roku, a później nawet do jego pogrzebu na Skałce w Krakowie, w artykułach rocznicowych nie był ważny; chodziło o jednoznaczne stwierdzenie: „Kraszewski jest nasz”. Oczywiście nie wszyscy: socjaliści gotowi byli uznać go za apologetę szlachectwiny i konserwatystę; w czasopismach kobiecych uchodził za przeciwnika emancypacji, zwłaszcza z powodu powieści *Szalona*, której bohaterkę zaprowadził na barykady Komuny Paryskiej. Te antynomie w odbiorze – jak sądzę – wynikały z samego rozmiaru jego dorobku literackiego. Dziennikarze różnych opcji odnajdywali właściwe dzieła, które po odpowiednim interpretacyjnym przykrojeniu potwierdzały określone tezy. A że inne utwory przeczyły im wyraźnie, to odpowiednią formułę zbudował wcześniej Piotr Chmielowski w monografii *Józef Ignacy Kraszewski: zarys historycznoliteracki* (1988). Kraszewskiego – jego zdaniem – cechowała „niestałość poglądów”. Jak by innych – Mickiewicza, Słowackiego, Sienkiewicza – nie dotyczył ten grzech niestałości. Twierdzenie o „niestałości” Kraszewskiego powtarzają dziennikarze i krytycy warszawscy wszystkich opcji. Rzecz w tym, że pisarz był „człowiekiem środka”, do żadnej partii się nie zaliczał; dziennikarze raz po raz napotykali się u niego na sądy „nieprawomyślne”, niezgodne z własnymi przekonaniami.

Książka Krzysztofa Stępnika dotyczy w istocie nie samego Kraszewskiego, bo omawiane artykuły nie przynoszą nowej wiedzy o jego biografii ani o twórczości – dotyczy specyficznych zasad odbioru literatury, zmodyfikowanych wyraźnie w okresie modernizmu, a także mentalności, poglądów, założeń ideologicznych objawiających się w mas mediach z początku XX wieku. Paradoks polega na tym, że młodopolski postulat „sztuki dla sztuki” w mas mediach tego czasu zmienia się w stary wzór literatury tendencyjnej, użytkowej. Nowych faktów w omawianych elukubracjach o Kraszewskim nie ma. Może tylko powtarzane kilkakrotnie przez dziennikarzy stwierdzenie, że Kraszewskiego się już nie czyta, brzmi wiarygodnie, a nie rocznicowo. Książka Krzysztofa Stępnika ma wartość jako zapis i świadectwo stanu dziennikarskiej świadomości – należy bardziej do prasoznawstwa niż do literaturoznawstwa. Ciekawa i wartościowa jest obszerna dokumentacja ikonograficzna, część z prezentowanych ilustracji nie była znana w szerszym obiegu.

---

#### NIC, KTÓRE PATRZY

(Piotr Śniedziewski, *Melancholijne spojrzenie*, wyd. Universitas, Kraków 2011).

MICHAŁ SOWIŃSKI\*

Zaczyna się od Orfeusza. Pierwszy poeta Zachodu schodzi do piekieł po swoją ukochaną. Miłość (a może pożądanie, albo, jeszcze mocniej, zachłanność) okazuje się silniejsza – spogląda za siebie. To dobrze znane spojrzenie, które na zawsze pozbawiło go ukochanej. Ludzie przez wieki opisywali, malowali albo rzeźbili je – wiemy już o nim chyba wszystko. Jednak Piotr Śniedziewski

---

\* Michał Sowiński – doktorant, Wydział Polonistyki UJ.



wskazuje na istnienie jeszcze drugiego spojrzenia Orfeusza, o którym milczy historia, spojrzenie człowieka, którego strata przerasta wyobraźnię poetów. Śniedziewski zastanawia się: „Jak spoglądał Orfeusz, gdy wszelka nadzieja przepadła, a on sam nie wiedział nawet, kogo miałby opłakiwać”<sup>1</sup>. To właśnie owo „drugie spojrzenie Orfeusza”, jak je nazywa autor, stanowi temat jego książki – spojrzenie melancholika, spojrzenie człowieka (warto uściślić – poety), który doświadczył straty niemożliwej do zracjonalizowania (przepracowania, mówiąc za Freudem). O melancholii i jej różnych odmianach napisano już wiele. Owo „nic, które boli”, jak ją określił Fernando Pessoa, wybitny melancholik z Lizbony, to „nie wiadomo co” Marka Bieńczyka, innego pisarza czarnej żółci, stało się tematem najróżniejszych powieści, mniej lub bardziej naukowych rozpraw, esejów, komentarzy i innych tekstów. Jednak Śniedziewski znalazł swoje miejsce w tym gęstym tłumie – pisze on tylko o jednym aspekcie melancholii, jak dotąd pomijanym, a być może najważniejszym, o spojrzeniu, o tym, czym jest wzrok melancholika, w jaki sposób patrzy on na świat i na samego siebie, a także o tym, jak potężną formacyjną moc ma ten wzrok, to nic, które patrzy.

#### KOLEKCJONER METAFOR

Książka Śniedziewskiego to pewnego rodzaju przegląd dziewiętnastowiecznych melancholików – ich swoistych sposobów patrzenia na świat ze wszystkimi tego konsekwencjami, zarówno dla ich podmiotowości, jak i dla pisarstwa. Autor nie czyni rozróżnienia na postaci prawdziwe i fikcyjne – bohaterami swojej książki czyni zarówno Rousseau czy Baudelaire’a, jak i René Chateaubrianda oraz Emmę Bovary Flauberta. To zatarcie granicy między życiem i literaturą z pewnością nie oznacza, że panuje w niej chaos. Wręcz przeciwnie – napisana została jako systematyczny katalog spojrzeń. Bieńczyk w swojej książce o melancholii zauważył, że kolekcja stanowi ulubioną przez melancholików formę obcowania z rzeczywistością (szczególnie tą minioną)<sup>2</sup>. Śniedziewski wydaje się właśnie takim kolekcjonerem. Bohaterem pierwszego rozdziału *Melancholijne spojrzenia* jest Rousseau, ojciec wszystkich romantyków, który pod koniec życia, wycofany na wyspę-pustelnię, tworzy swój zielnik. Czynność tę pozornie motywują przesłanki naukowo-badawcze, które jednakże szybko okazują się tylko kwestią poboczną. Chodzi bowiem o coś zgoła innego – o melancholijną potrzebę zbieractwa, gromadzenia, kumulowania rzeczy bez wyraźnego celu. Tę samą strategię stosuje Śniedziewski – tworzy systematyczną kolekcję patrzących melancholików, album spojrzeń, pod którymi zmienia się zarówno obserwujący, jak i to, co obserwowane. Do tej zasady kolekcji przyjdzie nam jeszcze powrócić.

Warto zastanowić się przez chwilę nad konstrukcją zielnika Rousseau, albo inaczej – w jaki sposób on działa, gdyż zasada, która go organizuje, stanowi jednocześnie podstawowy wyznacznik sposobu myślenia melancholika o świecie. Śniedziewski pisze: „herboryzowanie oraz opisywanie roślin jest zatem rodzajem włóczęgi wśród natury i słów, jest ciągłym gubieniem się i odnajdywaniem” (MS, 30). Autor *Wyznań* wędruje zawsze wyposażony w lupę i nożyk – nieustannie przygląda się roślinom, i gdy znajdzie tę, która go interesuje, zabiera ją ze sobą, aby stała się kolejnym elementem kolekcji. Ale, jak podkreśla Śniedziewski, te przechadzki odbywają się nie tylko w obrębie natury, ale także, a może przede wszystkim, wśród słów. Nieustanne spoglądanie dookoła siebie, próba systematycznego opisanie natury (Linneusz to jeden z ulubionych autorów Rousseau w ostatnich latach jego życia) zawsze wiąże się z przyrównywaniem jej do samego siebie. Skrupulatność przyrodnika idzie w parze ze skrupulatnością analizy własnej duszy. Inaczej mówiąc, spojrzenie na świat zewnętrzny zawsze krzyżuje się ze spojrzeniem do wewnątrz siebie. Zabieg ma

<sup>1</sup> P. Śniedziewski, *Melancholijne spojrzenie*, Kraków 2011, s. 11. Kolejne cytaty zaznaczone są w tekście skrótem MS i numerem strony zamieszczonym w nawiasie.

<sup>2</sup> Zob. M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012, szczególnie rozdział VI *Magiczne wyluczanie* i VII *Spis powszechny i utopia* (s. 38–47).

na celu odkrycie zależności, zbudowanie analogii, pozwalającej opisać prawdę o sobie. To swoista próba skonstruowania metafory, gdyż jak na samym początku swej książki zauważa Śniedziewski „spojrzenie człowieka samotnego i skłonnego do melancholii jest nieodmiennie spojrzeniem poszukującym metafory” (MS, 22). Kolekcjonowanie roślin nierozłącznie wiąże się z kolekcjonowaniem metafor – metodą pozbawioną metody, poszukiwaniem na oślep słów zdalnych do opisywania „ja” (celu podstawowego dla pisarskiego projektu autora *Wyznań*), jak i tego, co poza nim. Pod wpływem wzroku świat zamienia się w metaforę – w pismo. Jak odnotowuje Rousseau w *Wyznaniach*: „Nie umiem nigdy nic zrobić z piórem w rękę w obliczu stolika i ćwiartki papieru. Piszę w swoim mózgu, to na przechadzce, wśród skał i lasów, to znów przewracając się po łóżku w bezsenne noce [podkreśl. M.S.]”<sup>3</sup>. Spoglądanie na świat odbywa się poprzez zapisanie go w umyśle, gdyż jak stwierdza nieco dalej: „Nie umiem wszelako nic spostrzec z tego, co widzę. Widzę jedynie dobrze to, co sobie przypominam, bystry jestem jedynie we wspomnieniu”<sup>4</sup>. Melancholik patrzy, ale nie widzi – żeby dostrzec, musi skierować wzrok wewnątrz siebie, ale tylko po to, aby odkryć, że jedyne czym dysponuje, to pismo jego pamięci. Melancholia, spojrzenie, pismo – to triada, która determinować będzie losy wszystkich kolejnych bohaterów książki Śniedziewskiego.

#### NIC NIE WIDĄĆ

Klamrą zbierającą wszystkie pojawiające się w książce wątki jest szeroko rozumiana kwestia widzialności i wzroku, szczególnie w kontekście pisma i melancholii, o czym była mowa przed chwilą. Jednakże to kierunek spojrzenia porządkuje wywód. Pierwsza część opisuje sposoby spoglądania na świat. Oprócz wspomnianego Rousseau występują w niej inne, klasyczne już dla dyskursu melancholijnego postaci, takie jak Macpherson czy Turner. Wszyscy oni spoglądają na świat w nadziei, że naprawdę go dostrzegą. Jednakże jedyne co pozostaje im dostępne, to strzępki posępnego krajobrazu, które czasem ukazują się na krótką chwilę, gdy przerzedzi się mgła – nieodłączny atrybut świata dziewiętnastowiecznych melancholicznych pejzaży. Mgłę traktuje się tutaj jako przeciwieństwo chmury – pozbawiona lekkości, zwiewności, nie szybkuje wysoko ponad ziemią, lecz snuje się tuż nad nią, wyrasta z niej, a wszystko co pochodzi od gleby, w saturnicznym uniwersum symbolicznym, organicznie wiąże się z melancholią. Rzeczywistość zamglona traci swoją ontologiczną ostrość, staje się niepewna, oniryczna. Wzrok skierowany na nią nie przenika jej, lecz odbija się i błądzi bez celu.

W tym zestawieniu artystów mgły zastanawia obecność Mallarmégo, twórcy możliwie odległego od specyficznego nastroju *Pieśni Osjana*. Może właśnie dlatego analogia, którą Śniedziewski buduje między szkockim poetą a autorem *Rzutu kośćmi* wydaje się szczególnie interesująca. Ukazuje on Mallarmégo, skądinąd wielkiego wielbiciela przezroczystości<sup>5</sup>, jako zafascynowanego mgłą i mglistością. Dla francuskiego poety mgła ma charakter czysto negatywny, wprowadza nowy wymiar metafizyczny – odrealnia świat i wszystkie relacje w nim panujące – świat pokryty mgłą, to świat pusty i czysty, jak pusta kartka papieru, na której może powstać nowa, niczym nie skrupowana poezja.

<sup>3</sup> J. J. Rousseau, *Wyznania*, tłum. T. Boy-Żeleński, Kraków 2003, s. 101.

<sup>4</sup> Tamże, s. 102.

<sup>5</sup> W tym kontekście o francuskim poecie wiele pisał Bieńczyk w swojej *Przezroczystości* (zob. M. Bieńczyk, *Przezroczystość*, Kraków 2007, s. 208–209). Śniedziewski odwołuje się bardzo często do niego, prowadząc z nim, jako autorem *Melancholii*, swoisty dialog. Wydaje się, iż Bieńczyk zarówno w *Przezroczystości*, jak i w *Melancholii* (obie książki można chyba czytać jako uzupełniające się) stosuje tę samą strategię „zielnika”, tak więc w tym kontekście umieszczenie Mallarmégo w książce o melancholii można potraktować jako bardzo ciekawe zjawisko „przeklejenia” z jednego albumu do drugiego.



Bohaterowie tej części charakteryzują się jedną cechą wspólną – spojrzeniem, które nie widzi. Wszyscy oni skrupulatnie przyglądają się światu, nie potrafiąc go jednak dostrzec. Przyroda dokładnie obserwowana przez metaforę (Rousseau) nie daje odkryć swoich tajemnic. Turner i Macpherson nie mogą nic poza mgłą zobaczyć, a Mallarmé nie chce widzieć niczego innego. Egzystencja w takim świecie może prowadzić do skrajnej rozpacz (Chateaubriand), z której jedyłą ucieczką staje się pisanie, czyli przypadek Senancoura. I znów powraca pismo jako nieodłączny towarzysz pogrążanych w melancholii. Dla tytułowego bohatera *Obermana* pismo nie stanowi już dobrowolnego wyboru. Nie można tu już mówić o pewnej kwestionowanej, ale koniecznej strategii epistemologicznej i egzystencjalnej, jak to miało miejsce w przypadku Rousseau. Dla niego pisanie to przymus, jedyny ratunek przed depresją spychającą go w szaleństwo. Jego pisanina prezentuje marną jakość estetyczną, to raczej bazgranina grafomana mająca uchronić piszący podmiot przed całkowitą dezintegracją poprzez zostawienie na kartce papieru śladu swojej obecności. To strategia polegająca na nieustannym spoglądaniu i pisaniu – z pominięciem życia. Oberman patrzy na świat i jedyne co może zrobić, to zapisywać, gdyż „wszystko, co posiada, to biała kartka papieru oraz pióro. I albo zaczniesz pisać, albo do końca jego serce przeżre pustką” (MS, 83).

#### WIDAĆ TYLKO MNIE

Bohaterowie części pierwszej mieli jeszcze pewną nadzieję, bo przecież spoglądali na świat, wierząc, że uda im się coś naprawdę zobaczyć. Z kolei druga część traktuje o tych, którzy tę nadzieję porzucili, odwracając swój wzrok od świata i kierując go wyłącznie na siebie samych. Amiel, szwajcarski filozof i mistyk, całkowicie odcina się od rzeczywistości. Patrzy w głąb siebie, ale tam także nie widzi nic poza pustką. Dla zamkniętego i oderwanego podmiotu, świat może istnieć tylko jako hipostatyczny przedmiot poznania. Jednakże jeżeli wewnątrz „ja” ziele pustka (Śniedziwski traktuje Amiela jako ojca modernistycznego paradygmatu melancholii), również świat zostaje nią zainfekowany. Przed tym solipsystycznym nihilizmem, błędnym kołem epistemologiczno-egzystencjalnym, ratuje go dziennik. „Świat jest w tym ujęciu fikcją, a podmiot opłakuje siebie samego, bowiem [...] zmuszony został do tego, by doświadczenie zastąpić pisanem i żyć tylko życiem zastępczym” (MS, 131). Pismo pozwala mu stworzyć namiastkę doświadczenia (gdyż rozumiane jako jego pochodna), a jednocześnie nierozstrzygalność i nieostateczność tej bazgraniny (zdaje się, że melancholicy są w stanie pisać jedynie poprzez nieustanną oscylację między dwoma biegunami – skrajnym porządkiem, systematycznością i chaotyczną, nieskładną bazgraniną, stany pośrednie są im obce) chroni go przed całkowitą egzystencjalną katatonią. Amiel prowadzi dziennik nie po to, aby dojść do jakiś konkretnych (o ostatecznych nie wspominając) ustaleń, lecz aby utrzymywać podmiotowość diarysty w nieustannym ruchu, którego zaprzestanie miałyby dla niego tragiczne konsekwencje.

Towarzyszem Amiela w jego melancholijnej niedoli Śniedziwski czyni Delacroix, ale nie Delacroix-malarza, lecz Delacroix-autora dziennika. Malarz, którego podstawowym narzędziem powinien być wzrok, odmawia, według Śniedziwskiego, spoglądania na świat, gdyż ten go nudzi. Co więcej, z jego zapisków wynika, iż to właśnie dziennik, a nie płótna mają być tym, co ocali go od zapomnienia wśród przyszłych pokoleń. Dziennik staje się tu rodzajem literackiego autoportretu. Podobnie jak w przypadku Amiela, to właśnie pismo, a nie żadne inne medium, okazuje się podstawową (a właściwie jedyłą) przestrzenią dla egzystencji. Dla szwajcarskiego filozofa spojrzenie w głąb siebie było formą kontemplowania pustki, którą uczynił zasadą organizującą rzeczywistość. Delacroix postępuje podobnie, jednak dla niego pustka nosi imię nudy i stanowi „jądro istnienia” (MS, 159). Malarz odmawiający spoglądania na świat, ze wzrokiem utkwionym w siebie, tworzący swój autoportret ze słów, smakujący nudę własnej egzystencji, która jednocześnie pozwoliła mu wspiąć się na wyżyny światowego malarstwa – oto jeden z archetypicznych obrazów melancholika, wiernie i z dbałością o szczegóły przedstawiony przez Śniedziwskiego.

## ŚWIAT PRZEZ OKNO

Ostatnia część, chyba najciekawsza, stanowi kombinację dwóch poprzednich – podział na spojrzenie zewnętrzne i wewnętrzne zostaje zniesiony. Mamy tutaj do czynienia z postaciami, które, jakby świadome nieudanych prób swoich poprzedników, próbują czegoś innego – chcą wyrzeć na świat *poprzez* medium (okno, lustro, język). Jednakże nie jest to optymistyczne, leśmianowskie słowami-w-świat-wyglądanie, a raczej rozpaczliwa próba rozerwania „pierścienia Saturna”, jak nazywa komunikacyjną niemoc melancholika Kristeva<sup>6</sup>. Najtragiczniej z nich wszystkich kończy chyba Emma Bovary, dla której, jak zauważa Śniedziewski, spoglądanie przez okno to nie tylko jeden z głównych sposobów spędzania wolnego czasu, ale przede wszystkim metafora sytuacji egzystencjalnej. Okno (*notabene*, począwszy od Kartezjusza, stanowi niezwykle ważną metaforę dla filozofii reprezentacji) daje obietnicę innego, lepszego życia, stwarza złudzenie bezpośredniości, dostępności świata, ale jednocześnie stanowi niemożliwą do przekroczenia barierę, co ostatecznie doprowadza Emmę do samobójstwa. Okno okazało się okrutne dla Pani Bovary, właśnie poprzez swoje niespełnione obietnice. Wytworzyło złudzenie możliwości istnienia innego, lepszego życia gdzie indziej. Tak jak powieści, które namiętnie pochłania Emma, rozpościera ono kuszące wizje bez pokrycia, sprawiając, że tęskni ona do czegoś, czego nie ma. To pragnienie rzeczy na zawsze utraconej staje się motorem wszystkich działań Emmy – buduje w swojej wyobraźni wizję przyszłego szczęścia. Według Kristevej „odrzucenie tej fundamentalnej utraty” przejawia się ucieczką w świat znaków i symboli – w świat języka. Jednakże „nadmiar uczuć może zaznaczyć swą obecność jedynie poprzez tworzenie nowego języka – dziwnych połączeń, idiolektów, poetyk. Aż do chwili, gdy ciężar Rzeczy źródłowej porwie ów nadmiar, a jakakolwiek możliwość tłumaczenia stanie się niemożliwa. Melancholia kończy się więc na asymbolii, na utracie sensu; jeśli nie jestem w stanie dalej tłumaczyć albo metaforyzować, zamykam usta i umieram”<sup>7</sup>. Przypadek Emmy zdaje się dokładnie ilustrować ten stan – umiera, bo nie jest w stanie dłużej żyć, patrząc na świat wyłącznie przez okno. Śniedziewski opisując ostatnie chwile Emmy, przytacza oryginalny fragment powieści, niestety, niedostępny w polskich wydaniach, w którym ostatnie słowa Emmy brzmią: „Otwórz okno... duszno mi!” (MS, 204).

Obok Emmy w rozdziale tym umieszczony zostaje także Baudelaire. Śniedziewski wydobywa z twórczości autora *Paryskiego spleenu* przede wszystkim te momenty, w których pojawiają się zwierciadła. Szczególnie wiersz *Śmierć kochanków z Kwiatów żła* i pojawiające się w jego ostatnim wersie „zmacone zwierciadła”<sup>8</sup> odkrywają w tym kontekście szczególną rolę. Owe zwierciadła (jak sugeruje Śniedziewski, „zmacone” to tylko jedno z wariantów tłumaczenia, innym mogłoby być „zamglone”, co znów odsyła nas do Macphersona i Turnera) dobrze przedstawiają zasadę melancholijnego spojrzenia, które widzi pewien zarys rzeczywistości, jednakże zawsze niepełny i zniekształcony, a tym samym niepokojący i niezadowolający. „To w jaki sposób odbijają [zmacone zwierciadła, M.S.], sprawia, że odbitemu w nich człowiekowi daleko do zadowolenia i spokoju” (MS, 206). Śniedziewski ze zmaconych zwierciadeł Baudelaire’a, które odbijając, zniekształcają, czyni swoistą synekdochę dla całego języka poetyckiego autora *Kwiatów żła*. Przedmioty odbite w takim zwierciadle/języku zostają odrealnione, tracą swoje pierwotne znaczenie, przestają pełnić funkcję użytkową, a więc stają się bezużyteczne. Śniedziewski, posilkując się uwagami Waltera Benjaminina na temat alegoryczności języka Baudelaire’a, wskazuje na pewną właściwość melancholijnego spojrzenia prowadzącego do dewaluacji wartości, a więc i sensu. Alegoria, która ulega

<sup>6</sup> Zob. J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, tłum. M. P. Markowski, R. Rzyziński, wstęp M. P. Markowski, Kraków 2007.

<sup>7</sup> Tamże, s. 48.

<sup>8</sup> Ch. Baudelaire, *Śmierć kochanków*, tłum. B. Ostrowska [w:] *te go ż, Kwiaty żła*, wybór M. Leśniewska, J. Brzozowski, Kraków 1994, s. 325.

takiej inflacji znaczenia staje się „rupieciem”, bezwartościową rzeczą, jakich zawsze pełno wokół melancholików.

#### PIĘKNI BEZUŻYTECZNI, CZYLI JESZCZE RAZ O KOLEKCJI

Tekstów poświęconych melancholii, tych bardziej i tych mniej akademickich, powstało, szczególnie w ostatnich latach, sporo. Dyskurs melancholijny funkcjonuje w kulturze Zachodu od dawna. Zdaje się, że wątek ten powraca co jakiś czas, za każdym razem z nową siłą, czego dowodem mogą być wydawnicze losy klasycznej pozycji *Saturn i melancholia* autorstwa Klibanckiego, Panofskiego i Saxla. Pierwsze jej szkice powstały jeszcze przed II wojną, po wojnie wydana w Anglii, dopiero w 1964 w Niemczech, kilka lat temu w Polsce. Cykliczność powracania melancholii do łask akademików, humanistów, psychologów, antropologów i innych, powoduje fakt, że, jak zauważają autorzy wspomnianego dzieła, „niewiele jest w historii myśli Zachodu pojęć tak wieloznacznych jak «melancholia»”<sup>9</sup>. Być może to właśnie owa nieprecyzyjność tego pojęcia stanowi powód jego niesłabnącej żywotności. Zgodni co do tego są chyba wszyscy autorzy zajmujący się tym tematem: „Nie istnieje jednoznaczne i precyzyjne określenie melancholii. Historia melancholii to zarazem nieustanna historia nieskończonego procesu precyzowania pojęć”<sup>10</sup>, zauważa węgierski filozof. Śniedziwski pozostaje tu jak najbardziej zgodny ze swoimi poprzednikami – dla niego także pojęcie melancholii jest rozmyte i niejasne, skupia w sobie zjawiska różnorodne, często skrajne. Bohaterami swojej opowieści czyni postaci tak bardzo odbiegające od siebie jak Macpherson i Mallarmé. Lecz melancholia należy do tych pojęć, których istota zasada się na rozmyciu granic, na nieprecyzyjności. Tak też należy rozumieć książkę Śniedziwskiego – jako swoistą kolekcję melancholików, a jak każda kolekcja, rządzi się ona swoją własną, do pewnego stopnia idiomatyczną logiką, na którą możemy się zgodzić lub nie, ale z którą ciężko polemizować.

Wydaje się, że rynek, zarówno idei, jak i wydawniczy, powoli osiąga poziom całkowitego nasycenia tekstami poświęconymi czarnej zółci. Niezycielny (albo nieuważny) czytelnik *Melancholijnego spojrzenia* mógłby powiedzieć, iż wynika ona z intelektualnego koniunkturalizmu. Jednakże tak nie jest. Śniedziwski napisał swoją książkę jako wyraz bezpretensjonalnej fascynacji postaciami melancholików. Stworzył intymną kolekcję, galerię osobliwości, po której nas wprowadza, rzucając od czasu do czasu fachową uwagę, jednakże nienachalnie, nie przytłacza nas swoją wiedzą, raczej próbuje nas zarazić pasją zbieracza. Książka nie ma jednak charakteru akademickiego, jeśli pod pojęciem akademickości rozumieć jasny wywód poparty rzetelnymi przykładami i prowadzący do konkretnych konkluzji. Jednakże nie oznacza to, że książka ta nie przynosi poznawczych korzyści czytelnikowi – wręcz przeciwnie, Śniedziwski olśniewa erudycją, różnorodnymi językami interpretacji (Kristeva, De Man, Poulet i wielu innych) czy błyskotliwymi rozpoznaniem. Jednakże cel tego wszystkiego pozostaje niesprecyzowany – a właściwie go brak – i chyba w tym cały urok *Melancholijnego spojrzenia*. Wydaje się, że autor dobrze zrozumiał to, z czym zmagał się jeden z jego głównych bohaterów. Opisując zielnik Rousseau, stwierdza on, że gromadzenie przedmiotów, ich badanie i mierzenie, a także opisywanie służy jedynie temu, żeby „ostatecznie dojść do przygnębiającego poczucia, że to, co zmierzone i opisane, wcale nie odkrywa przed naszym spojrzeniem drugiego dna” (s. 34). Cały urok książki Śniedziwskiego tkwi w jej bezużyteczności. Więcej takich książek, ale może już nie spod znaku Saturna.

<sup>9</sup> R. Klibansky, E. Panofski, F. Saxl, *Saturn i melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, tłum. A. Kryczyńska, Kraków 2009, s. 5.

<sup>10</sup> L. F. Földényi, *Melancholia*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2011, s. 9.

## POEZJA U ŹRÓDEŁ RYTMU

(Joanna Dembińska-Pawelec, „*Poezja jest sztuką rytmu*”. *O świadomości rytmu w polskiej poezji dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010, ss. 470).

WOJCIECH LIGĘZA\*

W obszernej, świetnie udokumentowanej, uwzględniającej rozmaite konteksty książce „*Poezja jest sztuką rytmu*”. *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak)* Joanna Dembińska-Pawelec przybliżyła zjawisko ważne dla rozumienia nowoczesnej sztuki słowa. Zwrócić należy uwagę na panoramiczność ujęcia, a także wielość powiązań konkretnych realizacji poetyckich – z myślą teoretyczną dotyczącą istoty oraz postaci rytmu. Tak dokładnie jeszcze nie przyglądano się wskazanej problematyce. Książka Dembińskiej-Pawelec otwiera nowe perspektywy badawcze, choć (oczywiście) pamiętać należy o poprzedniej ambitnej próbie, w pewnym tylko zakresie lokującej się w polu poszukiwań badaczki, czyli pracy Adama Dziadka *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata* (1999).

W pierwszej części rozważań Joanny Dembińskiej-Pawelec zamysł monograficzny staje się od razu widoczny, bowiem otrzymujemy, pomimo rozmiarów książki, w miarę zwięzły przegląd nowoczesnej refleksji o rytmie w filozofii, psychologii, literaturze, muzyce, malarstwie. Natomiast część druga, w której autorka skupia się na problematyce rytmu powiązanej z głównymi założeniami myślowymi, preferencjami tematycznymi i kształtowaniem form wypowiedzi poetyckiej w twórczości Czesława Miłosza, Jarosława Marka Rymkiewicza i Stanisława Barańczaka, pomyślana została inaczej, bowiem ważną rolę odgrywa tu interpretacja utworów poetyckich, autokomentarzy, esejów wybitnych polskich twórców XX wieku tak prowadzona, by ujawniły się rozmaite i zmienne funkcje rytmu, by komplikacja zjawiska nie uległa uproszczeniu. Słowem, myślenie o rytmie, albo świadomość rytmu w narracji naukowej Dembińskiej-Pawelec odsłania się w całej wielorakości i głębi. Rekonstrukcje dziejów pojęcia rytmu w nowoczesnej myśli i praktyce twórczej skonfrontowane zostają tutaj z dociekaniem o roli rytmu w stosowanych poetykach.

Badaczka przedstawia najdawniejsze ujęcia fenomenu rytmu (u Arystoksenosa z Tarentu, w tradycji pitagorejskiej, w pismach Platona), pisze o greckich korzeniach tego pojęcia, a także przytacza definicje trudnego do uchwycenia w formuły słowne rytmu pojmowanego jako fakt fizjologiczny, psychologiczny, filozoficzny (egzystencjalny) oraz estetyczny. W rozbudowanym wstępie precyzyjnie zakreślony zostaje horyzont poznawczy: od rozpoznania świadomości rytmu właściwej starożytnym myślicielom, pragnących uchwycić związku regularnych cykli życia i poruszeń Duszy oraz zależności rytmu w sztukach z wielkim kosmicznym porządkiem, badaczka przechodzi do modernistycznych, dwudziestowiecznych koncepcji rytmu. I tak, odbiorca zapoznaje się z istotą i rodzajami rytmu (odróżnianego od „metrum”), przejściami między „rytmem życia” a rytmem sztuki, przemiennością psychologiczno-fizjologicznego rytmu z rytmem aktów twórczych, z ontologicznym, estetycznym, muzykologicznym, wersologicznym pojmowaniem tej powtarzalnej miary czasu i formy artystycznej. W tej książce ciekawy, różnorodny, oryginalnie sproblematyzowany materiał badawczy starannie został ułożony w sekwencje tematyczne.

Obszerny rozdział omawianej książki *Rytm w modernizmie* odczytywać należy jako studium o różnych rodzajach sztuk – w zależności od tworzywa i potrzeb artystycznych, rozmaicie rozumianych nazwaną w tytule kategorię. Przełom w świadomości pojmowania rytmu autorka ukazuje na przykładzie dzieł europejskich i polskich. Tworzy się zatem szerokie *spectrum* stanowisk,

\* Wojciech Ligęza – prof., Wydział Polonistyki UJ.

sceptycznych wobec wartości poznawczych pojęcia i aprobujących, czyli takich, które sytuują rytm w centrum ludzkiego doświadczenia rzeczywistości. Nie sposób wyliczyć kompletu możliwych odniesień oraz zastosowań opisywanej kategorii, ale dla orientacji w tym labiryncie warto wskazać kilka przypadków. Z wywodów Joanny Dembińskiej-Pawelec wynika, że rytm to m.in. wewnętrzna właściwość języka, instrument budujący semantykę wiersza, regulator przeżycia lirycznego, „mowa podświadomości”, Bergsonowska metafizyczna reguła trwania, wykładnik aktu tworzenia i porozumienia między artystą a odbiorcą. I jeszcze: inkarnacja boskiej mocy sprawczej, a także, jak naucza Nietzsche, środek dotarcia do natury człowieka i pierwotnych sił twórczych, które realizują się w żywiołowym tańcu – dionizyjskim transie.

W rozważaniach o europejskim modernizmie autorka pracy „*Poezja jest sztuką rytmu*” opisuje kluczowe momenty przewartościowania pojęcia rytmu w twórczości Baudelaire’a, Rimbauda, Mallarmégo, Valéry’ego, Eliota. W „nieśpiewnej muzyczności” tych wielkich artystów słowa, jak również w ogólniejszych procesach przemiany dyskursów literackich następuje rozbrat muzyki i poezji, a jednocześnie załamuje się romantyczna i poromantyczna wizja syntezy sztuk. Dembińska-Pawelec w każdej z tych artystycznych i myślowych rozwiązań problem rytmu rzutuje na płaszczyznę szerszą, ukazując istotne związki elementów powtarzalnych, które są zwykle kompromisem pomiędzy przymusem formy a wolnością twórcy, nie pomija też udziału rytmu w wersyfikacji, rytm wiąże z poetyką, obrazami świata, filozoficznymi postawami, metafizycznymi eksploracjami. Ujmując rzecz w pewnym uproszczeniu, powiemy, iż odbiorca otrzymuje w tej partii rozważań przegląd twórczych poszukiwań, które mogą być nazwane semantyką rytmu. Zapoznaje się z uwagami o symbolistycznej tajemniczości, dialogu poezji z absolutem, „nowej harmonii” opartej na rytmie zmiennym, „magnetycznej sile instrumentacji” jednoczącej czy scalającej sekwencje obrazów oraz muzycznej inspiracji w zakresie kształtowania rytmu pojmowanego jako wyznacznik poezji. W przypadku omawianych poetów (ojców i prawodawców nowoczesnej poezji) mocno zarysowane zostają analogie muzyką oraz odniesienia do sztuki dźwięku.

Zapewne przypomnienie, iż problematyka muzyczności w dziełach literackich zajmuje eksponowane miejsce w pracach Joanny Dembińskiej-Pawelec, okaże się pożyteczne. W poprzedniej książce zatytułowanej *Villanella. Od Anonima do Barańczaka* (2006), badaczka zajmuje się poetyką gatunku, uważnie naświetlając reguły skodyfikowanej (skonwencjonalizowanej) formy, nakreśla jej historię, ale najważniejszą kwestią jest „modernizacja” villanelli w wieku XX, szczególnie w kręgu poezji anglosaskiej. Wyznaczniki formalne villanelli – według autorki – odsłaniają swoiste paradoksy skostnienia oraz inwencji, wyrafinowania i prostoty, przewidywalności i niespodzianki. Dembińska-Pawelec wskazuje na muzyczne pochodzenie gatunku, jednakże główny nacisk kładzie na literacką ewolucję formy, która zyskała wiele postaci, a w wieku XX – w miejsce wyrażania idyllicznych tematów – stała się narzędziem przekazu refleksji egzystencjalnych oraz metafizycznych.

Bogaty materiał egzemplifikacyjny pozwala czytelnikowi zapoznać się z propozycjami poetów, którzy powierzają villanelli nowe zadania artystyczne i filozoficzne, odmienne od pomysłów dawnych mistrzów. Różnorodność rozwiązań, czyli kontynuacje oraz znaczące innowacje ustabilizowanych norm poetyckich (wyznaczników villanelli), ukazane zostają na przykładzie utworów Joyce’a, Pounda, Empsona, Audena, Dylana Thomasa, Theodora Roethke, Elizabeth Bishop, Discha, natomiast modernizacje jeszcze bardziej radykalne – *loose-line form* oraz *free form* – prezentują odczytywane przez autorkę wiersze Laglanda, Merilla, Marylin Hacker, Rachel Hadas, Sorrentino, Roota, Denise Levertov. Zagadnienie rytmu ma w tych rozważaniach znaczenie podstawowe.

Wypadnie jednak powrócić do rozprawy „*Poezja jest sztuką rytmu*” oraz koncepcji, które zrodziły się nad Wisłą. Według Joanny Dembińskiej-Pawelec modernistyczny przełom w Polsce charakteryzowało wzmożone zainteresowanie problematyką rytmu oraz biegunowo usytuowana teoria i praktyka poetycka, z jednej bowiem strony wskazywać należy niemetryczny rytm, który bywa składnikiem układu rozkwitania (jak u Peipera), bądź elementem sytuacji lirycznej i szczególnej

logiką następstwa obrazów (jak u Przybosia), z drugiej – dwie różne – w wersji Leśmiana i w wersji skamandryckiej – ważne realizacje poezji rytmu regularnego, oparte na odmiennych przesłankach filozoficznych i estetycznych. Wskażmy dwa „epizody badawcze”, które w tej książce wzbogacają główny nurt refleksji: przedstawienie fizjologiczno-metrycznego systemu Stanisława Mleczki – z pracy *Serce a heksametr...* (z roku 1901) oraz opis „cielesnej rytmiki ducha” w warszawskim Teatrze Artystycznym Bolesława Leśmiana i Kazimierza Wroczyńskiego. Tą problematyką, dodajmy, zajęła się Katarzyna Fazan w książce *Projekty intymnego teatru śmierci. Wypiański, Leśmian, Kantor* (2009), pisząc m.in. o „teatrze u źródeł rytmu”.

Rozległość spojrzenia, ale też dokładność argumentacji niekiedy zwracają się przeciwko badaczce, która powstrzymuje się od selekcji tekstów cytowanych i narusza proporcje między przywoływaniem cudzych sądów a własnym komentarzem. Można nieraz odnieść wrażenie, że obcujemy z antologią tekstów. Natomiast w przeglądach „nauki o rytmie” w różnych sztukach zabrakło uwag o architekturze, jak zwykle się mówi za Goethem, o „zakrzepłej muzyce”, chociaż w wywodach o Przybosiu i awangardzie krakowskiej autorka incydentalnie wspomina o rytmie w architekturze i do tej kwestii powraca w kilku przypisach. Jednak, jak sądzę, architektoniczne uwikłania poezji potraktowane zostały zbyt marginalnie.

Lista lektur i analizowanych utworów literackich jest obszerna, co świadczy o znakomitej orientacji Joanny Dembińskiej-Pawelec w kierunkach dwudziestowiecznej literatury i nurtach myśli filozoficznej, a zatem dodawanie uzupełnień mogłoby się wydać zbędnym pedantyzmem, a jednak, ryzykując taki zarzut, chciałbym upomnieć się o akmeistów i Osipa Mandelsztama. Autor *Tristiów* tak pisał o rytmie: „Wiersz żyje obrazem wewnętrznym, owym muzycznym modelem formy, który poprzedza napisany utwór. Nie ma jeszcze ani jednego słowa, a wiersz już brzmi. To brzmi wewnętrzny obraz wychwycony przez słuch poety. [...] Bo teraz wszystko jest jakby glosolalią” (*Słowo i kultura*, 1921). Jak zaświadcza Nadieżda Mandelsztam, w procesie twórczym Osipa Mandelsztama najważniejszą rolę odgrywał rytm rozumiany jako konieczność artystyczna – dopiero wtórnie wypełniany materią słowną. Dodałbym jeszcze inne uzupełnienie. Ze względu na oddziaływanie tej książki i jej sporą niegdyś popularność, przynajmniej w przypisie powinna się znaleźć wzmianka o *Rytmie życia* (1972) Antoniego Kępińskiego, który w szkicu tytułowym rozważa relacje między rytmem fizjologicznym a rytmem psychologicznym w doświadczeniu starości. Może jeszcze odosobniona (pojedyncza) uwaga o kompozycji okaże się przydatna. Otóż lepiej by się stało, gdyby przedstawienie niemuzycznego wariantu liryki modernistycznej w wydaniu Różewicza, które badaczka przeciwstawia koncepcji Leśmianowskiej, zostało wyodrębnione jako osobna część wywodu, zaznaczona w spisie treści.

Druga część książki „*Poezja jest sztuką rytmu*” złożona została z rozdziałów poświęconych kolejno poezji Czesława Miłosza, Jarosława Marka Rymkiewicza oraz Stanisława Barańczaka, i te właśnie partie zasadniczo wpływają na jej wysoki poziom merytoryczny. Prowadzone refleksje o rozmaitych postaciach rytmu wspiera sztuka interpretacji pozwalający w konkretach tekstowych ukazać specyfikę i dokonać wyboru wybitnych poetów polskich XX wieku – w tym właśnie aspekcie. Często autorka wyprowadza uogólnienia z uważnej lektury pojedynczych wierszy: na przykład Czesława Miłosza *Ksiądz Ch., po latach*, Jarosława Marka Rymkiewicza *Wiersze Daniela Nabrowskiego...*, Stanisława Barańczaka *Kontrapunkt*.

W rozdziale o twórczości Miłosza pole literaturoznawczej obserwacji nie zawęży się do poezji, ponieważ autorka ze znanstwem sięga do eseistyki polskiego Noblisty (ze *Świadcstwa poezji* zaczerpnięty został cytat-tytuł omawianej książki „*Poezja jest sztuką rytmu*”). W rozważaniach o wierszach Miłosza trafne są rozpoznania warunkującego ludzkie życie rytmu natury, ontologii poetyckiej ruchu i trwania, procesu tworzenia poddanego „rytmicznej władzy dajmoniona”, poszukiwań *sacrum*, podwójności podmiotu i epifanijnej „poezji nawiedzeń”, technik inkantacyjnych, symboliki krwi (tutaj odwołują się związki z przemyśleniami Williama Blake’a i Oscara Miłosza) oraz rytmu powrotnego stworzenia – ważnej dla Miłosza, wielokrotnie opisywanej przez znawców przedmiotu, idei *apokastasis*.



Natomiast w rozdziale o twórczości poetyckiej Jarosława Marka Rymkiewicza świetnie wypadły rozważania o apofatyicznym pojmowaniu transcendentności, życiu ludzkim (ziemskim bytowaniu) jako domenie ciemności i nadziei, poetyce onirycznej i jej związkach z doktryną neoklasycyzmu, o śmierci, obcowaniu zmarłych i Zbawieniu, rytmie powtórzeń w „idiomie konwencjonalnym” oraz tradycji baroku i ważnego dialogu z romantyzmem i ze Słowackim „genezyjskim”. Odczytania liryki konfrontowane są z programotwórczymi wypowiedziami Rymkiewicza w zbiorze *Czym jest klasycyzm* – oraz wywiadach. Na osobną uwagę zasługują przekonujące interpretacje wierszy o muzyce autora tomu *Zachód słońca w Milanówku*.

W odczytaniach twórczości poetyckiej Stanisława Barańczaka, w której pojęcie rytmu ma funkcję dominującą, na plan pierwszy wybija się skomplikowany układ powiązań między rytmem natury, ograniczonym w czasie życiem ludzkim, trwaniem w porządku kultury oraz (nie dowiedzioną, przeczuwalną) obecnością Boga. Jak w poprzednich przypadkach całość kosmicznego istnienia odpowiada u Barańczaka mikroskali pulsowania krwi w ciele ludzkim. W sferze poetyki, według wywodu badaczki, pitagorejska tradycja postrzegania ładu wszechświata zaznacza się w odmienionej postaci w kształtach rytmicznych nowoczesnego wiersza. W utworach Stanisława Barańczaka istotny jest namysł nad znaczeniem niesemantycznej mowy dźwięków, miejscem muzyki w doświadczeniu egzystencjalnym i estetycznym, ale też warto zwrócić uwagę na liryczne sprawozdania z aktów percepcyjnych. Kompozycji muzycznej miałyby odpowiadać harmonia świata, jednakże w odczytywanych wierszach przekonanie o transcendentnych odniesieniach muzyki zostaje obwarowane ironią. Autorka trafnie opisuje Barańczakowe dwoiste nastawienie wobec ocalającej roli poezji i muzyki, gdyż afirmacja spotyka się tu zwykle z nieufnością.

W książce „*Poezja jest sztuką rytmu*”, w której zmysł syntezy spotyka się z talentem interpretacyjnym, Joanna Dembińska-Pawelec nie tylko daje przegląd definicji, porządkuje przydatne kategorie, nakreśla historie myślenia o rytmie w literaturze i – pośrednio – w innych sztukach, przybliży sposoby ujmowania tego zjawiska w literaturoznawstwie, ale również, co istotniejsze, stara się skonstruować na tyle, na ile to możliwe, całościowy, pozbawiony uproszczeń obraz „świadomości rytmu” w najważniejszych nurtach poetyckich po przełomie modernistycznym i w praktyce twórczej poszczególnych wybitnych artystów słowa. Zgodnie z przyjętymi założeniami perspektywa poetologiczna zostaje przekroczona. Jak pisze Joanna Pawelec-Dembińska: „Indywidualnie przejawiająca się poetycka świadomość rytmu wydaje się interesującą kategorią przewodnią, która wychodząc od poetyki tekstu, prowadzi interpretacje w stronę zagadnień estetycznych, egzystencjalnych i metafizycznych”.

---

## JAK WYDAWAĆ WSPÓŁCZESNE TEKSTY LITERACKIE

(Łukasz Garbal, *Edytorstwo. Jak wydawać współczesne teksty literackie*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2011).

JERZY ŚWIĘCH\*

Sztuka edytorska jest, jak wiadomo, skrojona na potrzeby klasyki narodowej, w innych przypadkach, a należą do nich dzieła literatury współczesnej, pozostawiała zawsze wydawcy duży mar-

---

\* Jerzy Święch – prof. zw., kierownik Zakładu Literatury Współczesnej w Instytucie Filologii Polskiej UMCS.

gines swobody. Książka Łukasza Garbala, o której już teraz wypada powiedzieć, że jest wielce potrzebna, pokazuje skalę trudności, jakie stoją przed edytorami właśnie tych dzieł, gdyby trzymać się rudymetów sztuki edytorskiej, do jakich należy ustalenie intencji autorskiej i tzw. tekstu kanonicznego, tekstu *ne varietur*, stanowiącego podstawę dla dalszych wydań, dochodzenie autorstwa, opracowanie komentarza rzeczowego itd. Okazuje się, że w każdym z tych przypadków wydawca staje wobec problemów dla siebie nowych, w stosunku do których tradycyjny warsztat wydaje się niestety mało przydatny. Konieczne są przeto kompromisy „między edytorskim puryzmem a praktyką wydawniczą” (s. 89). Za główny problem uznaje autor działanie cenzury, fakt, że „w przypadku większości tekstów powstałych w Polsce do 1990 roku [data zniesienia cenzury] i wydrukowanych oficjalnie możemy podejrzewać wpływ cenzury” (s. 118). Miało to wpływ na cały proces wydawniczy, od chwili złożenia tekstu do wydawcy, który zresztą sam bywał cenzorem, aż do momentu, gdy książka trafiała do rąk czytelnika (niekiedy były to całe lata, jak w znanym przypadku *Miazgi* Andrzejewskiego). Porównując zachowane autografy z pierwodrukami i kolejnymi wydaniem tekstu za życia autora, dzisiejszy wydawca miewa poważne kłopoty z określeniem intencji twórcy, jeśli ten godził się na druk utworu w wersji niekiedy rażąco zniekształconej. Można zrozumieć powody, dla których z coraz większym dystansem mówi się dziś wśród edytorów o intencji autorskiej, gdyż dopóki autor żyje utwory jego egzystują na prawach *works in progress*, poddawane w kolejnych wydaniach nieustannym zmianom, przekształceniom, uzupełnieniom itp. Przykładów na to jest w książce Garbala mnóstwo, a przy tym każdy jest inny, wymagający przeto osobnego potraktowania. Odmienny jest problem dzieł krążących od połowy lat siedemdziesiątych w tzw. drugim obiegu, a więc poza zasięgiem cenzury, ale też budzących uzasadnione podejrzenia, że ich kształt był zależny od sprawności podziemnych oficyn, niekiedy słabo przygotowanych do takich zadań, a ponadto, że cała ta zakazana literatura krążyła podówczas w odpisach jako twórczość anonimowa lub opatrzona pseudonimami, co w oczywisty sposób uniemożliwia do dzisiaj ustalenie „tekstu kanonicznego”. Wreszcie sprawa wydań dzieł literatury emigracyjnej, którym dopiero w krajowych przedrukach przywracano postać odpowiadającą (mniej lub bardziej) wymaganiom prawdziwego edytorstwa. Są to trzy kategorie tekstów, nad jakimi pochyla się Garbal, ale bynajmniej nie z zamiarem wyprowadzenia ze wszystkich konkretnych przykładów, a jest ich mnóstwo, jakichś reguł czy zasad, które miałyby walor obowiązujących dla wydawcy, ale dla pokazania poważnych trudności, z jakimi przychodzi mu się dziś zetknąć i problemów, które musi rozstrzygnąć samodzielnie wedle swej najlepszej wiedzy i przygotowania.

Jest więc edytor w pierwszym rzędzie tekstologiem i filologiem, edytorstwo jest, jak się ostatnio dowiadujemy, jednym z działów tekstologii, zajmującym się przekształcaniem tekstu i działaniami na tekście<sup>1</sup>, co ma poważne konsekwencje w praktyce także i na tym dość szczególnym „odcinku”, o jakim traktuje ta książka. Przysłówiowe już „spory o przecinek”, tu ilustrowane chociażby przykładem Leśmiana czy Miłosza (*Campo di Fiori*), nabierają często niebywałego wręcz znaczenia tam, gdzie do końca nie wiadomo, kogo naprawdę służyć: autora, wydawcę czy cenzora. Analiza filologiczna tekstu przypomina wtedy to, co ją poprzedziło: grę z cenzurą, a w innych przypadkach bywa znów rodzajem śledztwa, którego celem jest ustalenie integralności tekstu, jego pierwotnej postaci, nie zanieczyszczonej przez późniejsze interwencje, ale co począć, gdy jak w przypadku *Pornografii* Gombrowicza zachowały się dwa oryginalne autografy powieści różniące się od siebie. Co jest zwykłym błędem druku, a co emendacją czy koniekturą wydawcy, którego posunięcia zawsze budzą emocje wśród partnerów? „Edytor powinien być sługą autora, a nie odwrotnie” (s. 148). Nie wchodząc w szczegóły, stanowisko autora w tej sprawie jest takie, że edytora dzieł współczesnych obowiązuje także filologiczna akrybia, że i tu nie straciła na znaczeniu tradycyjna krytyka tekstu, obowiązująca filologa *tout court*. Jednakże przypadek, gdy autor tak zmienia „pod

<sup>1</sup> J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, *Tekstologia*, Warszawa 2009, s. 293–329.

cenzurę” tekst, że utwór nabywa zupełnie innej wymowy niż wcześniej posiadał (*casus* wiersza Gałczyńskiego *Fałszywy adres*), to już nie kwestia filologii lecz wiedzy o okolicznościach powstania dzieła i jego dalszych losach. Książka Garbala w znacznym stopniu skupia uwagę czytelnika na pracy edytora jako dokumentalisty i wobec mnogości świadectw jest to ten obszar, który wyróżnia edytorstwo tekstów współczesnych na tle dawnych. Autor jest pracownikiem Instytutu Dokumentacji i Studiów nad Literaturą Polską Muzeum Literackiego im. Adama Mickiewicza, mającym na swym koncie już dwa poważne dokonania: książkę o dziejach powstawania i druku *Ferdydurke* Gombrowicza<sup>2</sup> oraz obszerny wybór publicystyki J. J. Lipskiego<sup>3</sup>, przeto jest rzeczą zrozumiałą, że ten ważny aspekt pracy edytora interesuje go może najbardziej.

Ale i tu piętrzą się trudności, gdyż jedynie w przypadku edycji krytycznych, operujących aparatem naukowym, cała ta dokumentacja musi być w szczegółach uwzględniona, ma zaś mniejsze znaczenie gdy chodzi o wydania przeznaczone dla szerszej publiczności, ale tu z kolei wyłania się potrzeba komentarza rzeczowego, niezbędnego dla właściwego odczytania dzieła, tak by informacja nie myliła się z interpretacją faktów, co byłoby złamaniem uprawnień edytora. Stara sentencja: *Habent sua fata libelli* nabrała w czasach PRL-u złowrogiego brzmienia i czytelnik książki znajdzie w niej wiele ciekawego materiału na ten temat. Wspomniana już *Miazga* Andrzejewskiego przedstawia w pigułce dzieje peerelowskiej cenzury, z detalami opowiedziane w książce Kazimierza Orłosa *Historia „Cudownej meliny”* (Instytut Literacki, Paryż 1987). Autora interesują głównie przypadki, które pokazują, jaką „opiekę” nad pisarzami sprawowała ówczesna władza i jak wyspecjalizowaną placówką „badawczą” stał się wtedy urząd cenzury. Żeby napisać jej dzieje trzeba mieć nie tylko materiały, ale i talent zbliżony do Orwella. W grę wchodzi też utwory zaliczane do kategorii dokumentu osobistego, a więc dzienniki, listy, wywiady, popularne rozmowy z pisarzami, z których drukiem w oficjalnych wydawnictwach bywał zawsze kłopot, ale dopiero teraz otworzyła się możliwość wydania w pełnej i zniekształconej postaci dzienników Dąbrowskiej, nie wydanych dzienników Stefana Kisielewskiego i J. J. Lipskiego, zbiorów korespondencji, z których największym odkryciem stały się listy pisarzy i publicystów skupionych wokół paryskiej „Kultury”. „Aż trudno uwierzyć, że Konstanty Ildefons Gałczyński [...] nie ma do dziś pełnego krytycznego wydania swoich utworów” (s. 155), ale w poezji, bodaj poza jednym Broniewskim, nikt z wielkich nazwisk takiej edycji się nie doczekał, a w innych dziedzinach można mówić jedynie o chwalebnych początkach: krytycznej edycji dzieł Gombrowicza i Herlinga-Grudzińskiego czy będącej na ukończeniu 9-tomowej edycji *Pism zebranych* Józefa Czechowicza. Otóż książka Garbala, z grubsza tu opisana, nie pierwsza i – miejmy nadzieję – nie ostatnia poruszająca zagadnienia edycji dzieł literatury współczesnej (w ostatnich latach nastąpiło na tym polu wyraźne ożywienie) może w istotny sposób przyczynić się do zintensyfikowania prac nad krytycznym wydaniem dzieł, które szeroko komentowane do dziś są zaniedbane przez tekstologów, edytorów i dokumentalistów.

<sup>2</sup> Ł. Garbal, „*Ferdydurke*”. *Biografia powieści*, Kraków 2010.

<sup>3</sup> J. J. Lipski, *Pisma polityczne. Wybór*. Wybór, opracowanie i objaśnienia Ł. Garbal, Warszawa 2011.