

RETORYCZNA ORGANIZACJA WILNA W WIEKACH DAWNYCH

(Jakub Niedźwiedź, *Kultura literacka Wilna (1323–1655). Retoryczna organizacja miasta*, Kraków 2012)

PIOTR BOREK*

Zafascynowanie tematyką Wielkiego Księstwa Litewskiego daje się zauważyć w badaniach Jakuba Niedźwiedzia od kilkunastu lat. W tym kręgu mieszczą się jego wnikliwe studia o twórczości Piotra Wijuka Kojalowicza, Daniela Naborowskiego oraz nieznanych poloników w zasobach litewskich, białoruskich, łotewskich i szwedzkich. Ważny nurt w badaniach krakowskiego filologa zajmuje także kwestia retoryki i panegiryzmu. Podsumowaniem wieloletniego trudu w tym zakresie okazuje się ważna monografia zatytułowana *Nieśmiertelne teatra sławy. Teoria i praktyka twórczości panegirycznej na Litwie w XVII–XVIII w.* (Kraków 2003). Publikacja spotkała się z bardzo dobrym przyjęciem w środowisku naukowym, zapewniając jednocześnie Niedźwiedziowi stałe miejsce w gronie znawców konwencji panegirycznych dawnej literatury i piśmiennictwa. Wystarczy stwierdzić, iż właściwie w każdym opracowaniu dotyczącym kategorii panegiryzmu w literaturze staropolskiej pojawia się odniesienie do tej monografii. Rozprawa została oparta na bardzo bogatym materiale, obejmującym zarówno przekazy rękopiśmienne (odnalezione w zagranicznych i polskich bibliotekach), jak również stare druki (zachowane niekiedy w pojedynczych egzemplarzach). Kolejne lata przyniosły kilkanaście wartościowych studiów badacza dotyczących języka, religii, narodu i etnosu „pogranicza” wschodniego. Za najważniejsze z nich, poza wspomnianą już rozprawą, wypadnie uznać rozważania o twórczości Łazarza Baranowicza, ostatnich lennikach Rzeczypospolitej w Kurlandii, Wilnie – mieście sporu w XVI w., kulturze Rzeczypospolitej w XVII w. i zagadnieniu *humanitas* na styku kultur.

Wielokulturowość dawnej Rzeczypospolitej Obojga Narodów stała się przedmiotem rozważań J. Niedźwiedzia również w kompendiach słownikowych i encyklopedycznych, na potrzeby których uczony przygotowywał zwięzłe hasła. Warto tu wymienić: *Słownik sarmatyzmu. Idee, pojęcia, symbole* (red. A. Borowski, Kraków 2001), *Polski słownik biograficzny* (t. 45, red. A. Romanowski, Kraków 2009), *Kultura pogranicza wschodniego. Zarys encyklopedyczny* (red. T. Budrewicz, T. Bujnicki, J. S. Ossowski, Kraków 2011). Ważne uzupełnienie prac analitycznych oraz słownikowych stanowią przekłady studiów Davida Fricka oraz popularyzacja polskich wyników badań nad kulturą litewską za granicą.

Przechodząc do zwięzłej charakterystyki najnowszej książki Jakuba Niedźwiedzia zatytułowanej *Kultura literacka Wilna (1323–1655). Retoryczna organizacja miasta* (Kraków 2012), już na wstępie chcę zaznaczyć, iż stanowi ona przełom w badaniach nad kulturą literacką Wilna. Dość powiedzieć, że do dziś brakowało wyczerpujących omówień literatury i piśmiennictwa Wilna okresu wczesnonowożytnego. Po spisanych w pierwszej połowie XIX wieku historiach miasta przez Michała Balińskiego oraz Józefa Ignacego Kraszewskiego pojawiały się w późniejszym okresie

* Piotr Borek – prof. dr hab., Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie.

jedynie studia o profilu mikrohistorycznym, to znaczy ukierunkowane na rozpoznanie zaledwie wycinka wielokulturowej rzeczywistości wileńskiej. Najważniejsze z tych pozycji odnajdziemy w bogatej bibliografii wybranych opracowań (w sumie kilkaset tytułów). Orientacja w stanie badań była oczywiście dla krakowskiego uczonego jedynie punktem wyjścia dla skonstruowania ważnego tematu badawczego związanego z kulturą literacką (i szerzej: piśmienniczą/tekstową) Wilna, której umownie początki Niedźwiedź widzi w pierwszych zachowanych listach Giedymina (1323). Rozważania pomieszczone w *Kulturze literackiej Wilna* oparte zostały na imponującej podstawie materiałowej, a mianowicie blisko stu przekazach rękopiśmiennych oraz prawie dwukrotnie większym materiale drukowanym. Wieleletnie kwerendy źródłowe J. Niedźwiedź prowadził nie tylko w zasobach polskich i litewskich, ale również łotewskich, białoruskich, rosyjskich, szwedzkich i ukraińskich. Poszukiwania zaowocowały odkryciem i deskrypcją unikalnego materiału archiwalnego, który pozwolił na zrekonstruowanie wizerunku wieloetnicznej metropolii wileńskiej.

Cierpliwe śledzenie tekstów literackich i użytkowych oraz myśli w nich zawartych nie pozbawiały badacza humanistycznej pokory i skromności, które zmanifestował już we wstępie: „Zdaję sobie sprawę z tego, że przy takim podziale powstało wiele „martwych pól” i „szarych stref”. Czytelnik zauważy też sprzeczności i przemilczenia. Wynikają one z niedoskonałości warsztatowych piszącego te słowa, ale po części też z samej natury rzeczy. Wiele źródeł nie istnieje, do wielu nie było dostępu” (s. 12). Asekuracyjny ton tej wypowiedzi ujawnia autorską świadomość, iż nader trudno jest zrekonstruować w miarę pełny kulturowy wizerunek dawnego miasta. Zawsze tej eksplikacji towarzyszyć musi arbitralność decyzji, selektywność wyboru materiału poddawanego oglądowi. Tak też się stało w tym przypadku. Dla J. Niedźwiedzia szczególnie istotna okazała się perspektywa socjologiczna (choć również obecny jest w pracy wymiar estetyczny i aksjologiczny przekazów pisanych) analizowanych tekstów. Badacza frapuje komunikacja społeczna jako obszar funkcjonowania pisma. Tekst autor pojmuje szeroko – to nie tylko dzieła literackie, ale również przekazy użytkowe, jak choćby epigrafy, listy, diariusze, zapiski sądowe, pisma polemiczne i teologiczne. Narzędziem ogarniającym tak rozległe zdefiniowany „tekst” pozostaje retoryka z jej nadrzędną funkcją – perswazją.

Licząca pięćset stron dysertacja podzielona została na dziewięć rozdziałów tematycznych, z których pierwszych pięć traktuje o tworzeniu, przechowywaniu i kolportowaniu przekazów. W tej części książki autora interesuje zarazem obieg tekstów pisanych w instytucjach miejskich i kościelnych (np. klasztor), a ponadto działający w Wilnie drukarze. Druga partia pracy, obejmująca dalsze cztery rozdziały, ogniskuje się na kwestiach różnorodności zapisów oraz ich retorycznym ukształtowaniu. Nawiązując do klasycznego podziału retoryki na rodzaje: doradczy, sądowy i popisowy, Niedźwiedź uporządkował analizowany materiał wedle tego klucza. Podział ten uzupełnił o funkcję religijną, z jaką niewątpliwie mamy do czynienia w niektórych dziełach. Przyjęcie takiego schematu kompozycyjnego jest przekonujące, choć można było zastosować kryterium genologiczne lub etniczne. Zaletą tej struktury okazuje się jednak budowanie „ognisk” tematycznych, z których najważniejsze to: polemiki różnowiercze (w odmianie traktatowej, dialogicznej, wierszowanej, kaznodziejskiej); panegiryki (ujęcie jezuickie, różnowiercze; teatralizacja religii i władzy; historiografia panegiryczna), teksty religijne w służbie budowania/utrwalania więzi etnicznych/narodowych.

Wielość poruszonych zagadnień skutkować musiała niekiedy dość pobieżnym ich traktowaniem. Za bardzo interesujący uznaję rozdział szósty o tekstach prawa i administracji. Autor poddaje w nim oglądowi zapisy regulacji prawnych, po czym przechodzi do zagadnień retoryki dokumentu urzędowego, prywatnego (testamentu) oraz listu. Po przeczytaniu tych kilkunastu podrozdziałów odczuwam pewien niedosyt – przecież w archiwach wileńskich zachowały się tysiące tego rodzaju dokumentów użytkowych (część z nich badacz zna doskonale, gdyż spisywano je w odrębnych księgach lub zbierano w materiałach rodowych). Niezorientowany w bogactwie źródłowym czytelnik może sobie wyrobić mylne wyobrażenie zarówno o skali tworzenia tekstów mieszczących się w „kulturze“ ówczesnego prawa, jak i powszechnej świadomości preparowania analogicznych

dokumentów (np. listów, testamentów). Pisząc o strukturze testamentu, warto było sięgnąć do prac językoznawców, którzy zrekonstruowali model gatunku.

Czytając z zainteresowaniem rozprawę J. Niedźwiedzia nie dostrzegłem jednoznacznie zadeklarowanej metodologii badawczej. Oczywiście uwagi na ten temat rozsiane są w całej pracy. Autorowi jest szczególnie bliska współczesna krytyka postkolonialna, „nowy historyzm” i tradycja francuskiej szkoły Annales. Poniekąd jednak nie idzie to w parze z deklarowanym w pracy na s. 8 ujęciem socjologicznym. Dostrzegam po lekturze całości metodologiczny synkretyzm – coraz częstszy we współczesnych badaniach humanistycznych. Sądzę, że J. Niedźwiedź mógł pełniej sięgnąć po narzędzia historii mentalności – skoro bowiem poddaje oglądowi dłuższy odcinek czasu (ok. 1550–1655), to rekonstruuje poniekąd pewną ewolucję w spojrzeniu na same teksty, jak również ich funkcję społeczną (te same dzieła, czytane wiek później, mogły być aktualizowane inaczej). Natomiast zgadzam się w zupełności z wnioskami, które wypływają z wartościowej książki, w odniesieniu do profilu etnicznego, wyznaniowego, społecznego, kulturowego metropolii wileńskiej. Uczony stara się rekonstruować „kulturę literacką Wilna”, rezygnując z polonocentrycznego punktu widzenia, jaki najczęściej towarzyszy piszącym o wschodnich obszarach wieloetnicznej Rzeczypospolitej. Nie jest to zadanie łatwe, gdyż trudno jest porzucić „mentalną matrycę”, którą w sobie nosimy. Sądzę, że po erudycyjną książkę z równym zainteresowaniem sięgną Polacy i Litwini. Dla jednych i drugich będzie to pasjonująca lektura, w której odnajdą część „swojego” Wilna.

Temat pracy, podkreślę raz jeszcze, trzeba uznać za niezwykle trafny. Krakowski uczony, doskonale orientujący się w stanie badań historycznych i literaturoznawczych, dostrzegł istotną lukę w zakresie pełnego, systematycznego rozpoznania kultury literackiej Wilna w piśmiennictwie wieków dawnych. Poddanie oglądowi kilkuset tekstów prozatorskich i poetyckich (w dużej części wydobytych z archiwalnych manuskryptów) budzić musi ogromny szacunek dla pracowitości autora. Książka J. Niedźwiedzia wpisze się najpewniej do kanonu lekturowego dzieł traktujących o Wilnie wielu nacji i wielu kultur. Żywotność zapewni jej nie tylko rozległość wykorzystanego materiału oraz wnikliwość dociekań, ale także otwartość spojrzenia na kłopotliwe niekiedy meandry wspólnej polsko-litewskiej historii.

Kluczowym składnikiem znaczących już dokonań badawczych Jakuba Niedźwiedzia pozostaje rozpoznanie dorobku piśmienniczego dawnej kultury Wielkiego Księstwa Litewskiego oraz próba ocalenia tej części, która może wydawać się aktualna ideowo również dla naszej współczesności. Stąd zapewne nurtują uczonego kwestie świadomości i mentalności narodowej, nacechowanie aksjologiczne testów literackich oraz użytkowych, wszelkie formy laudacji (panegiryzm) i dyskredytacji uchwytny w tekstach (oraz ich funkcje), wreszcie konwencja retoryczna, będąca matrycą organizującą słowne tworzywo dla z góry założonych autorskich celów.

WĘDRÓWKA W CIEMNOŚCIACH – NOWE ODCZYTANIE STEFANA GRABIŃSKIEGO

(Eliza Krzyńska-Nawrocka, *Ciemne terytoria – człowiek i świat*
w prozie Stefana Grabińskiego, Kraków 2012)

Piotr Żołądź*

Stefan Grabiński jest pisarzem zepchniętym współcześnie na marginesy zarówno krytyki, jak i historii literatury. Przyczyną takiego stanu rzeczy nie jest wyłącznie nierównomierny, pod wzglę-

* Piotr Żołądź – doktorant, Wydział Polonistyki UJ.

dem jakości estetycznej, dorobek literacki autora „historii kolejowych”, ale i połowiczne zapomnienie o jego istnieniu. Połowiczne mówię, gdyż spuścizna „polskiego Poe’a” jest dzisiaj czytana z upodobaniem przede wszystkim przez miłośników szeroko rozumianej fantastyki. O Grabińskim pisali jednak nie tylko amatorzy opowieści z dreszczykiem. W obszarze oficjalnego/pierwszoplanowego agonu krytycznoliterackiego głos w sprawie twórcy *Kochanki Szamoty* zabierali: Hutnikiewicz, Lem, Varga, Kłosińska i Irzykowski¹. Próby wydobycia autora *Salamandry* z literackiego purgatorium podjęła się ostatnio Eliza Krzyńska-Nawrocka, czego efektem jest książka zatytułowana: *Ciemne terytoria – człowiek i świat w prozie Stefana Grabińskiego*².

Autorka książki podejmuje, co godne podkreślenia, udaną próbę przybliżenia współczesnemu czytelnikowi sylwetki autora *Cienia Bafometa*. We wstępie do swej rozprawy badaczka, prócz wyliczenia podstawowych zagrożeń, jakie niesie ze sobą przypominanie o istnieniu pisarza, który, cytując Lema, „dał niewiele utworów tak świetnych jak *Kochanka Szamoty*, lecz dał ich dość, by nie zostać pisarzem zapomnianym”³, wyznacza obszar własnych badań. Uwaga Krzyńskiej-Nawrockiej koncentruje się na problematyce, jaką niosą ze sobą koncepcje człowieka i świata, charakterystyczne (szczególnie) dla prozy Grabińskiego. Autorka we wstępie opisuje także osobę pisarza, konstruuje jego biografię literacką oraz omawia dotychczasową recepcję jego dzieł. Grabiński zostaje we wprowadzeniu do rozprawy ukazany z trzech perspektyw: jako prozaik, dramaturg, ale i teoretyk literatury, przy czym od razu należy zasygnalizować, iż w centrum zainteresowań badaczki pozostawać będzie głównie proza autora *Kruka*⁴.

Ciemne terytoria zostały podzielone przez Krzyńską-Nawrocką na dwie części: *Człowiek i Świat*. Każdy z tych makrokosmosów zostaje ukazany na kilku poziomach przy pomocy bardzo szczególnych technik spojrzenia. Człowieczeństwo jest, w pierwszej kolejności, oświetlane przez badaczkę ze względu na podstawową dychotomiczną opozycję istnieniową obecną w twórczości Grabińskiego⁵. Bieguny tego binarnego układu zależności wyznaczone są przez dwa pierwiastki: cielesność i duchowość.

Autorka pokazuje, iż w rzeczywistościach skonstruowanych przez prozaika ciało człowieka permanentnie metamorfuje, podlega ciągłej aktualizacji, gdyż sam człowiek, jako byt, rzadko osiąga harmonię istnieniową. Istota ludzka jest więc, parafrazując badaczkę, w twórczości Grabińskiego niejako wypadkową dwóch sił konstytutywnych: cielesności i duchowości, wyznaczników istoty, pomiędzy którymi nie można jednak postawić znaku równości. „Ciało jest zależne od ducha. Ciało jest warstwą unaocznienia duchowości. Grabiński zdaje się mówić – istnienie migocze w ciele, jawi się jako ciało – i ta momentalność jest jednocześnie triumfem poznania, jak i jego porażką”⁶.

Duchowość jest opisywana przez autorkę zaraz po cielesności, nie posiada jednak w twórczości Grabińskiego drugorzędного charakteru. Duch jest dla autora *Namiętności* sferą prymarną, on to jest formą (posługując się terminem Arystotelesa), a jedynie jawi się poprzez ciało. Człowiek doświadcza rzeczywistości w światach przedstawionych przez Grabińskiego zmysłowo, jednak za samą jakość doświadczenia, co podkreśla badaczka, odpowiada sfera duchowa. Ona to (sfera du-

¹ Ten ostatni, w pewnej mierze oczywiście, odpowiada za zycziwe przyjęcie przez krytykę literacką *Demonia ruchu*.

² E. Krzyńska-Nawrocka, *Ciemne terytoria – człowiek i świat w prozie Stefana Grabińskiego*, Kraków 2012.

³ S. Lem, *Postłowie* [w:] S. Grabiński, *Niesamowite opowieści*, Kraków 1975, s. 351, cyt. [za:] E. Krzyńska-Nawrocka, *op. cit.*, s. 6.

⁴ „Rozważania w niej [książce P. Ż.] zawarte skupiają się wokół koncepcji człowieka i świata, którą w sposób najpełniejszy stworzył Grabiński w swojej prozie”. E. Krzyńska-Nawrocka, *op. cit.*, s. 6.

⁵ „U autora *Salamandry* konstytuującą świat przedstawiony zasadą jest jego opozycyjność”. E. Krzyńska-Nawrocka, *op. cit.*, s. 304.

⁶ E. Krzyńska-Nawrocka, *op. cit.*, s. 51.

cha) uwięziona jest w klatce ciała i stanowi wraz z powłoką materialną intrygujący konglomerat, połączenie, które ewokuje również nowe jakości percepcyjne.

Nie można jednak w sposób kategoriyczny powiedzieć, iż człowiek, jako istota rozbita na dwa nierównorzędne wymiary istnieniowe, posiada w twórczości Grabińskiego jedynie negatywne właściwości. Otóż byt, który osiągnie harmonię, którego wole ciała i duszy współdziałają, staje się właściwie ikoną doskonałości. Najczęściej jednak czytelnik dzieł autora *Spojrzenia* obserwuje dramat jednostki wynikający z rozbitcia tejsze istoty ludzkiej na dwa opozycyjne względem siebie elementy.

Efektem tego dychotomicznego rozbitcia podmiotu w światach przedstawionych przez Grabińskiego jest ustrukturyzowanie się w rzeczywistości literackiej, czasem być może schematycznych, specyficznych estetyczno-etycznych aspektów istnienia człowieka. Brak spójności istnieniowej pomiędzy pierwiastkami konstytuującymi jednostkę ludzką w twórczości autora *Willi nad morzem*, odpowiada m. in. za brzydotę, czy też piękno konkretnego bohatera. Brzydota w tym piarstwie zawsze jednak konotuje negatywne cechy, podczas gdy piękno obdarzane jest ambiwalentnymi znaczeniami.

Ze sferą ducha, zauważa badaczka, powiązany jest również w twórczości Grabińskiego obszar myśli. Jest to fenomen o tyle ciekawy, iż myśl może posiadać w rzeczywistościach konstruowanych przez twórcę *Szalonego pątnika* autonomiczną wolę. Dzięki swojemu natręctwu, czy tylko jednostkowemu zaistnieniu, może np. doprowadzać do czynów makabrycznych. Istnieje możliwość wysnucia wniosku, po uważnej lekturze *Ciemnych terytoriów*, iż nawet pożądanie, które doświadczane jest przez postaci literackie także na płaszczyźnie myślowej, doprowadza do dehumanizacji jednostki, dehumanizacji specyficznie przedstawianej, gdyż niejako pozbawiającej, tu konkretną bohaterkę opowiadania *Tajemnice hrabiego Masperry*, właściwości duchowych (pożądanie Masperry czyni z Bożeny pozbawiony ducha obiekt seksualny). Omówienie ekspansji myśli/myślowej w twórczości Grabińskiego, co sugeruje Krzyńska-Nawrocka, jest kluczem do zrozumienia niesamowitych obrazów, charakterystycznych dla tej literatury.

Najciekawszym efektem binarnego kształtowania obrazów fikcyjnych rzeczywistości przez autora *Księgi ognia* jest, szczegółowo opisana przez badaczkę, relacja pomiędzy kobietami i mężczyznami. Osobne podrozdziały poświęca Krzyńska-Nawrocka zarówno bohaterom, jak i bohaterkom pojawiającym się w twórczości pisarza. Badaczka w swej pracy, podczas opisywania postaci kobiecych, nie wykorzystuje laboratorium terminologicznego wypracowanego przez ruch feministyczny, konstruuje własny, wyprowadzony z tekstów Grabińskiego, podział. I tak, szczegółowo zostają omówione np.: dziewice, zaślubione, żony, wdowy i kochanki. Wyraźnie zaakcentowany w rozprawie zostaje sposób (a przez to i swoista funkcjonalność) istnienia kobiety w puściznie literackiej pozostałej po pisarzu.

Przedstawicielka płci żeńskiej w twórczości Grabińskiego jawi się jako podmiot bytujący dla mężczyzny, czy ze względu na mężczyznę (na płaszczyźnie tej można by np. przeprowadzić paralelę pomiędzy dziełami Witkacego a tekstami autora *Wyspy Itongo*). Nieobojętny jest tutaj również stopień aktywności i atrakcyjności seksualnej bohaterek. Im bardziej bohaterka jest pożądana, tym większy zakres możliwości posiada (staje się bardziej aktywna w obszarze świata przedstawionego) i tym bardziej przyczyniać się może do destruowania harmonii w światach przedstawionych. Ponieważ, jak zauważa badaczka „istotami najsilniej nacechowanymi erotycznie są kochanki stanowiące u Grabińskiego istotę kobiecości”⁷.

Kobieta „uosabia ruch, jest [...] aktywnym elementem świata, [...] [a istnieje – P. Ż.] wobec mężczyzny, statycznego pierwiastka rzeczywistości”⁸, podczas gdy przedstawiciele płci męskiej są budowani przez Grabińskiego najczęściej na dwa sposoby (a są przez to mniej intrygujący, niż

⁷ *Ibidem*, s. 85.

⁸ *Ibidem*, s. 96.

bohaterki dzieł prozaika). Mężczyźni istnieją w tej twórczości, co podkreśla Krzyńska-Nawrocka, ze względu na kobiety (wariant pasywny), bądź ze względu na poznanie (wariant aktywny). Zaś cechami wspólnymi, charakterystycznymi dla wszystkich bohaterów wykreowanych przez Grabińskiego są cierpienie i istnienie niepełne, warunkowane częstokroć przez czynniki transcendentne względem podmiotów: kobiety lub konkretne wymiary doświadczanej, a więc i poznawanej rzeczywistości.

Wychodząc od binarnej typologii portretów kobiet i mężczyzn w ich rozdartej, opozycyjnej interakcji w twórczości Grabińskiego, Krzyńska-Nawrocka dochodzi do obszaru, gdzie biegunowe relacje nie funkcjonują w pełnej swojej sile. Mowa oczywiście o erotyce. Doświadczanie Innego w akcie seksualnym jest w twórczości autora *Motywów docenta Ponwy* nie tylko drogą poznania, jak spostrzega badaczka, ale i samookreślenia, samokonstituowania się podmiotu. Czasowa aktualizacja samoświadomości (przebłyśki poznania), której doznają bohaterowie podczas obcowania z drugą istotą (lecz nie tylko), nie posiada naiwnie optymistycznego nacechowania. W wyniku ingerencji czynników transcendentnych (przestrzeń, partner seksualny itd.), akt seksualny potęguje również rozdarcie wewnętrzne postaci.

Część drugą książki, zatytułowaną *Świat*, otwierają rozdziały *Miejsca i Nie-miejsca*. Krzyńska-Nawrocka pokazuje w nich (m.in. w oparciu o teorię Marca Augé), w jaki sposób przestrzeń oddziałuje na bohaterów wykreowanych przez Grabińskiego. Rozdziały te zasadniczo czynią z tytułowych *Miejsc i Nie-miejsc* osobne postaci (bohaterów, czy kolejne terytoria istnienia) charakterystyczne dla twórczości autora *Cienia*. Przestrzeń w twórczości Grabińskiego jest, według badaczki, nie tylko miejscem akcji, przestrzeń daje impuls zachęcający (niekiedy zmuszający) bohaterów do badania rzeczywistości, zarówno na płaszczyźnie epistemicznej (czasem wręcz paranormalnej), jak i emocjonalnej. *Miejsca i Nie-miejsca* wreszcie kształtują charaktery postaci. „W [...] przestrzeniach próbuje odnaleźć się człowiek – istnienie przeżywające rozpad swojej tożsamości, próbujące się wyzbyć samego siebie i jednocześnie odnaleźć się – oba te starania są przyczyną rozpacz”⁹. Przestrzeń żyje w światach konstruowanych przez Grabińskiego na swój osobliwy sposób i zmusza bohaterów do konkretnych typów zachowań.

Nie sposób przedstawić wszystkich zagadnień, tak drobiazgowo przez autorkę *Ciemnych terytoriów* omówionych (w poczet najważniejszy pominiętych przez mnie tematów zaliczyć można: uwikłania/pętłe istnieniowe związane z pojawianiem się w twórczości autora *Fałszywego alarmu* sobowtórów, przedstawienie twórczości Grabińskiego w kontekście filozofii Innego, problemy istnienia i nieistnienia itd.), jednak i ten wybór daje wgląd w podstawowe tezy postawione przez Krzyńską-Nawrocką. Książka *Ciemne terytoria* nie tylko spełnia cele przedstawione przez autorkę we wstępie, tj. czyni zrozumiałą twórczość zapoznanego pisarza, lecz otwiera nowe perspektywy dla dalszych badań nad twórczością autora *Białego wraka*. Jest też kompleksową monografią twórczości prozaika.

Grabiński – przypomniany, wydzwignięty z literackiego czyścica zapomnienia – jawi się czytelnikowi, dzięki intelektualnej pracy badaczki, jako pisarz metafizyczny. Krzyńska-Nawrocka przede wszystkim pokazuje w jak intrygujący sposób prozaik operuje relacjami istnieniowymi. Warto więc podkreślić, iż w książce *Ciemne terytoria* to właśnie termin „istnienie” zostaje odmieniony przez wszystkie przypadki i na wszelkie możliwe sposoby (niemałą rolę odgrywa tutaj również wynalazczość badaczki na płaszczyźnie kategoryzacji tematycznej), w żadnym jednak kontekście nie tracąc na swojej atrakcyjności. Migotliwe momenty istnienia uchwycone i opisane przez badaczkę, dają asumpt do dalszych badań nad polską modernistyczną literaturą fantastyczną.

⁹ *Ibidem*, s. 305.

DRAMATY LEŚMIANA – KŁOPOTY EDYTORA*

(Bolesław Leśmian, *Utwory dramatyczne. Listy*, zebrał i opracował J. Trznadel, Warszawa 2012, ss. 557)

DARIUSZ PACHOCKI**

Przedostatni z pięciu tomów *Dzieł wszystkich* Bolesława Leśmiana zawiera dramaty oraz listy zebrane i opracowane przez Jacka Trznadla. W niniejszym artykule skupię się przede wszystkim na tych utworach, które zostały wydane na podstawie kopii rękopisu. Dzięki temu uwidoczni się metodologia, którą posługiwał się edytor podczas przygotowywania utworów Leśmiana do druku.

Ocalone rękopisy

Rękopisy, które stanowią trzon omawianej edycji, zostały w 1944 roku wywiezione z płonącej Warszawy przez żonę i córkę Leśmiana. Wśród nich były: *Skrzypek opętany*, *Pierrot i Kolombina*, trzeci akt *Bajki o złotym grzebyku*, *Satyr i Nimfa*, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, a także artykuł przygotowywany dla pisma „Myśl Polska” (*Życie – snem*). Pośród ocalałych rękopisów znajdowały się prawdopodobnie także *Klechdy polskie*¹. Materiały, razem z emigrantkami, poprzez Mauthausen i Londyn trafiły do Argentyny². Starsza córka Leśmiana, Maria Ludwika Mazurowa, w 1967 roku sprzedała manuskrypty antykwarezowi Aleksandrowi Jancie, który kilka lat później odsprzedał je do zbiorów Humanities Research Center³ w Austin (USA). O miejscu przechowywania rękopisów wiadomo było od dawna, jednak przez szereg lat polskim badaczom nie udało się uzyskać do nich dostępu, a tym bardziej zgody na ich druk⁴. Niewielka część opisywanego zbioru po raz pierwszy ujrziała światło dzienne w 1968 roku, kiedy to Janta ogłosił początek dramatu *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*⁵. Po kolejnych dwóch dekadach opublikowano: *Skrzypek opętany* oraz *Pierrot i Kolombina*, które opracowała i podała do druku Rochelle Stone⁶. Kilka lat później ogłosiła ona także artykuł poety *Życie – snem*⁷. Spośród wymienionych pozycji wydano także – tym razem w całości – *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*. Miało ono dwu edytorów: Jacka Trznadla⁸ i Aleksandra Madydę⁹. Obaj za podstawę druku obrali nie rękopis, lecz nieautoryzowany odpis, co miało niemały wpływ na błędną postać ostatecznego tekstu. Dwa ostatnie utwory – które nie były

* Artykuł powstał w ramach stypendium Fundacji na rzecz Nauki Polskiej.

** Dariusz Pachocki – dr, Instytut Filologii Polskiej KUL.

¹ Wydane w Londynie w 1956 roku.

² Zob.: R. H. Stone, *Nota edytorska* [w:] B. Leśmian, *Skrzypek opętany*, opracowała i wstępem poprzedziła R. H. Stone, Warszawa 1985, s. 242.

³ Obecnie Harry Ransom Center.

⁴ Zob.: J. Trznadel, *Uwagi wydawcy* [w:] B. Leśmian, *Utwory rozproszone. Listy*, zebrał i opracował J. Trznadel, Warszawa 1962, s. 212; J. Trznadel, *Uwagi edytorskie* [w:] B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, wstęp, krytyczne opracowanie tekstu i przypisy edytorskie J. Trznadel, Kraków 1998, s. 59.

⁵ B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, przepisał i podał do druku A. Janta, „Oficyna Poetów” 1968, nr 2, s. 2.

⁶ Zob.: R. H. Stone, *Skrzypek opętany*, dz. cyt., s. 127–241.

⁷ B. Leśmian, *Życie – snem*, oprac. R. H. Stone, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 1, s. 247–253.

⁸ B. Leśmian, *Poezje*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1994; B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, dz. cyt., Kraków 1998.

⁹ B. Leśmian, *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, wstępem opatrzyła M. Jakitowicz, Toruń 1993; wyd. 2 rozszerzone, Toruń 1995; wyd. 3 przejrzone, Toruń 2000.

dotąd znane czytelnikom Leśmiana – *Satyr i Nimfa* oraz trzeci akt farsy *Bajka o złotym grzebyku*, ukazały się w 2011 roku nakładem Wydawnictwa Naukowego KUL¹⁰.

Edycja przygotowana przez Jacka Trznadla zawiera wymienione już dramaty (*Pierrot i Kolumbina*, *Skrzypek opętany*, *Bajka o złotym grzebyku*, *Dziejba leśna*, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*) oraz listy poety, których zbiór – jak zaznaczał Trznadel – „został uzupełniony o kilkanaście listów odnalezionych w czasie pięćdziesięciu lat, które upłynęły od mojego wydania z roku 1962”¹¹. Żał, że najnowsze wydanie zostało pozbawione chronologicznego wykazu listów oraz indeksu nazwisk. Obydwa dodatki ułatwiałyby orientację i poruszanie się po materiale. Można mieć także wątpliwości, czy – zapisane zdaniem lub dwoma – bilety wizytowe Leśmiana można uznać za listy. Całość uzupełnia korespondencja Jacka Trznadla z rodziną poety, którą umieszczono w aneksie. Materiał ten dokumentuje starania edytora o pozyskanie rękopisów do Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego. W książce znajdziemy również dodatek, którego lokalizacja – po indeksach i spisie treści – może sugerować, że decyzja o jego włączeniu do książki została podjęta w ostatniej chwili przed drukiem. Zawiera on – jak pisze autor opracowania – „czystą wersję” jednego z dramatów. Co to dokładnie oznacza przyjrzymy się nieco później.

Wszystkie uratowane z wojennej pożogi dramaty otrzymujemy dziś w jednym tomie, ale nie jestem przekonany, czy jest powód do zadowolenia.

Zdziczenie obyczajów

Rozważania zaczniemy od analizy edytorskich decyzji związanych ze *Zdziczeniem obyczajów pośmiertnych*. Dla Jacka Trznadla to chyba najważniejszy z dramatów Leśmiana, o którym przed laty pisał: „wielki poemat”, „arcydzieło”¹². Całość po raz pierwszy ukazała się na początku lat 90., w wydaniu *Poezji* przygotowanym przez Trznadla¹³. Edytorowi nie udało się dotrzeć do rękopisu. Podstawą druku był maszynopis przechowywany w Archiwum Starego Teatru im. H. Modrzejewskiej w Krakowie. Przy okazji wznowienia publikacji wydawca wspominał:

O proweniencji kopii teatralnej dowiedziałem się w końcu 1993 r. z uprzejmej informacji pana Waldemara Zawodzińskiego [...]. Maszynopis tekstu poematu, wykorzystany dla spektaklu w Łodzi i Teatru Starego w Krakowie¹⁴, powstał jako kopia rękopisu poety, sporządzona przez jego czasowego posiadacza, Aleksandra Jantę, i Michała Sprusińskiego (który był kierownikiem literackim Teatru Jaracza w Łodzi)¹⁵.

Sytuację skomentował w swej *Encyklopedii* Jarosław Marek Rymkiewicz:

Obaj edytorzy, nie mając dostępu do rękopisu i opierając się na maszynopisie, w dodatku pełnym błędów i opuszczeń, popadli w poważne kłopoty, z których – jak wynika z ich uwag – nie było dobrego wyjścia [...]. W tym stanie rzeczy dyskusja, które z wydań osiąga, jak pisał Madyda, „wyższy stopień wierności”, i jakie błędy maszynopisu należy tolerować, a jakie ewentualnie poprawić, nie wydaje się szczególnie sensowna¹⁶.

Zasadniczy problem, czyli to, że czytelnik od lat styka się z co najmniej niepewnym tekstem utworu, był podnoszony także przez Jerzego Paszka, który pisał: „[...] dramat *Zdziczenie obyczajów*

¹⁰ B. Leśmian, *Satyr i Nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, oprac. D. Pachocki, A. Truszkowski, Lublin 2011.

¹¹ Mowa o edycji: B. Leśmian, *Utwory rozproszone. Listy*, dz. cyt.

¹² J. Trznadel, *Leśmianowski teatr duchów (odnalezione arcydzieło)* [w:] B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, dz. cyt., Kraków 1998, s. 5.

¹³ B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* [w:] tegoż, *Poezje*, wstęp i opracowanie J. Trznadel, Warszawa 1994, s. 402–434.

¹⁴ Powinno być: Starego Teatru.

¹⁵ J. Trznadel, *Uwagi edytorskie* [w:] B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, dz. cyt., Kraków 1998, s. 59–60.

¹⁶ J. M. Rymkiewicz, *Leśmian. Encyklopedia*, s. 408–409.

pośmiertnych w ogóle nie ma ustalonego definitywnie tekstu, bo nikt nie porównał rękopisu utworu (znajdującego się w USA) z przedrukami opartymi na teatralnych scenopisach [...] trop amerykański nie został podjęty i wyzyskany (tekstologicznie)¹⁷. Cytowane opinie ukazały się wiele lat po kolejnej edycji dramatu, którą Trznadel ogłosił w 1998 roku, ciągle nie mając dostępu do rękopisu, więc ponownie oparł wydanie na nieautoryzowanym maszynopisie. Swoje decyzje uzasadniał słowami:

W kilku przypadkach tekst zawiera opuszczenia pojedynczych słów, sygnalizowane wielokropkami w maszynopisie. Aby nie utrudniać lektury tak wspaniałego poematu, zrekonstruowałem te miejsca (oczywiście hipotetycznie), sygnalizując rekonstrukcje kursywą ujętą w nawias graniasty [...]. Mogły to być te słowa, mogły być inne, nie sądzę jednak, abym zdradził ducha Leśmianowskiego utworu¹⁸.

Eventualne przyszłe, oparte na rękopisie edycje, skwitował słowami: „Obecne (drugie) ustalenie przeze mnie tekstu poematu nie jest zapewne jeszcze ostateczne, jednak zmiany, jakie mogą wynikać z uważnego przestudiowania rękopisu będą już zapewne niewielkie”¹⁹. Takie postawienie sprawy może nieco zaskakiwać.

Omawiana tu edycja jest pierwszą, w której tekst został przygotowany na podstawie kopii rękopisów poety. Fakt ten dał edytorowi możliwość przyjrzenia się kolejnym etapom autorskich prac nad utworem oraz zbudowania – w oparciu o nie – ścieżki metodologicznych decyzji:

Zeszyt, w którym pisał poeta, miał więc objętość przynajmniej pięćdziesięciu kartek. O tej objętości nie mogę nic pewnego powiedzieć, bo dostępne mi było jedynie fototypiczne odwzorowanie rękopisu [...]. Rękopis przedstawia niewątpliwie pierwszy szkic tego utworu. Na tekście naniesiona jest ogromna ilość skreśleń i uzupełnień. Normalny dukt pisma przechodzi chwilami w prawie nieczytelny zapis. Próba wyłonienia tekstu „podstawowego” byłaby tu już „zgadywaniem” intencji autora. Zrozumiałem, że na płaszczyźnie poprawnego edytorstwa nie jest możliwe „wyprowadzenie” z rękopisu jego uporządkowanej wersji, jak to uczynili Janta i Sprusiński. Ambicją ich było jednak utworzenie „wypisu” teatralnego, a nie poprawnej edycji utworu²⁰.

Problematyczność sytuacji, o której pisze Trznadel, skłoniła go do przygotowania dwu lekcji dramatu. Pierwsza – umieszczona w głównej części książki – ilustruje kolejne etapy kształtowania się tekstu (uwzględnia i pokazuje skreślenia); druga – umieszczona na końcu książki – jest „próbą lektury dramatu bez uwzględnienia skreśleń”²¹. Takie były plany, jednak po drodze edytor zmienił zdanie, gdyż nieco dalej przeczytamy:

Wydawało się potrzebne oprócz szczegółowej filologicznej wersji tekstu (s. 213 niniejszego tomu) ukazać jego postać „czystą”. Znalazły się tu także fragmenty i warianty pierwotnie skreślone [podkreślenie moje – D. P.]. Jednak skreślenia te zostały uchylone i fragmenty te jako „czyste” odpowiednio włączono do akcji. Chodziło o udostępnienie czytelnikowi wszystkiego, co wyszło spod pióra Leśmiana²².

Jeśli do tego miejsca czytelnik jeszcze się nie pogubił w zasadach, którymi posługiwał się edytor, to proponuję taki oto fragment ilustrujący konkretne działania wydawcy: „Włączając do rekonstrukcji fragmenty skreślone, nie uchybiamy intencjom poety. Nie wiemy przecież, jakie decyzje podejmowałby, przygotowując dramat do druku”²³. Fakt, tego wiedzieć nie możemy. Skreślenia,

¹⁷ J. Paszek, *Małopolskie monografie modernistów. Poststrukturalizm w świetle darwinizmu*, „Świat i Słowo” 2010, nr 1, s. 212.

¹⁸ J. Trznadel, *Uwagi edytorskie* [w:] B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, dz. cyt., Kraków 1998, s. 60.

¹⁹ B. Leśmian, *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*, dz. cyt., Kraków 1998, s. 61.

²⁰ J. Trznadel, *Od wydawcy* [w:] B. Leśmian, *Utwory dramatyczne. Listy, zebrał i oprac. J. Trznadel*, Warszawa 2012, s. 277–278.

²¹ Jw., s. 279.

²² Jw., s. 501.

²³ Jw.

których istotnie jest dość dużo, utrudniają ustalenie tekstu, ale nie uniemożliwiają. W przeważającej większości są to zarzucone przez poetę warianty słów lub całych fragmentów, po których – jednak nie zawsze – znajduje się redakcja ostateczna. Bez względu mamy tu do czynienia z brulionem utworu, a w takich przypadkach ustalenie postaci tekstu w 100% zgodnej z intencją twórcy byłoby bardzo trudne. Jednak edytorstwo naukowe dysponuje narzędziami, które w takich sytuacjach przychodzą wydawcy z pomocą²⁴. Wiele wskazuje na to, że Trznadel tę tradycję odrzucił. Na podstawie kopii rękopisu zbudował własne wersje utworu. Mówię tu o dwu wersjach, gdyż nie są one tożsame ani ze sobą, ani z rękopisem. „Czystą” wersję dramatu, która miała być „próbą jego rekonstrukcji”²⁵, umieścił on na końcu książki, choć tam powinna znaleźć się wersja dokumentująca pracę poety nad tekstem. Myliłby się jednak ten, kto by sądził, że na podstawie wersji ze skreśleniami będzie mógł podjąć własną próbę rekonstrukcji. Rzecz w tym, iż także w wersji „filologicznej” Trznadel poddał tekst modernizacji. Uspółcześnił język, zmienił interpunkcję. To nie wszystko. Zestawienie wersji Trznadla z rękopisem²⁶ pokazuje, że na każdej stronie popełnił przynajmniej kilka pomyłek. Brakuje słów²⁷, czasem całych wersów²⁸. Zdarzają się też frazy, których poeta nie napisał...²⁹ Dla ilustracji kilka przykładów – z wersji „filologicznej”:

Đepcząc ziele po drodze, I tym słowem
znaglona zdurzona, szłam do twego łózka.
Ziela było małuczko, słówka była
kruszyna, a wszechświata – wiele. –
I spotkały się miłczkiem nagle ten
wszechświat i
Rwałam ziele po drodze... potrzebneż to
ziele
[Trznadel, s. 226]

Rwąc ziele po drodze I tem słowem
znaglona zbudzona, szłam do twego łózka.
Ziela było małuczko-słówka była –
kruszyna ledwo kruszyna – a
wszechświata – wiele – I spotkały się w
smutku nagle ten wszechświat i
Rwałam ziele po drodze... Był Potrzebneż
to ziele..?
[Rękopis, k. 14]

Bywa, że błędnie podane lekcje wypaczają sens frazy:

Wargom swoim przygina w umyślnej beztrwodze
[Trznadel, s. 223]

Wargom swoim przypina w umyślnej beztrwodze
[Rękopis, k. 17]

Wydawcy zdarza się także gubić fragmenty, które mogły mu sprawić kłopot w odczytaniu:

I tak małuczko
I tak małuczko Tak mi było
małuczko i nagle tak wiele –
Raz mi w słońcu z uśmiechem
szepnąłeś ze znawstwem
rzekłeś, żem Śnimróżka!
[Trznadel, s. 225]

I tak w
Tak małuczko
I tak mi było małuczko i nagle
tak wiele –
Cia Dokąd ciała mojemu win do
i pamiętnie
Raz mi w słońcu z uśmiechem
szepnąłeś ze znawstwem
rzekłeś, żem Śnimrużka!
[Rękopis, k. 13]

Trznadel uznaje – słusznie – że mamy tu do czynienia z brulionem tekstu. Co zatem proponuje czytelnikowi w przedstawionej na końcu wersji „czystej”? Otóż włączył do niej czasem te frag-

²⁴ Wewnętrzna krytyka tekstu pozwala odtworzyć kolejne etapy jego powstawania. Dzięki tego typu analizie możemy określić jaka postać byłaby najbliższa autorskiemu zamysłowi.

²⁵ J. Trznadel, dz. cyt., Warszawa 2013, s. 215.

²⁶ Wydanie Trznadla zestawiam z rękopisami Leśmiana po kwerendzie w HRC. Materiały te zostały mi udostępnione przez pracowników HRC na potrzeby prowadzonych aktualnie badań.

²⁷ Zob.: s. 216, 217, 221.

²⁸ Zob.: s. 222, 225, 226.

²⁹ Zob.: s. 221.

menty, które poeta przekreślił³⁰ i wyrzuca te, które przekreślone nie zostały³¹. Niestety prowadzi to do sytuacji, w której stworzona przezeń wersja składa się niekiedy z fragmentów pochodzących z odległych od siebie miejsc. W taki sposób zostało zbudowane zakończenie utworu³². Uwzględnianie zarzuconych przez poetę fragmentów, które nieco dalej pojawiają się w podobnej postaci, prowadzi do kuriozanej sytuacji, w której bohaterowie Leśmiana są zmuszani do ponownego wypowiedziania tych samych kwestii. Podobne zjawisko miało miejsce w 1988 roku w Opolu. Dramat Leśmiana był wówczas wystawiony w teatrze im. Jana Kochanowskiego. Po spektaklu jeden z recenzentów napisał: „Leśmian nie dokończył swego poematu, tekst posiada luki i miejsca niejasne; brak w nim zakończenia. Nie zawsze wiadomo, czy powtórki są artystycznie zamierzone, czy też trzeba w nich widzieć poprawione wersje tekstu”³³. Zestawmy rękopis z „filologiczną” interpretacją Trznadla:

(do Marcjanny)

Bóg widzi mnie i ciebie.

Marcjanna

Jest Bóg – niema Boga. =

Był, gdyś ty snu pierwszą czarowała sady. =

Lecz nie było go wówczas, gdy ja szła do zdrady. =

Krzemina

Chętnie bym się dziś wsnuła w ostatni kąt świata

Wystarczy mi źdźbło świata – co

dawniej był – duży =

Żdźbło świata wpatzonego w zdrobniątą nieskończoność róży. –
By mieć zaś i dla siebie, kiedy ból się dłuży.

A była – nieskończoność... Wiodła do niej droga...

do Marcjanny

Bóg widzi mnie i ciebie.

Marcjanna

Bóg jest – nie ma Boga. –

Był, gdyś ty snu pierwszą czarowała sady.

Lecz nie było go wówczas, gdy ja szła do zdrady.

Teraz twemu bólowi już jestem potrzebna? –

Chce ci się, by twa rana była dość podniebna!

(do Marcjanny)

Bóg widzi mnie i ciebie...

Marcjanna

Wsunęła by się dziś chętnie w ostatni kąt, Jest

Bóg – niema Boga.

Był, gdyś ty snu pierwszą czarowała sady. =

Lecz [Jako?] nie było go wówczas, gdy ja szła ubrała do zdrady.

Chętnie bym się dziś wsnuła w ostatni kąt świata

Wystarczy mi źdźbło świata – co dawniej był – duży =

Żdźbło świata wpatzonego w wpatzonego w zdrobniątą nieskończoność róży. =

By mieć coś i dla siebie, kiedy ból się dłuży

A była – nieskończoność... Wiodła do niej – droga...

(do Marcjanny)

Bóg widzi mnie i ciebie.

Marcjanna

Bóg jest – niema Boga!

Był, gdyś ty snu pierwszą czarowała sady.

Lecz nie było go wówczas, gdy ja szła do zdrady.

Teraz twemu bólowi już jestem – A

czy teraz nie jestem twym bólowi potrzebna? –

³⁰ Odpowiednią ilustracją może tu być wypowiedź Krzeminy (s. 228 – wersja „filologiczna” i s. 513–514 – wersja „czysta”).

³¹ Na stronach 225–227 znajduje się dialog Marcjanny i Sobstyła. Trznadel nie włączył do wersji „czystej” siedmiu wersów, których poeta nie przekreślił (całe wypowiedzi bohaterów i didaskalium).

³² Por.: strony 272 i 557.

³³ M. Jodłowski, *Ubożna zwykła*, „Opole” 1988, nr 5, s. 19. Opolski spektakl był przygotowany na podstawie maszynopisu uwzględniającego wszystkie redakcje tekstu.

Łkasz, jakbyś niezabudkę trzymała
 na pulsie –
wskazuje oczami Rozkresa
 [Trznadel, s. 229–230]

Chce ci się, by twa rana była dość
 podniebna!
 Łkasz, jakbyś niezabudkę trzymała
 na pulsie –
 (wskazuje oczami Rozkresa)
 [Rękopis, k. 21–22]

Zestawmy teraz „czystą” wersję Trznadla – po lewej – z tym, co wynika z rękopisu, po
 uwzględnieniu skreśleń:

do Marcjanny
 Bóg widzi mnie i ciebie.

Marcjanna
 Jest Bóg – nie ma Boga.
 Był, gdyś ty snu pierwszą czarowała sady.
 Lecz nie było go wówczas, gdy ja szła do
 zdrady.

Krzemina
 Wystarczy mi źdźbło świata – co dawniej był –
 duży –
 Żdźbło świata wpatzonego w nieskończoność
 róży. –
 A była – nieskończoność... Wiodła do niej
 droga...

do Marcjanny
 Bóg widzi mnie i ciebie.

Marcjanna
 Jest Bóg – nie ma Boga. –
 Teraz twemu bólowi już jestem potrzebna? –
 Chce ci się, by twa rana była dość podniebna!
 Łkasz, jakbyś niezabudkę trzymała na pulsie –
wskazuje oczami Sobstyla
 [Trznadel]

(do Marcjanny)
 Bóg widzi mnie i ciebie.

Marcjanna
 Bóg jest – nie ma Boga!
 Był, gdyś ty snu pierwszą czarowała sady.
 Lecz nie było go wówczas, gdy ja szła do
 zdrady.
 A czy teraz nie jestem twym bólowi potrzebna?

–
 Chce ci się, by twa rana była dość podniebna!
 Łkasz, jakbyś niezabudkę trzymała na pulsie –
 (wskazuje oczami Rozkresa)
 [Rękopis]

Widzimy tu przykład dość dowolnego podejścia do kwestii ustalania podstawowego tekstu utworu. Takie działania raczej oddalają nas od autorskiego zamysłu. W taki sposób powstaje dzieło, którego współautorem staje się edytor. Praktyka pokazuje, że podczas ustalania tekstu utworu nie da się czasem uniknąć interpretacji i – w jakimś stopniu – współtworzenia, jednak w tym przypadku ingerencje poszły zbyt daleko.

Osobna kwestia dotyczy ustalenia imienia bohatera. Trznadel zauważył, iż Leśmian zdecydował się zmienić imię głównego bohatera dramatu. Daje temu wyraz w jednym z przypisów: „Od tego miejsca poeta zmienia imię bohatera na «Rozkres» (zamiast «Sobstyl»). [...] Janta i Sprusiński w swoim opracowaniu dramatu do końca używają nazwy Sobstyl”³⁴. Trudno powiedzieć dlaczego edytor nie zdecydował się na wprowadzenie nowego imienia bohatera, który w rękopisie wypowiada swoje kwestie od strony dwudziestej drugiej, aż do końca³⁵. Podnosi tu argument związany z maszynopisem, o którym – po zestawieniu z rękopisem – wie, że został przygotowany błędnie. W opinii Trznadla maszynowy odpis utworu został sporządzony przez Aleksandra Jantę i Michała Sprusińskiego, podczas jego wizyty w USA. Otóż Michał Sprusiński był w Nowym Jorku w 1980 roku i nie mógł wraz z Jantą sporządzić odpisu dramatu, gdyż ten od 1974 roku nie żył. W roku

³⁴ B. Leśmian, dz. cyt., Warszawa 2013, s. 230 (przypis 37).

³⁵ Rękopis zawiera 83 numerowane strony.

następnym jego prochy sprowadzono z USA i pochowano na cmentarzu Powązkowskim w Warszawie. Nie pomagała mu w tym także Walentyna Janta – podczas rozmowy telefonicznej³⁶ poinformowała mnie, że nie przygotowywała takiego odpisu wraz ze Sprusińskim i nie widziała, żeby on sam to robił. Wiele wskazuje na to, iż przywiózł on do Polski kserokopię kserokopii rękopisu Leśmiana³⁷.

Kończąc kwestię imienia. Właściwie nie ma powodu, żeby upierać się przy zarzuconym przez poetę pomysłu na imię bohatera. Za zmianą Sobstyła na Rozkresa przemawia zarówno statystyka – Rozkres występuje w 80% utworu – jak i jego brzmienie. Bardziej odpowiada ono sytuacji rozdarcia bohatera pomiędzy żonę i kochankę.

Dwa przekazy – jeden utwór

Przejdźmy teraz do kolejnego dramatu i kolejnego ważkiego zagadnienia, którym jest wariantywność utworów Leśmiana. Pierwszą edytorką części uratowanych rękopisów poety była Rochelle Stone. W przygotowanym przez nią tomie znalazły się dwa dramaty, pozostałe utwory miały się ukazać osobno. We wstępie do edycji pisała: „Stosunek obu tekstów – *Pierrota i Kolombiny* oraz *Skrzypka opętanego* – jest raczej oczywisty: drugi z nich stanowi rozwinięcie pierwszego, który był pierwotną wersją dopełnionego później utworu”³⁸. W innym miejscu przypuszcza, iż Leśmian „traktował tekst *Pierrota i Kolombiny* jako tekst «roboczy»”³⁹. Obecny wydawca utworów Leśmiana, Jacek Trznadel, w uwagach do *Pierrota i Kolombiny* pisał: „Utwór ten stał się pierwszą wersją następnego dramatu mimicznego Leśmiana – *Skrzypka opętanego*”⁴⁰. Oznacza to, że zdawał sobie sprawę z bezpośredniego związku pomiędzy obydwojema tekstami. Dlaczego zatem uznał te wersje za dwa osobne utwory i umieścił je, na równych prawach, w głównej części edycji? Żal, że Trznadel nie pokusił się o wydanie krytyczne. Byłby wówczas zobowiązany do przeprowadzenia krytyki tekstu. Podjęcie takich działań przy okazji tego wydania mogłoby doprowadzić do ciekawych wniosków. Przede wszystkim należy podkreślić, że nie mamy tu dwu odrębnych utworów, ale dwie redakcje tego samego tekstu. W *Uwagach szczegółowych* Trznadel napisał: „Całe fragmenty *Pierrota i Kolombiny*, w tym elementy akcji, zostały włączone do *Skrzypka opętanego*”⁴¹. Ich lektura może zaowocować zgoła innymi refleksjami. Otóż, nie mamy tu do czynienia z sytuacją, w której późniejszy utwór zawiera jakieś elementy, fragmenty wcześniejszego. Raczej drugi stanowi bardziej dopracowaną i rozbudowaną wersję pierwszego⁴². Żeby się o tym przekonać najlepiej byłoby zbadać oryginalne zapisy, choć nie jest to konieczne. Można skolacjonować obie redakcje w obecnym wydaniu Trznadla i zestawzić je z przypisami do *Pierrota i Kolombiny*, w których odnotowane są ołówkowe dopiski. Trudno powiedzieć kto był ich autorem, jednak jest ich ponad dwadzieścia i są rozsiane po całym manuskrypcie. Co ważniejsze słowa, które w *Pierrocie i Kolombinie* zostały dopisane ołówkiem, w *Skrzypku opętanym* stanowią już integralną część utworu! Zacznijmy od bohaterów i miejsca akcji. Tytułowi Pierrot i Kolombina zostali później zamienieni na Alaryela i Chryzę, co było najbardziej widoczną zmianą dotyczącą osób dramatu – różnokolorowe duchy,

³⁶ Rozmowa odbyła się 4 lutego 2012 r.

³⁷ Sprawę tę szczegółowo omówiłem w artykule: *Historia pewnego dramatu. „Zdziczenie obyczajów pośmiertnych” Bolesława Leśmiana – aspekt filologiczny*, „Pamiętnik Literacki” 2013, z. 1, s. 165–188.

³⁸ Zob.: R. H. Stone, *Wstęp* [w:] B. Leśmian, *Skrzypki opętane*, opracowała i wstępem poprzedziła R. H. Stone, Warszawa 1985, s. 7.

³⁹ Zob.: R. H. Stone, *Nota edytorska* [w:] B. Leśmian, *Skrzypki opętane*, opracowała i wstępem poprzedziła R. H. Stone, Warszawa 1985, s. 243.

⁴⁰ J. Trznadel, *Od wydawcy* [w:] B. Leśmian, *Utwory dramatyczne. Listy*, Warszawa 2013, s. 274.

⁴¹ J. Trznadel, *Od wydawcy* [w:] B. Leśmian, dz. cyt., Warszawa 2013, s. 274.

⁴² *Pierrot i Kolombina* zawiera 26 scen w trzech przywidzeniach, *Skrzypki opętane* – 31 scen w trzech przywidzeniach. Ponadto późniejsza wersja tekstu została wzbogacona o autorskie uwagi.

złotego węża, czy światło indygowie pozostawił poeta bez zmian. Didaskalia określają miejsce akcji. Już na tym etapie widoczne są zależności pomiędzy kolejnymi redakcjami⁴³:

Rzecz dzieje się w owym okresie >ach< istnienia, gdy słów nie było >bywa<, a wszyscy się nawzajem rozumieli.
[*Pierrot i Kolombina*, s. 8]

Rzecz się dzieje w owych intermediach istnienia, gdy słów nie bywa, a wszyscy się nawzajem rozumieją.
[*Skrzypek opętany*, s. 60]

Zerknijmy jeszcze na początek pierwszego przywidzenia:

Obszerna izba w chałupie Pierrota, izba właściwie pusta i niemieszkalna, zaludniona tylko na czas trwania Baśni przelotnej i posiadająca zaledwo kilka przedmiotów, na pozór beżużytecznych i przypadkowych, a w istocie rzeczy – niezbędnych dla baśniowych zdarzeń i praktyk. [PiK, s. 9]

Obszerna izba w chałupie Alaryela – izba właściwie pusta i niemieszkalna, zaludniona jeno na czas trwania Baśni przelotnej i posiadająca zaledwo kilka przedmiotów, na pozór beżużytecznych i przypadkowych, a w istocie rzeczy – niezbędnych dla baśniowych zdarzeń i praktyk. [SO, s. 61]

Pracując nad drugą redakcją tekstu Leśmian nie tylko zmieniał pojedyncze słowa, ale także wzbogacał dynamikę akcji. Ołówkowe dopiski były, jak się wydaje, punktem wyjścia:

PIERROT chwytą ją za ręce i odrzuca na stronę – z dala od gałązek >ku zwierciadłu<. Potem nagłym skokiem narzuca się na nią i >wobec zwierciadła< zdziera z niej wieniec różany, naszyjnik różany, pas różany...
[PiK, s. 20]

ALARYEL chwytą ją za obie dłonie, wyłamując z jednej rozluźnionej dłoni kosz, który pada b e z s z u m n i e na ziemię – i tak pochwyconą odrzuca precz od gałązek w pobliżu zwierciadła. Wówczas nagłym skokiem narzuca się na nią i wobec zasłoniętego zwierciadła zdziera z niej wieniec różany, naszyjnik różany, pas różany... Zdarłe przedmioty kolejno ciska o ziemię.
[SO, s. 75]

Zdarzało się również, że stały się czymś więcej niż stylistycznym wariantem:

ŚWIATŁO INDYGOWE zjawia się nagle na końcu ścieżki, która bór przepoławia naiwnie na dwie niemal równe części, z lekka jeno kładąc się ukosem i ginąc w jego ciemnościach >Kolombina – skierowuje dłoń / Duchy powtarzają prócz Błękitnych<. [PiK, s. 29]

ŚWIATŁO INDYGOWE zjawia się nagle na końcu ścieżki, która bór przepoławia naiwnie na dwie niemal równe części, z lekka jeno kładąc się ukosem i ginąc w jego ciemnościach. CHRYZA wskazuje niewzłocznie dłonią Światło, na końcu ścieżki zjawione. DUCHY (prócz Błękitnych) – jednocześnie i w zmniejszeniu powtarzają jej ruch.
[SO, s. 88]

Może jeszcze przykład z ostatnich kart:

KARŁY jednocześnie, choć z miejsc rozmaitych >przytupując bezszumnie nogami<, kłębiąc się, poskakując i przysiadając do ziemi, jakby dla nabrania rozpędu, zbiegają się wokół Wiedźmy i nieruchomieją posłusznie i wyczekująco. [PiK, s. 43]

KARŁY jednocześnie, choć z miejsc rozmaitych, przytupując bezszumnie nogami, kłębiąc się, poskakując i przysiadając do ziemi, jakby dla nabrania rozpędu – zbiegają się wokół Wiedźmy i zastygają posłusznie i wyczekująco.
[SO, s. 106]

⁴³ *Pierrot i Kolombina* – PiK, *Skrzypek opętany* – SO. Słowa umieszczone w nawiasach > < oznaczają ołówkowe dopiski. Numery stron podają za omawianym wydaniem z 2013 roku.

Na podstawie przytoczonych fragmentów dość wyraźnie widać, iż dramaty o których mowa są wersjami tego samego utworu. Czy powinny zatem funkcjonować jako dwa niezależne dzieła? Jedna z nich jest obszerniejsza i bardziej dopracowana, może więc to ona powinna być obowiązująca. Natomiast gdyby redaktor chciał unaocznic dociekliwemu czytelnikowi proces kształtowania się tekstu, mógłby skorzystać z dobrodziejstw aneksu lub aparatu odmian. Umożliwiłoby to pokazanie w jaki sposób Leśmian pracował nad udoskonalaniem swojego utworu. Wydawca zdecydował się na inne rozwiązanie, jednak trudno powiedzieć, czemu służy sugestia skierowana do czytelników i badaczy, mówiąca że Leśmian napisał więcej niż napisał. Nie wiemy, dlaczego najwierniejszy popularyzator utworów poety ignoruje konieczność edytorskiej refleksji.

Złoty grzebyk

Trzeba przyznać, że Jacek Trznadel jest w swym postępowaniu dość konsekwentny. Jeśli na początku ma wizję jakiegoś zagadnienia, to do końca się jej trzyma, po swojemu dowodząc racji. Problem polega na tym, że aby swoje cele osiągnąć ucieka się czasem do manipulowania faktami.

Przygotowując czytelników do lektury *Bajki o złotym grzebyku* lojalnie wspominał, iż pierwszy raz został on opublikowany w 2011 roku w Lublinie. Przy tej okazji wytknął lubelskim wydawcom pewne decyzje, które podejmowali, opierając się na jakichś tajemniczych dokumentach:

Opracowując tekst, będący czystopisem, nie uwzględniłem późniejszych ingerencji (ogromna ilość przekreśleń w tekście). Nie wiemy, kto i kiedy, i w jakim celu dokonał tych skreśleń; wydawcy lubelscy uważają, że nie dokonał tego poeta. Piszą oni także trochę tajemniczo, że dysponują notatką w języku angielskim wnuczki Leśmiana, Gillian Young, że słowa dopisane ołówkiem nie pochodzą od autora („cenny materiał dowodowy”). Dlaczego jednak pokrewieństwo z poetą (artystki nie znającej języka polskiego, czego dowiedziałem się w bezpośrednim z nią kontakcie) miałyby decydować o atrybucji przy badaniu rękopisu?⁴⁴

W tym fragmencie Jacek Trznadel wykazał się wyjątkową umiejętnością retorycznej zonglerki. Pozbawienie pewnych słów kontekstu i zgrabne pominięcie innych może spowodować u czytelników wrażenie, iż lubelscy wydawcy prezentują stanowisko zupełnie inne, niż w rzeczywistości. Oto treść „tajemniczej notatki”, która przechowywana jest w tym samym miejscu, co rękopis Leśmiana: „5 Feb. 2001./ Jan Łubin/ Act III/ Bajki o złotym grzebyku./ Comments from Bolesław Lesmian's grandgaughter – Gillian Young./ The pencil marks on the manuscript are not made by the author/ G. Young”⁴⁵.

Notatka ta nie była materiałem dowodowym, który przesądził o atrybucji. Nie jest tak, że na tej podstawie wykluczono autorstwo Leśmiana, a to właśnie sugeruje Jacek Trznadel. Owszem, dokument ten jest ciekawy, jednak nie powinien i nie był rozstrzygający. Jako że brałem udział w pracach nad książką, mogę powiedzieć, że w swoich działaniach skupiliśmy się przede wszystkim na oględzinach rękopisu poety. Zaowocowało to – pominiętym przez Jacka Trznadla – stwierdzeniem iż „na podstawie analizy obu charakterów pisma – trudno byłoby jednoznacznie wykluczyć autorstwo Leśmiana”⁴⁶. W jaki sposób z tego zdania można wyciągnąć wniosek, że odrzuciliśmy autorstwo Leśmiana – pozostanie tajemnicą.

Natomiast wypada zaznaczyć, że tekst dramatu został przygotowany należycie. Po zestawieniu wydania Jacka Trznadla z rękopisem widać, że temu utworowi poświęcił on najwięcej chyba uwagi. Odstępstwa od rękopisu są nieliczne. Podobnie jak to miało miejsce przy *Zdzczeniu oby-*

⁴⁴ J. Trznadel, *Od wydawcy*, dz. cyt., Warszawa 2012, s. 276–277.

⁴⁵ D. Pachocki, A. Truszkowski, *Inedita Bolesława Leśmiana* [w:] B. Leśmian, *Satyr i Nimfa. Bajka o złotym grzebyku*, Lublin 2011, s. 90.

⁴⁶ Jw. Porównywano tekst główny utworu (pióro) z dopiskami (ołówki).

czajów pośmiertnych Jacek Trznadel postanowił uwzględnić skreślone przez poetę frazy⁴⁷. Warto jednak zauważyć, iż edytor tym razem bliski jest twórczemu zamysłowi. Można chyba mówić o pewnym porozumieniu, gdyż podczas pracy nad tym utworem – w ważkich miejscach – podjęliśmy tożsame decyzje.

Droga bezkolizyjna

Edycje sprzed pół wieku – dzięki którym znamy Leśmiana – były przygotowywane przez Jacka Trznadla na podstawie pierwodruków i rękopiśmiennych czystopisów⁴⁸. Manuskrypty, które wymagałyby kompetentnych edytorskich rozstrzygnięć, właściwie nie zachowały się, dlatego też ówczesny wydawca nie musiał się zmagać z wielowariantowością czy wersjami brulionowymi. Brak rękopisów nie oznacza braku problemów. Na kwestię podejmowanych przez Jacka Trznadla decyzji zwracał uwagę recenzent „Tygodnika Powszechnego”:

Zajrzyjmy jednak trzy strony dalej, do informacji o „Poprawkach do tekstów”. Dzwonek alarmowy dźwięczy już, gdy czytamy: „Wyjątkowo poprawiano niektóre formy językowe, brzmiące dziś obco lub niezrozumiale, co przecież nie było celem autora”. Chodzi o „Dzieła wszystkie”, nie o wydanie popularne dla dzieci! Dalej jest o decyzji – wątpliwej! – by „przestarzałą formę »tłumaczyć«” zmieniać na „tłumaczyć”. A potem następuje zdanie zupełnie już kuriozalne z punktu widzenia zasad edytorstwa: „Podobnie usuwałem częstą, a archaiczną formę »jeno« – zmieniłem ją na »tylko«”. Czystczenie Leśmiana z archaizmów? [...] No i Bóg strzegł Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, że nie zajął się nim Trznadel – słynna fraza „Jeno wyjmij mi z tych oczu” też by pewnie poległa⁴⁹.

Czy w omawianym tomie sprawy mają się lepiej? Podsumujmy. Znajdziemy tu: dwa warianty tego samego dramatu, „filologiczną” postać trzeciego, którego przydatność do przyszłych badań mocno ograniczają ingerencje edytora (modernizacje), niefrasobliwość i dowolność, którą się wykazał podczas opracowywania tekstu. Ponadto, z niewiadomych powodów – i wbrew sztuce – postać tekstu z zaznaczonymi skreśleniami znajduje się w głównej części edycji. Zakres wprowadzonych zmian i ich charakter może wywoływać konsternację. Do tego wszystkiego mamy aneks (listy rodziny Leśmiana do Jacka Trznadla), a za aneksem dodatek, który zawiera nie to, co powinien, czyli próbę rekonstrukcji dramatu *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*. Powiedzmy to wyraźnie: edycja Jacka Trznadla nie powinna stanowić podstawy do przedruków. Nieporozumieniem byłoby także wykorzystywanie jej do przygotowywania scenariuszy teatralnych. Decyzje podjęte przez edytora i ich motywacje mogą niepokoić i budzić wątpliwości co do jakości opracowania pozostałych tomów *Dzieł wszystkich* Leśmiana. W tym konkretnym przypadku chciałbym się mylić.

⁴⁷ Np. na str. 166 jego edycji znajduje się wypowiedź Kromkowskiego: „Nigdy mi do głowy nie przychodziło, że... Więc ja dotąd przez całe życie byłem kleptomaniem?”. W rękopisie widać wyraźnie, iż poeta przekreślił pierwszą część wypowiedzi.

⁴⁸ Zawierały drobne i nieliczne skreślenia.

⁴⁹ Lektor [Tomasz Fiałkowski], *Proza Leśmiana*, „Tygodnik Powszechny” 2012, nr 31.

O SPRZĄTANIU W DAWNEJ HOLANDII

(Piotr Oczko, *Miotła i krzyż. Kultura sprzątania w dawnej Holandii, albo historia pewnej obsesji*, Collegium Columbinum, Kraków 2013, Biblioteka Tradycji, nr CXX, ss. 782 + X, ilustr. 292)

MACIEJ WŁODARSKI*

Nowa książka Piotra Oczki, badacza i miłośnika literatury niderlandzkiej oraz tłumacza utworów i opracowań związanych z kulturą tego kraju, to doprawdy imponujące rozmachem badawczym dzieło. Znakomite studium, poświęcone antropologii holenderskiej czystości, to pierwsza na gruncie polskim tak obszerna, gruntowna i wszechstronna publikacja dotycząca kultury niderlandzkiej. Zresztą w ogóle pionierska, bo – jak zaznacza autor – zagadnienie zauważanej od XVII wieku holenderskiej manii sprzątania „nie doczekało się do tej pory obszernego opracowania, poświęcono mu zaledwie kilka artykułów i wzmianek przy okazji poruszania innych problemów [głównie dotyczących higieny ciała i warunków sanitarnych]” (s. 13). Tymczasem dla Oczki istotne jest potraktowanie czystości jako swoistego klucza do zrozumienia dawnej kultury holenderskiej, „zobaczenia teje przez pryzmat pozornie trywialnej, codziennej czynności, w której, niczym w soczewce, skupiają się kwestie o wiele poważniejsze: formowanie się holenderskiej tożsamości narodowej, stosunek do Boga i świata, moralność, etos mieszczański czy relacje społeczne” (s. 32).

Badacz pisze, iż o swoistej obsesji sprzątania w Republice Zjednoczonych Prowincji z zachwytem, ale i niejednokrotnie z przerażeniem donosili cudzoziemscy podróżnicy, dziwiąc się nieustannemu myciu bruku przed domami czy powtarzając anegdoty o służących przenoszących na swych plecach gości w zabłoconych butach, ale także ówczesna literatura piękna (poezja, dramat, pisma dydaktyczne) i sztuka (emblematyka, grafika, malarstwo) pełne są wyobrażeń miotł, wiader czy sprzątających dziewczek. Książka ma więc dać odpowiedź na cały szereg pytań, jakie stawia przed sobą autor: z czego wynikało to obsesyjne sprzątanie, jak postrzegały swoją rolę kobiety z pasją oddające się tym czynnościom, jakie było symboliczne znaczenie miotły, czy wyznaczenie decydowało o zamiataniu do czystości, czy sprzątanie stało się wyróżnikiem warstwy mieszczańskiej, a zarazem wyznacznikiem tożsamości narodowej, jakie było znaczenie miotły w malarstwie rodzajowym itp.

Wprowadzeniem do tej problematyki jest krótki rys kultury holenderskiej XVII wieku, w którym Oczko omawia kwestię „mitów państwowotwórczych”, sytuację wyznaniową w Republice Zjednoczonych Prowincji, wpływ ewangelicyzmu reformowanego na umysłowość Holendrów (rozwinęty indywidualizm, kwestia odpowiedzialności społecznej, samodyscyplina, stosunek do dóbr materialnych), „Holenderskość” sztuki holenderskiej, a zwłaszcza malarstwa, traktowanego jako zwierciadło rzeczywistości, ze zwróceniem uwagi na jego wymiar ekonomiczny, gałęzie gospodarki, które zadecydowały o potęgze ekonomicznej i kolonialnej Zjednoczonych Prowincji Niderlandów, a wreszcie różnorodność spojrzeń na mit Złotego Wieku. Badacz stwierdza, iż chce „odmitologizować obraz Kraju Nizin, postrzeganego wciąż w Polsce przez pryzmat nadal żywych, dziewiętnastowiecznych stereotypów” (s. 33).

Kolejne dwa rozdziały to spojrzenie na Holandię oczyma podróżników i przedstawienie stanu higieny w innych krajach Europy. Zastanawiając się nad pytaniem, czy wierzyć relacjom cudzoziemców, autor odpowiada, że opowieści o czystości ulic, po których można spacerować w pantoflach, czy o zamykaniu w domach kilku pokoi, które otwiera się tylko do sprzątania, wydają się więcej mówić o samych autorach i ich środowisku kulturowym niż o odwiedzanym kraju, że są odzwierciedleniem ich własnych poglądów i wyobrażeń. Z drugiej jednak strony częstość tych

* Maciej Włodarski – prof. dr hab., Wydział Polonistyki UJ.

wzmianek i miejsce, jakie w piśmiennictwie holenderskim poświęca się sprawie czystości, zdają się świadczyć, iż w relacjach tych kryje się sporo prawdy. Przytaczając wiele opinii wyrażających podziw dla czystości holenderskich ulic, domów i mieszkań, Oczko nie pomija również tych, w których zachwyty mieszały się ze zdziwieniem, a nawet przerażeniem („meble i zastawa błyszcząły tak, że niemalże nie śmiało się ich użyć”, „domy są czyste do takiego stopnia, że wręcz wywołuje to niepokój, gdyż człowiek boi się poruszyć albo splunąć, ze strachu, że pobrudzi je i zrobi afront gospodyni”). O tym, że doniesienia o holenderskim porządku nie były tylko literacką konwencją, świadczy szczegółowość opisów i trwałość tych poglądów, a także ich potwierdzanie przez samych Holendrów, którzy wykpiwali własne obsesje higieniczne. By zobaczyć obsesję sprzątanania w Holandii we właściwych proporcjach, badacz ocenia stan czystości ulic w ówczesnych miastach Hiszpanii, Francji, Wysp Brytyjskich, krajów niemieckich, Italii, Szwajcarii, Węgier, Szwecji, Rosji i ziem Rzeczypospolitej. Na katastrofalny poziom higieny, jaki wyłania się z opisów tych miast, składały się tonące w błocie i nieczystościach ulice, zalegające fekalia, brud domów i unoszący się fetor. Nic dziwnego, że na tym tle zadbane ulice miast niderlandzkich zwracały uwagę cudzoziemców. W tym obrazie nieco lepiej wypadła tylko Italia, a zwłaszcza kantony szwajcarskie.

Trzon pracy stanowią rozdziały od czwartego do ósmego, w których rozpatrywane są kwestie czystości w dawnym piśmiennictwie i sztuce holenderskiej, problem sprzątanania i społecznej roli kobiet, związki pomiędzy czystością a różnymi aspektami ewangelicyzmu reformowanego i mieszczańskiego etosu, możliwości wyjaśnienia zjawiska w ujęciu socjologicznym, antropologicznym, psychologicznym. Omawiając utwory dotyczące zagadnienia czystości, autor dokonuje wyboru bardziej znamienitych i przedstawia je w układzie chronologicznym, ale zaznacza, że można wśród nich wydzielić zasadniczo trzy grupy: „utwory afirmujące czystość jako narodową cnotę, te, które uznają ją za przesadną i ujmują w prześmiewczy, kpiarski sposób, oraz dzieła, w których porządek staje się punktem wyjścia do dywagacji o charakterze religijnym, dydaktycznym lub mistycznym” (s. 201). Ukazuje się więc „wysprzątane twierdze kobiet” (najczęściej są to kpiny z pedantycznych żon dręczących swoich mężów, a także krytyka niewieścich występków kryjących się pod zewnętrzną czystością), jednak równolegle czystość traktowana jest też jako nośnik treści symbolicznych, religijnych i moralnych (biblijne porównanie brudu do grzechu, Skrucza jako postać z miotłą, pajęczyna jako symbol znikomości spraw tego świata itp.). Z piśmiennictwa wieku XVIII autor przypomina poradniki dla holenderskich gospodyń, zawierające liczne uwagi w kwestii zachowania czystości w domu, ale także komedie i inne teksty satyryczne, wykpiwające nadmierną dbałość o porządek, czy wreszcie utwory moralistyczne, utożsamiające czysty dom z harmonijnym ładem społecznym i ukazujące go jako istotny składnik narodowej tożsamości.

Przechodząc do kwestii czystości i sprzątanania w sztuce niderlandzkiej, badacz główną bohaterką tych rozważań czyni miotłę, czyli narzędzie do usuwania brudu, zaznacza jednak, że to sprzątanie wpisywało się w szereg kontekstów o charakterze moralnym, teologicznym, społecznym lub polemicznym. Rozpoczyna od grafiki i znaczeń alegorycznych (narzędzie kary – alegoria społecznego porządku, narzędzie sprzątanania ludzkiego serca – mistyka). Z kolei na obrazie Bruegla Starszego *Przystawia niderlandzkie* (1559) wystawiona przez okno miotła symbolizuje zakłócenie ładu moralnego (swobodne oddawanie się uciechom cielesnym), ale na *Portrecie Arnolfinich* Jana van Eycka (1434) zawieszona szczotka jest znakiem małżeńskiej czystości. Oczko zwraca więc uwagę na ogromny potencjał znaczeniowy i interpretacyjny tego pospolitego przedmiotu. Zasadniczą część rozdziału stanowią analizy licznych wyobrażeń miotł oraz przedstawienia sprzątanania w holenderskim malarstwie rodzajowym. W interpretacjach stosowane są dwa klucze: realistyczny, według którego sztuka ta jest odwzorowaniem rzeczywistości, oraz symboliczno-emblematyczny, polegający na poszukiwaniu w niej treści moralnych, religijnych i dydaktycznych. Autor książki deklaruje, iż chce pokazywać niejednoznaczność tych obrazów, a zatem istniejące umowne podziały wyobrażeń miotł stara się wciąż podważać i pokazywać ich kolejne semantyczne asocjacje. Miotła (w zależności od wnikliwie rozpatrywanego kontekstu sceny) pojawi się więc jako wy-

znacznik szeroko pojętej idei domowości, sygnalizuje cnoty pracowitości i czystości, przypomina o kobiecych obowiązkach, kiedy indziej staje się bronią w rękach kobiet. Szczególnie interesujące są rozważania dotyczące obrazów, na których miotła nie daje się jednoznacznie interpretować, a jej znaczenia oscylują między skrajnościami moralności i rozpusty. W tradycyjnych interpretacjach scen o zabarwieniu erotycznym miotła (i czynność zamiatania) bywa rozumiana jako znak sprzeciwu wobec sugerowanych na obrazach zmysłowych treści (symbol duchowej czystości i moralności). Tymczasem Oczko proponuje inny sposób odczytania tego znaku. Skłaniając się ku tradycji paremiograficznej, a nie emblematycznej, zwraca uwagę na przysłowia niderlandzkie, które wiążą się z pozamałżeńską aktywnością seksualną: „wystawiać miotłę” to oddawać się uciechom cielesnym albo dawać znak kochankom, że czeka się na ich przyjsię (por. wspomniany tu obraz Bruegla), a „być zaślubionym nad miotłą” to żyć bez ślubu. „Pokazanie owego banalnego, domowego sprzętu, lub też trzymającej go w ręce służącej, mogłoby być więc nie moralnym napomnieniem, lecz podkreśleniem, że chodzi tu o rozrywkę” (s. 343). Innego przykładu odkrywczego spojrzenia na wymowę dzieł malarskich dostarcza interpretacja obrazu *Dama przy toalecie* (ok. 1670). Badacze, biorąc pod uwagę stojące na stole lustro, a na podłodze wypaloną świecę oraz wypolowany nocnik, którego powierzchnia szybko tracąc blask przypomina o przemijaniu, sądzą, że może tu dochodzić do głosu symbolika wanitatywna. Dodatkowo nocnik oraz widoczna w tle ubikacja są odbierane jako elementy wyobrażenia *vanitas*, opartego na popularnych w nowożytnej Europie przedstawieniach kobiecej próżności, ukazanej w ośmieszającym ją skatologicznym kontekście. Oczko sądzi jednak, że obraz przedstawia wytworną prostytutkę, której sypialnię właśnie opuścił klient. „Napełniony nocnik, otwarte drzwi do wychodka i zmięta pościel sugerują tu wulgarny, cielesny i fizjologiczny kontekst. Wypalona do połowy świeca świadczy o nocnych igraszkach, a nie przemijaniu” (s. 369). Dla autora znowu przydatne w interpretacji okazuje się przysłowie: „świeca zgasła i po wstydzie”, a także znajomość holenderskich leksemów, bowiem *vogelen*, czyli „polowanie na ptaki”, oznacza równocześnie stosunek płciowy, a właśnie obok świecy na obrazie zaznaczona jest kupka śmieci, w których można wyróżnić kilka ptasich piór. Widoczna tam również miotła jest więc znakiem seksualnym, a nie symbolem cnoty lub porządku.

Holenderski kult domu wyrażał się także w projektowaniu i zamawianiu domków dla lalek, które nie były jednak zabawkami dla dzieci, lecz dziełami sztuki, w których bogate kobiety chciały widzieć idealne odwzorowanie własnego domu. Wyposażone w realistycznie oddane wersje sprzętów i dekoracji, domki te pokazują też pomieszczenia, w których znalazły się różnorodne narzędzia służące utrzymaniu czystości, a zwłaszcza miotły bądź szczotki. Innym wyrazem „sztuki domowej” były tak zwane kasety perspektywiczne, reprezentujące typ malarstwa iluzjonistycznego. Również i w nich miotłą mogą wskazywać na ich zmysłowy charakter, a autor książki wysuwa hipotezę, że być może znaczna część kaset zawierała sceny z domów publicznych, a zagładanie do kaset miało wiele wspólnego z aktem podglądania (s. 383).

Badacz przedstawia wreszcie dzieła malarstwa, na których pokazanym miotłom nie da się przypisać jakiegokolwiek znaczenia symbolicznego, są to obrazy w sposób realistyczny ukazujące rzeczywistość, która „domaga się” działań przywracających porządek i czystość, niemniej i one poświadczają szczególną pozycję, jaką w holenderskim malarstwie rodzajowym zajmowała miotła. W tym rozdziale znalazło się również miejsce dla wyobrażeń postaci służących, które głównie zajmowały się utrzymaniem porządku, dla pokazania różnych typów mioteł pojawiających się w dziełach sztuki, ich produkcji i sprzedaży, dla holenderskiej ceramiki, na której jednak motywy sprzątnania pojawiały się bardzo rzadko, dla prac o charakterze satyrycznym, społecznym i politycznym z wieku XVIII, XIX i XX (na przykład z kręgów holenderskich faszystów).

Rozdział szósty, zatytułowany „Połowa holenderskich kobiet nieustannie zajmuje się sprzątnaniem”, stanowi omówienie problemu społecznej roli kobiet, których dominację i szczególną aktywność zauważali podróżni przemierzający Kraj Nizin. Jednak, jak stwierdza badacz, „względna

wolność holenderskich kobiet dotyczyła przeważnie tylko jednej sfery ich życia, sfery domowej” (s. 449). Tym bardziej interesujące staje się pytanie, jaki był ich udział w polityce i kulturze, w dziedzinach zdominowanych przez mężczyzn. Oczko wymienia cztery artystki, które osiągnęły sukces w dziedzinie malarstwa i rytownictwa, pięć literatek i jedną kobietę wielostronnie uzdolnioną, Annę Marię van Schurman (1607–1678), malarkę, rzeźbiarkę, rytowniczkę, poetkę i uczoną, zwaną „Minerwą z Utrechtu”. Badacz sądzi, że dla pozostałych kobiet praca domowa była jedynym sposobem życiowej realizacji, „nie tylko obowiązkiem, ale i ekspresją własnej osobowości, spełnianiem się w dziełach lub czynach i podkreśleniem własnej podmiotowości, a nawet środkiem do uzyskania swoistej autonomii i władzy” (s. 466). Oczko stawia pytanie, czy w takim razie miotłę należy traktować jako narzędzie patriarchalnej opresji, czy też „proto-emancypacji” holenderskich kobiet, ale też stwierdza, że w tym względzie trudno dać jednoznaczną odpowiedź.

Szukając wyjaśnienia, dlaczego Holendrzy sprząтали, autor rozpatruje związek kultu holenderskiej czystości z kwestiami konfesyjnymi, specyfiką ewangelicyzmu reformowanego. Zwraca uwagę na reformowany etos pracy. Wobec istniejącej u protestantów samodzielnej odpowiedzialności za swe czyny, lekarstwem na wątpliwości i potwierdzeniem trafności życiowych decyzji jest aktywne, dobre życie. Praca, osiąganie sukcesów jest dowodem na to, że zmierza się we właściwym kierunku, czyli do zbawienia. W związku z predestynacją człowiek rzetelnym wykonywaniem swoich obowiązków potwierdza to, że został wybrany przez Boga. A jedną z form solidnie wykonywanej pracy jest sprzątanie. Oczko przytacza w związku z tym wypowiedź monografisty Kalwina, Alistera McGrath, iż „po raz pierwszy zwyczajne, codzienne czynności najdrobniejszego wytwórcy uzyskały znaczenie religijne” (s. 498). Wypada jednak zapytać, czy to przypadkiem nie w łonie średniowiecznego katolicyzmu wykształcił się podobny (choć z czego innego wynikający) sposób myślenia, co poświadcza Johan Huizinga, pisząc: „Biedna mniszka, która niesie do kuchni drzewo na podpałkę, powiada, że w ten sposób niesie krzyż: zwykle wyobrażenie niesienia drzewa wystarcza, aby czynność tę przedstawić w promieniejącym blasku, jakim okryty był czyn miłości najwyższej. Ślepa kobiecina, która pierze, uważa ceber i pralnię za żłobek i stajenkę”¹. W przypadku Holandii „biblizacja” codzienności wiązała się również z mitem Nowego Izraela i metaforą oczyszczającej wody, która była często traktowana jako analogia do „zmycia z siebie” jarzma habsburskiego i powstania nowego narodowego bytu. Także porównanie domu do świątyni sprawiało, że dzierzająca miotłę gospodyni stawała się strażniczką moralności. I jeszcze jeden czynnik mogący mieć związek ze sprzątaniem wymienia Oczko, a mianowicie ikonoklazm, który na ilustracjach wyrażany był poprzez motyw sprzątania świątyni, z której za pomocą mioteł i wiadra z wodą usuwany był „bałwochwalczy brud”.

Drugim, obok ewangelicyzmu reformowanego, istotnym kontekstem dla wyjaśnienia fenomenu holenderskiego kultu porządku wydaje się, według autora książki, mieszczański „styl życia”. Klasa mieszczańska miała środki na to, by zadbać o własne otoczenie, a czystość mogła stać się jednym z wyznaczników statusu materialnego, znakiem odrębności klasowej i etycznym wzorcem. Za sprawą zamożności mieszczan oraz ich kulturotwórczej roli kult czystości błyskawicznie zaczął ogarniać coraz szersze kręgi społeczeństwa, by wreszcie stać się wyznacznikiem tożsamości narodowej.

Wśród innych prób wyjaśnienia, dlaczego Holendrzy sprząтали, znalazły się też przytoczone przez Oczkę opinie „zdroworozsądkowe”, a więc zwrócenie uwagi na wilgotny klimat, który zmuszał mieszkańców do ustawicznego mycia i czyszczenia, na wysoko rozwiniętą produkcję mleczarską, co wymagało szczególnego zachowania higieny, czy wreszcie traktowanie miłości do porządku jako cechy głęboko zakorzenionej w charakterze narodowym Holendrów. Kolejna możliwość interpretacji zjawiska wiąże się z potraktowaniem go jako codziennego rytuału, zespołu typowych dla danej kultury sformalizowanych czynności, wciąż powtarzanych i mających określone odniesienia symboliczne. Wreszcie autor nie pomija i próby psychologicznego spojrzenia na obsesję

¹ J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, przeł. T. Brzostowski, wyd. 2, Warszawa 1967, t. II, s. 31.

sprzątania jako na odczuwaną zbiorowo konieczność obrony holenderskiego domu przed brudem świata czy też uspokajającą czynność przekształcania chaosu w porządek.

Ostatni rozdział ukazuje kształtowanie się mitów na temat holenderskiej schludności w wieku XIX i XX (powielanie toposów, kult XVII wieku, holandyzm w sztuce i w nurcie zdobniczym, kwestie językowe) i przyczyny zaniku tej obsesyjnej pedanterii (emancypacja holenderskich kobiet, zmniejszenie się liczby służby domowej, zmiany w umysłowości, napływ gastarbeiterów). Książkę zamykają obszernie streszczenia w języku niderlandzkim i angielskim oraz licząca ponad tysiąc pozycji bibliografia, w której oprócz tekstów źródłowych (blisko 350), obejmujących relacje podrózne, piśmiennictwo z niderlandzkiego kręgu kulturowego i pozostałe źródła, znalazły się opracowania (ponad 650), zgrupowane w siedmiu działach: 1. O sztuce, 2. Niderlandy: kultura, historia, społeczeństwo, 3. O podróżach, 4. Historia kobiet i krytyka feministyczna, 5. O czystości, brudzie i obyczajach, 6. Historia gospodarki, 7. Pozostałe opracowania. Jest też tak potrzebny w tego rodzaju pracach skorowidz nazwisk.

Osobno trzeba podkreślić obecność materiału ilustracyjnego (blisko 300, w większości barwnych, reprodukcji), integralnie powiązanego z wywodem autora. Ilustracje zamieszczone w książce nie pełnią funkcji „ozdobników”, lecz – jak pisze Oczko – „tworzą one równorzędną narrację i są pełnoprawnym ikonograficznym dyskursem, często nawet bardziej wymownym i ważniejszym niż ten tekstowy. Starano się je ułożyć w ten sposób, by wzajemnie ze sobą »rozmawiały« i pokazywały pewną ciągłość tradycji, na przykład za pomocą zaakcentowania podobieństw pomiędzy siedemnastowiecznym malarstwem holenderskim i europejskim holandyzmem lub dwudziestowiecznymi fotografiami” (s. 40). Prowadzone przez autora analizy ikonologiczne nie opierają się więc tylko na opisie, ale odsyłają do konkretnych, obecnych w książce obrazów. Trzeba też zaznaczyć, że wydrukowane, jak zresztą cała książka, na papierze kredowym, reprodukcje są bardzo dobrej jakości. Estetycznym dopełnieniem tak rzetelnie przygotowanego wydawnictwa jest ze smakiem wykonana półtwarda oprawa książki.

Monografia Piotra Oczki to dzieło odkrywcze, świetnie napisane, a zarazem wypracowane, wyczelowane, to pasjonująca lektura.

KAIROS INGARDENA WE FRANCJI

(*Roman Ingarden: ontologie – esthétique – fiction*,
red. Christophe Potocki i Jean-Marie Schaeffer, Paryż 2012)

MICHAŁ MRUGALSKI*

Do niedawna Ingarden nie miał we Francji zbyt wielu czytelników, od kilku lat zaczyna się to zmieniać. W 2011 roku Patricia Limido-Heulot wydała wybór najważniejszych tekstów Ingardena powstałych po *Das literarische Kunstwerk*¹, a Jean-Marie Schaeffer i Christophe Potocki ukończyli na przełomie 2012 i 2013 roku tom zbiorowy *Roman Ingarden: ontologie – esthétique – fiction*. Nazwiska redaktorów oznaczają wysoką rekomendację dla polskiego filozofa. Potocki jest filozofem

* Michał Mrugałski – dr, adiunkt w Instytucie Literatury Polskiej UW, visiting professor DAAD w Tybindze.

¹ R. Ingarden, *Esthétique et ontologie de l'oeuvre d'art. Choix de textes 1937–1969*, red. P. Limido-Heulot, Paris 2011.

i tłumaczem, przede wszystkim z polskiego, związanym z Centre national de la recherche scientifique przy L'École des hautes études en sciences sociales, najważniejszej chyba obecnie francuskiej instytucji, gdzie prowadzi się badania nad sztuką, a kierownicze funkcje pełni współredaktor tomu Jean-Marie Schaeffer, filozof czytany, cytowany i zapraszany.

Schaeffer we wstępie do tomu wyjaśnia, dlaczego Ingarden nie jest znany we Francji, choć powinien. Francuzi inspirowali się przede wszystkim późnym, kartezjańskim Husserlem, przeciw któremu zbuntował się Ingarden. Wyrazem jego buntu była koncepcja przedmiotu intencjonalnego i osnuta na niej filozofia dzieła literackiego. Spośród niewiernych uczniów Husserla Francuzi czcili natomiast Heideggera, a nie Ingardena.

Francuzi powinni poznać Ingardena – dowodzi dalej Schaeffer – ze względu na, po pierwsze, jego prekursorstwo wobec estetyki recepcji Hansa Roberta Jausa i Wolfganga Isera, właściwie wobec całego niemieckiego literaturoznawstwa: z Kayserem, Stanzelem, Hamburger, Gadamerem na czele². Każde z nich musiało się zmierzyć z koncepcją Ingardena (s. 9). Po drugie, skoro już wkroczyliśmy w wymiar hermeneutyczny, Ingarden pozwoli lepiej zrozumieć Francuzom, kim są i gdzie się znajdują, gdyż był – twierdzi Schaeffer – prekursorem strukturalizmu, nierozpoznanym dotąd przez Francuzów. Książka, której najwięcej zawdzięcza, jeżeli chodzi o wpływ na strukturalizm, *Teoria literatury* Welleka i Warrena, powtarzających i wychwalających Ingardena opis budowy dzieła literackiego, została przetłumaczona na francuski dopiero w 1971 roku, kiedy paryski strukturalizm mocno wyhamował. W swej fazie imperialnej strukturalizm recypował – możemy się domyślić – koncepcje Ingardena z drugiej albo trzeciej ręki.

Ingardena znają więc Francuzi pośrednio, teraz przyszedł czas na bezpośredni kontakt. Schaeffer podkreśla, że Ingardena nie da się zredukować do inspiratora estetyki recepcji i strukturalizmu, a fakt, że te dwie pozycje często występują w roli ekstremów w spektrum teorii dowodzi, że postać polskiego filozofa rozsada dzisiejsze kategorie i powinna zostać zaprezentowana w całej – *excusez le mot* – okazałości i rozpiętości zainteresowań.

Książka rzeczywiście pokazuje całego Ingardena. Zawiera działy *Estetyka, ontologia, fenomenologia; Literackie dzieło sztuki; Muzyka, malarstwo, kino; Wartości*. Artykuły zamieszczone w tych działach dowodzą często, jak wiele ożywczego ruchu w naszych siatkach pojęć może wprowadzić ponowna lektura Ingardena. Patricia Limido-Heulot wyczuwa w niemal wszystkich Ingardenowskich kategoriach, zwłaszcza w „przedmiocie intencjonalnym”, niespotykane dotychczas u nikogo innego napięcie między fenomenologią i ontologią. Frédéric Nef znalazł w Ingardena wyjście z impasu, który nie opuszcza teorii od wielu lat: mnogość interpretacji vs. poprawność interpretacji, polifonia vs. struktura. Roger Pouivet czyni Ingardena swoim sprzymierzeńcem w walce o nierozdzielanie estetyki i ontologii: « *Pas d'esthétique sans ontologie!* », *c'est le slogan que j'entends défendre, et Ingarden est un allié de choix dans cette entreprise* (s. 66). Ioana Vultur fascynuje się współgraniem schematyzmu i konkretyzacji, podczas gdy Briana Hilla uderza współobecność lektury w nastawieniu estetycznym i lektury kognitywnej. Zofia Mitosek z kolei zestawia równobrzmiące terminy, których używali i Ingarden, i Roman Jakobson, np. *Einstellung*, „nastawienie”, czy nawet „fenomenologia”, by zademonstrować różnice w przypisywanym tym wyrazom znaczeniu – tym radykalniejsze, im usilniej maskowane homonimią przydatną w dydaktyce i formułowaniu uogólnień *intellectual history*. Przypomnienie naszego nudnego szkolnego Ingardena, o języku drewnianym jak kołatka odstrasza ją duchy (tj. czytelników), mogłoby rozsadzić ustały język teorii, z jego zbyt łatwo dekonstruowanymi przeciwstawieniami i oswojonymi paradoksami, właśnie dlatego że Ingarden brzmi tak znajomo, bo przecież miał decydujący wpływ na rozwój dyscypliny i został wchłonięty przez naukowy mainstream, a jednak myśl jego oznacza nierzadko sprawy kompletnie zapomniane lub nigdy niepodjęte, nieprzemysłane, niepojęte (z naszej perspektywy).

² Czytelnikowi, który żachnie się na nazwanie Gadamera literaturoznawcą, przypomnę, że w oryginalnym niemieckim tytule *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury* w miejscu „filozofii literatury” figuruje po prostu *Literaturwissenschaft*, literaturoznawstwo. Granice tych dyscyplin nigdy nie były ostre.

Ingarden powinien być we Francji na czasie: z jednej strony współczesny zwrot badań literackich ku naukom kognitywnym, o charakterze naturalistycznym, sprzyja jego ujęciu fenomenologii, która – jak pisze Schaeffer – pozostaje „przyklejona” do „nastawienia naturalnego” (s. 3). Z drugiej strony okazuje się, że wiodącym tematem całego tomu, na który składają się prace wielu niezgadających się ze sobą autorów, jest właśnie czas i czasowość. Brakuje jednak rozstrzygającego kroku, po którym Ingarden mógłby stanąć w centrum francuskiej dyskusji: nikt nie zestawia Ingardena-filozofa temporalności z *W poszukiwaniu straconego czasu*, acz Danuta Ulicka, analizując wątki Bergsonowskie u Ingardena i całej formacji środkowo- i wschodnioeuropejskiej, podprowadza nas właśnie w to miejsce, skąd ten krok należałoby zrobić, żeby triumfalnie wejść do Paryża. Gdyby sprowadzić Ingardena do Francji za pośrednictwem Prousta, wyszłoby na jaw, jak bardzo francuskim myślicielem jest polski filozof. Demonstracja podstawowego napięcia jego filozofii literatury – usiłującej skupić opis architektoniki dzieła i opis doświadczenia wartości – odzwierciedliłaby się w budowie powieści Prousta, przyrównanej przez Ricoeura do elipsy z dwoma ogniskami – poszukiwania i objawienia³, rzutując jednocześnie obraz Ingardena na współczesną narratologię, która pozostaje komentarzem do komentarzy Genette’a do Prousta⁴ i najusilniej spośród wszystkich nurtów badań literackich stara się stosować zdobycze nauk kognitywnych. Jean-Marie Schaeffer zestawia intencjonalność Ingardena z intencjonalnością Searle’a (s. 82), „polifonię” – ze świeżą *la théorie de la signalisation coïteuse* (s. 84 i n.), a wyglądy uschematyzowane – z kognitywną teorią symulacji i odrodzoną teorią *qualia* (s. 89 i n.). Szczegółowe porównania Schaeffera podsumowuje Danuta Ulicka, mówiąc wprost, że dopiero twórcy drugiej rewolucji kognitywistycznej, autorzy antykartezjańskich semantyk, zdali sobie sprawę z nowatorstwa epistemologicznej ontologii Ingardena, wyrażonej w teorii percepcji i pamięci (s. 119). Hanna Konicka stwierdza zgodność teorii wyglądnów Ingardena z najnowszą kognitywistyką filmu, podczas gdy Rolf Fieguth (wydawca niemieckich pism zebranych filozofa) zadaje kłam wszystkim, którzy od lat 30. XX wieku do znudzenia powtarzają, że „wyglądy uschematyzowane” pasują tylko do mieszczańskiego realizmu, ale rozbijają się o nowsze produkcje, a nawet o Słowackiego. Fieguth czyta przez pryzmat teorii Ingardena *Le Serpent qui danse* i *Le Flacon* Baudelaire’a, a także słynny bezobrazowy sonet Mallarmégo *À la nue accablante tu*: we wszystkich trzech przypadkach wyglądy uschematyzowane pracują w obiekcie estetycznym. Teoria Ingardena współbrzmi nie tylko z nowszymi teoriami, lecz także z literaturą modernistyczną, z pozoru najbardziej obrazo- i schematoburczą.

Najbardziej interesującym aspektem książki pozostaje jednak fakt, że wszyscy niemal autorzy poruszają problem Proustowskiego rozpięcia Ingardena między fazowością dzieła a kairosem wartości estetycznej (ew. wartości metafizycznej). Tom otwiera artykuł Władysława Stróżewskiego, który może służyć za znakomite wprowadzenie do całej filozofii Ingardena i skupia się na teorii czasu. Szczególnie wiele wyjaśnia zestawienie czasu rzeczywistego z czasowością literackiego dzieła sztuki (s. 23 i n.)⁵. Czas rzeczywisty jest ciągłym nakładaniem się na siebie kolejnych faz, natomiast czas dzieła literackiego (filmu, dzieła muzycznego) zostaje rozbity na dyskretne fragmenty – zgodnie z naturą języka albo schematyzmu przedmiotu intencjonalnego. Czas zostaje rozbity, a jego zmartwiałe fragmenty są mechanicznie poukładane obok siebie na *osi czasu*, ale tak, że nie tworzą już organicznej całości żywego przepływu. Opisując fazowość dzieła literackiego, Ingarden zmienia się w anty-Lessinga: czas literatury zostaje pofragmentowany i poszatkowany; staje się strukturą przestrzenną. To jeden z podstawowych aspektów bergsonizmu Ingardena, rekonstruowanego przez Ulicką: Bergson – laureat literackiego Nobla – pogardza językiem za przemienianie

³ P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 2: *Konfiguracja w opowieści fikcyjnej*, przeł. J. Jakubowski, Kraków 2008, s. 210.

⁴ G. Genette, *Figures III: «Discours du récit»*, Paris 1972.

⁵ Problem ten porusza również tekst Wioletty Miśkiewicz z omawianego tomu.

doznania żywego czasu w strukturę przestrzenną i nieciągłą⁶. Ale dzieło literackie, *literarisches Kunstwerk* Ingardena, skoro ma być dziełem, a nie tylko literaturą czy literą, zestawia ten uprzestrzenniony, odczasowiony czas z przeżyciem wartości, które w życiu wyciąga nas z czasu linearnego i pustego, skażonego przestrzennością i językiem, w sferę prawdziwego trwania. Dzieło literackie odnajduje czas prawdziwy, trwanie, właśnie w czasie bezpowrotnie straconym, odczasowionym: dzieło do tego stopnia potęguje linearność czasu, aż przenicowuje się ona w ekstazę objawienia wartości estetycznej i metafizycznej. Dzieło daje zatem czytelnikowi więcej niż „żywe odczucie” czasu rzeczywistego: i przepływ, i trwanie rysują się wyraźniej.

Aspekty zmieszane w odczuciu czasu rzeczywistego rozszczepiają się, gdy czytamy, na bieguny dzieła literackiego, którego poznanie oznacza objęcie obu ekstremów. Nieprzerwane nakładanie się warstw na siebie, cechujące czas rzeczywisty, warstw opływających fosforyzujące jądro *teraz*, daje przecucie trwania, a jednak czas nie trwa, ale płynie – właśnie dlatego, że z przyczyn (wg Bergsona) praktycznych człowiek projektuje czas w przestrzeń: w linię prostą. Według Ingardena życie codzienne także rozpościera przeżycia metafizyczne i estetyczne nad ludźmi i przedmiotami, ukazując drogę poza przemijalność. W ekstazie bezpośredniej intuicji widzimy tragizm rzeczy i ludzi, ich wspaniałość czy śmieszność, doświadczając w tej wzniosłej chwili bliskości „źródeł bytów”⁷. Wartości metafizyczne same są formą, jaką przyjmują „źródła bytów”. Lecz dzieło literackie musi skierować te źródła tak, by strumień bytu płynął szczelinami warstwy świata przedstawionego i pozwalał doświadczyć się i *odczuć* czytelnikowi. To, co w życiu jest łaską, nad którą nie mamy żadnej kontroli, do której nie możemy dążyć, mimo iż jej łakniemy, bo znika, gdy tylko kierujemy na to coś świadomą uwagą⁸, w sztuce przechodzi niepostrzeżenie na stronę techniki. Dzieło musi potrafić prowokować ekstazę: wypadnięcie z fazy ku temu, co jest bardziej mną niż ja sam, istnieje intensywniej niż wszystkie byty⁹. Dzieło sztuki obejmuje oba aspekty pamięci: ten mimowolny i ten, w którym świadoma wola przekształca się w technikę dążącą do osiągnięcia swobody właściwej mimowolności.

Po proustowsku ujęty Ingarden byłby najlepszym wstępem do poznania kultury polskiej XX wieku. O wiele lepiej niż teorie niemieckie wyjaśniałby meandry polskiej pamięci, która przynajmniej od Mickiewicza ciąży ku bezpośredniemu realizmowi typu Thomasa Reida, realizmowi rezonującemu z Bergsonem, Proustem, Freudem, Benjaminem czy Halbwachsem, ale specyficznie polskiemu. Fenomenologia Ingardena jest bardzo polska, bo polski zwrot „ku rzeczom samym” zawsze był zwrotem, który nie zawieszał realnego ich istnienia. Redukcja miała miejsce wówczas, gdy realne rzeczy, przedmioty pragnienia, wynosiło się z codziennej cyrkulacji, nadając im status prototypu czy ekspozycji stałej¹⁰, wyrzucając je na śmietnik, kradnąc, demolując, zakopując w ogródku. „Przedmiot między śmietnikiem a wiecznością”¹¹ to efekt redukcji ejdetycznej i transcendentalnej *à la polonaise*: do jej pojęcia najprościej byłoby dojść od strony przedmiotu intencjonalnego Ingardena. Nasze podejście powinno znów spotkać się ze zrozumieniem Francuzów, mnożących chętnie nazwy na to, co można zrobić z realnymi rzeczami w sztuce: *le rapt (hijack, ready made)*, *le rapt modifié*, *la matrice*, *la matrice decoupée*, *l'archétype*, *le processus de fabrication*¹². Francuska książka pokazuje nam nowe wątki do podjęcia filozofii Ingardena, wyraźniej niż jakakolwiek polska; oby przyszły za nią następne, bo tak głęboką wiedzę o sobie samych możemy przyjąć wyłącznie z Paryża.

⁶ Najwyraźniej wyrażone [w:] H. Bergson, *Materia i pamięć. Esej o stosunku ciała do ducha*, przeł. R. J. Weksler-Waszkinel, red. M. Drwięga, Kraków 2006.

⁷ R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1960, s. 370.

⁸ Szerzej w omawianym tomie piszą o tym Patricia Limido-Heulot, Karol Tarnowski i Edward Świdorski.

⁹ R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, Lwów 1937, § 27.

¹⁰ I. Kurz, *Obiecanki-wycinanki, czyli katalog rzeczy niespełnionych*, „Widok” 1 (2013), „Widzialność rzeczy”.

¹¹ Por. K. Miklaszewski, *Tadeusz Kantor. Między śmietnikiem a wiecznością*, Warszawa 2007.

¹² Spisane ze ściany Centre Pompidou.

FERDYNAND GOETEL WOJENNY I EMIGRACYJNY

(Krzysztof Polechoński, *Pisarz w czasach wojny i emigracji. Ferdynand Goetel i jego twórczość w latach 1939–1960*, Acta Universitatis Wratislaviensis, no 3404, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2012, ss. 690)

MACIEJ URBANOWSKI*

Ferdynand Goetel (1890–1960) należał do pisarzy szczególnie „źle obecnych” w Polsce Ludowej, co uderzało na tle popularności i uznania, jakim cieszył się on w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Od debiutanckich wspomnień *Przez płonący Wschód* (1921) począwszy, przez zbiory opowiadań (np. *Ludzkość, Pątnik Karapeta*), relacji podróżniczych (np. *Podróż do Indyj, Egipt*), powieści (*Z dnia na dzień*), po publicystykę (*Pod znakiem faszyzmu*), jego dzieła budziły zainteresowanie czytelników oraz krytyki, były tłumaczone na wiele języków, a sam Goetel odgrywał istotną rolę także w życiu literackim II RP, jako m.in. prezes ZZLP. Po roku 1945 autor *Z dnia na dzień* znalazł się na emigracji, w kraju zaś nie tylko nie wydawano dawnych (i nowych) utworów pisarza, ale wycofywano z bibliotek egzemplarze jego książek wydanych przed II wojną. Cenzura z kolei dbała najpierw o to, by o Goetlu nie pisano w ogóle, a potem, by pisano o nim źle. Dopiero rok 1989 stworzył okazję do przypomnienia ważniejszych dzieł tego pisarza, a od roku 2004 ukazuje się nakładem Wydawnictwa Arcana seria jego *Dzieł wybranych*, w ramach której wydano siedem tomów opowiadań, powieści, wspomnień i publicystyki politycznej Goetla. Pisarstwem tym zainteresowali się też badacze, czego najważniejszym dotąd rezultatem była monografia Idy Sadowskiej *Egzotyzm i swojszczyzna w prozie Ferdynanda Goetla z lat 1911–1939* z 2000 roku. Dopisać trzeba do niej teraz wydaną niedawno książkę Krzysztofa Polechońskiego *Pisarz w czasach wojny i emigracji. Ferdynand Goetel i jego twórczość w latach 1939–1960*. Jest ona swoistą kontynuacją pracy przedwcześnie zmarłej Sadowskiej, co widać choćby z prostego zestawienia tytułów obu dzieł: Polechoński zaczyna swoją opowieść o Goetlu w tym momencie, w którym swoją historię zakończyła Sadowska, a więc w momencie wybuchu II wojny światowej.

Ogromna, blisko 700-stronicowa monografia Polechońskiego stanowi też swoiste ukoronowanie jego wieloletnich studiów nad pisarstwem Goetla. Swój pierwszy, w pewnym sensie pionierski szkic na temat autora *Ludzkości* opublikował jeszcze w roku 1991. Wrocławski badacz od początku zresztą konsekwentnie zajmuje się literaturą dwudziestolecia międzywojennego i XX-wiecznej emigracji. Przykładem monografia Sergiusza Piaseckiego *Żywoć człowieka uzbrojonego* (2000), szkice m.in. o Florianie Czarnyszewiczu i Józefie Mackiewicz, wybory pism Kazimierza Sosnkowskiego oraz Józefa Piłsudskiego. Osobny nurt stanowią prace germanistyczne Polechońskiego, jego przekłady, ale też np. opracowana przezeń wraz z Wojciechem Kunickim dwutomowa antologia o recepcji Ernsta Jünger w Polsce.

Wszystkie razem zdradzają predylekcję Polechońskiego do pisarzy tyleż znakomitych, co zapomnianych, do indywidualistów często „wyklętych” z politycznych powodów, ale też nierzadko politycznie zaangażowanych, z reguły mniej lub bardziej wyraźnie konserwatywnych. Lubi też chyba Polechoński autorów uprawiających pisarstwo na pograniczu fikcji i faktu. Równocześnie jawi się on jako klasyczny historyk literatury. Z pasją gromadzi najmniejsze nawet fakty dotyczące badanych przezeń pisarzy, interesuje się najdrobniejszymi szczegółami z ich biografii i twórczości,

* Maciej Urbanowski – dr hab., adiunkt, Wydział Polonistyki UJ.

świetnie orientuje się w kontekstach literackich i historycznych omawianych przez siebie zjawisk literackich, cierpliwie rekonstruuje i zarazem krytycznie weryfikuje zgromadzony przez siebie materiał, lubi uprawiać biografistykę, ciekawi go recepcja literatury, ale też umie celnie i interesująco analizować dzieła literackie.

Takie same zalety posiada monografia o Goetlu wojennym i powojennym. Jej rozmiar jest konsekwencją pieczołowitości, z jaką Polechoński rekonstruuje jego życiorys od chwili wybuchu II wojny aż do śmierci i analizuje powstałe w tym okresie utwory. Trochę w tym jego książka przypomina *Ptasznika z Wilna* Włodzimierza Boleckiego, rzecz o Józefie Mackiewicz, pisarzu zresztą przypominającym niekiedy Goetla.

Pieczołowitość i drobiazgowość Polechońskiego są zasadne z kilku co najmniej powodów. Pierwszym jest duża ranga Goetla w polskiej literaturze minionego stulecia. Drugim dramatyczny i poniekąd sensacyjny charakter biografii pisarza po 1939 roku. Kolejny powód to fakt, iż jego postawa w czasie okupacji była przez całe dziesięciolecie powodem oskarżeń o kolaborację z hitlerowcami, co każe owe oskarżenia szczegółowo zbadać i weryfikować. Powód czwarty to brak prac na temat Goetla wojennego i powojennego. Polechoński wkracza na teren w zasadzie dziewiczy, wymagający swego rodzaju historycznoliterackiej pracy od podstaw, tym bardziej zasadnej, że – jak się okazuje – po 1939 roku w twórczości Goetla sporo się działo, a ustalenia Sadowskiej dotyczące jego pisarstwa przedwojennego nie zawsze są tutaj wystarczające. Z kolei informacje na temat wojennych losów autora *Pod znakiem faszyzmu* są nie tylko rozproszone, ale często fragmentaryczne, a przy tym nierzadko pełne sprzeczności, półprawd czy wręcz kłamstw. Wrocławski badacz zgromadził też bardzo obszerne materiały archiwalne dotyczące Goetla, przydatne zwłaszcza do rekonstrukcji jego emigracyjnej biografii, ale też takie, które odsłaniają spore fragmenty jego nieznaną, bo niepublikowaną twórczości. Cytowane przezeń obszerne listy do rodziny pozwalają nie tylko ukazać, jak trudny był żywot pisarza emigracyjnego, ale rzucają też dodatkowe światło na metody, jakimi UB próbował nim manipulować, a poza tym same w sobie stanowią interesującą część twórczości Goetla. Dzięki archiwaliom zgromadzonym przez IPN obszerne rekonstruowana jest tzw. sprawa Skowrona z roku 1955, która stała się okazją do nagonki prasy PRL-owskiej na Goetla. Ważne są też niepublikowane szkice, wiersze czy opowiadania z tego okresu. Tym samym omawiana tu praca ma także istotny walor dokumentacyjny. Polechoński jest wierny zasadzie *sine ira et studio*, dąży do obiektywizmu, ale też pisze o swoim bohaterze z empatią i sympatią, acz bez przesadnej hagiografii. Inna rzecz, że wymowa gromadzonych przezeń faktów każe mu zajmować często rolę adwokata swojego bohatera, obalającego zarzuty, jakie stawiano mu od czasów II wojny i przytaczającego dowody nie tylko jego niewinności, ale często też – zapomnianych – zasług.

Monografia Polechońskiego dzieli się na trzy części. Pierwsza, najobszerniejsza (blisko 300 stron) jest biografią Goetla w latach 1939–1960. Druga, zatytułowana „Twórczość”, omawia wojenną i powojenną twórczość autora *Z dnia na dzień*, a więc kolejno nowelistykę, powieści, prozę autobiograficzną, książkę o Tatrach, dramat, próby poetyckie, a wreszcie publicystykę polityczną, kulturalną i literacką. Całość zamyka obszerna, kilkudziesięciostronicowa „Bibliografia prac Ferdynanda Goetla i o Ferdynandzie Goetlu”.

Druga wojna była zdaniem Polechońskiego przełomem w biografii Goetla – kończyła „czas wahań i poszukiwań, zarówno artystycznych, jak przede wszystkim ideowo-politycznych”. Znika właściwie ostatecznie w jego prozie biegun egzotyki, dominuje „swojszczyzna”, a przy tym dość wyraźny jest zwrot Goetla od fikcji w stronę autobiografizmu. Umacnia się też po wybuchu II wojny związek pisarza z obozem piłsudczykowski, co oznacza m.in. odrzucenie fascynacji włoskim faszyzmem z końca lat 30., a w kolejnych latach coraz wyraźniejszy konserwyzm.

Polechoński przypomina rozmaite, a nie zawsze pamiętane czy wręcz znane zasługi Goetla w okresie okupacji. Ważna była jego aktywność jako przewodniczącego Sekcji Propagandy Obywatelskiego Komitetu Pomocy Ludności Warszawy we wrześniu 1939, potem kierowanie pomocą dla pisarzy w ramach afiliowanej przy RGO Literackiej Komisji Kwalifikacyjnej, której najstyn-

niejszym owocem była działalność Kuchni Literackiej na ul. Foksal. Odtwarzając na podstawie wielu rozproszonych świadectw dzieje Kuchni, Polechoński podkreśla, że była ona nie tylko bardzo popularną wśród pisarzy jadłodajnią, ale też spełniała ważną rolę integracyjną i komunikacyjną, była miejscem spotkań pisarzy, służyła też celom konspiracyjnym. Opieka sprawowana przez kierowaną przez Goetla „trójkę” (wraz z nim działali W. Zyglarski i A. Nowaczyński) nie ograniczała się tylko do spraw socjalno-bytowych. Pisarz pomógł np. Choromańskiemu w uzyskaniu dokumentów pozwalających na wyjazd z kraju, angażował się w próby ratowania uwięzionych przez Niemców literatów (np. I. Kowalewskiej, E. Szymańskiego, w tym ostatnim wypadku bez powodzenia). Dokonując bilansu tej części wojennej biografii Goetla, Polechoński zauważa, iż jego zaangażowanie na rzecz środowiska literackiego było wówczas „rozleglejsze i znacznie bardziej wszechstronne” w porównaniu np. z analogiczną działalnością Iwaszkiewicza. To ważne, bo o ile o zasługach autora *Panieni z Wilka* – słusznie – pamiętano, to spychano w cień, a właściwie w zapomnienie bardzo ważną i piękną aktywność Goetla.

Sam pisarz aktywnie działał zresztą w podziemiu kulturalnym. Był uczestnikiem licznych konspiracyjnych spotkań literackich, zasilał swymi tekstami prasę podziemną, przede wszystkim nurtu piśmudczykowskiego. Szczególnie ważną rolę odegrał Goetel jako redaktor (wraz z Wilamem Horzycą) i autor konspiracyjnego „Nurtu”, jednego z najciekawszych pism kulturalnych podziemnej Warszawy. Polechoński szeroko omawiając dorobek „Nurtu” oraz drukowanych tam tekstów Goetla, zwraca uwagę, że badacze dziejów prasy konspiracyjnej z reguły pomijali rolę, jaką odgrywał w nim autor *Pątnika Karapety*. W przypadku okresu PRL można to zrozumieć, mniej zaś, że pominięcia takie zdarzały się po 1989 roku, np. w cennej skądinąd monografii Jerzego Świącha o literaturze okresu II wojny z 1997 roku.

Istotnym momentem w okupacyjnej biografii Goetla była bez wątpienia sprawa jego domniemanego udziału w zarządzanej jesienią 1940 roku przez okupanta akcji rejestracji przedstawicieli wolnych zawodów, w tym pisarzy. Wedle rozmaitych świadectw miał on nie tylko się zarejestrować, ale i namawiać do tego innych kolegów po piórze, co doprowadziło do ogłoszenia w roku 1941 przez prasę podziemną komunikatu o skierowaniu przez „właściwe czynniki” wniosku do podziemnego sądu specjalnego o ogłoszenie kary infamii w stosunku do Goetla. Ostatecznie kary tej nie ogłoszono, zresztą sam wniosek, jak dowodzi Polechoński, nie miał wówczas żadnych podstaw formalnoprawnych, ale sprawa ta – wraz z wyjazdem do Katynia w roku 1943 – rzuciła na pisarza ciągnące się przez lata odium kolaboranta.

Autor monografii drobiazgowo omawiając akcję rejestracyjną, przypomina, że w sprawie tej nie było wówczas wśród literatów konsensusu i że nie wszyscy pisarze zbojkotowali zarządzenie okupanta (rejestracji poddali się m.in. Irzykowski, Staff, Breza, Zagórski i Makuszyński), a „pogłoski, jakoby Goetel wywierał presję na literatów budząc poważne wątpliwości; właściwie brak potwierdzeń, czy taki fakt w ogóle miał miejsce”. Podobnie jest z informacjami o rzekomym wpisaniu się pisarza na listę volksdeutschów albo o tym, że oddał on Niemcom listę członków przedwojennego ZZLP. Jak zauważa Polechoński, informacje te były nieprawdziwe (sprawa volksdeutschostwa, także domniemanego bojkotu Goetla) lub są dzisiaj trudne do zweryfikowania, a nieufność wobec nich budzi i to, że zwykle pochodziły od politycznych przeciwników Goetla. Czasem zresztą dochodziło do sytuacji tak paradoksalnych, że pisarza o współpracę z Niemcami oskarżali ci, którzy publikowali w czasie okupacji w oficjalnych wydawnictwach (np. Witold Zechenter), albo sami „kolaborowali” z władzami komunistycznymi (m.in. Klaudiusz Hrabyc, który w końcu lat 50. wrócił z emigracji do kraju i wspierał piórem władze PRL, albo Kazimierz Koźniewski, wieloletni tajny współpracownik SB, który jeszcze w 1989 r. twierdził, aby Goetla „wydawać, ale nie rehabilitować”).

Nieprawdziwe były też zarzuty, że pisarz publikował w oficjalnej prasie niemieckiej – w istocie jego utwory od początku zostały wpisane na listy proskrypcyjne „wrogiego Niemcom, szkodliwego i niepożądanego piśmiennictwa polskiego”. Już na pierwszej z nich znalazło się... *Pod znakiem fałszyzmu* z 1939 roku. Kontakty Goetla z reprezentantami władz okupacyjnych ograniczały się do

niezbędnego minimum związanego z prowadzoną przezeń działalnością na rzecz środowiska literackiego, działalnością, która była konsekwencją obowiązków, jakie wziął na siebie jako prezes ZZLP. Nie czerpał on z tego powodu żadnych korzyści materialnych, nie uchroniło go to przed paratygodniowym uwięzieniem na Pawiaku w styczniu 1941 roku. W roku 1944 pisarz odrzucił też stanowczo propozycje niemieckie, aby wejść do „Europejskiej Ligi Antykomunistycznej”. „Trudno zatem – konkluduje Polechoński – spojrzeć w zachowaniu i postawie Goetla wyraźne (czy w ogóle jakiegokolwiek) przejawy współpracy z wrogiem, które można określić jako kolaboracja czy zdrada”.

Jeszcze większe znaczenie w postrzeganiu Goetla w czasie II wojny i po 1945 roku była jego decyzja (poparta przez władze AK) o wyjeździe w kwietniu 1943 roku do Katynia. W efekcie powstały napisane przezeń raporty m.in. dla PCK, w których uznawał odpowiedzialność NKWD za zamordowanie tysięcy polskich oficerów. Do sprawy tej wracał Goetel po wojnie: w ważnych artykułach, ale też jako autor zapisu głośnej relacji Kriwoziercowa, czy składając w roku 1952 zeznania przed specjalną komisją Senatu USA. Polechoński trafnie podkreśla, iż był to centralny moment całej biografii pisarza. Bez tego wyjazdu i złożonego po nim świadectwa nie byłoby listów gończych przesyłanych za Goetlem przez komunistów, przesłuchań w jego sprawie, prób montowania przeciwko niemu procesu, decyzji o wycofywaniu jego książek z bibliotek i szkalowania jego imienia, a też samego wyjazdu, a właściwie ucieczki z kraju w roku 1945. Analogia z losami wspomnianego już Józefa Mackiewicza jest tu uderzająca, co zresztą zauważa autor monografii. Drobiazgowo rekonstruując katyński „epizod” w biografii Goetla, Polechoński zwraca uwagę, jak wielkim był on dlań wstrząsem, ale też jak wściekle na jego wyjazd zareagowali komuniści. W kraju próbowano wykonać na nim wyrok śmierci, w polskojęzycznej prasie sowieckiej określano go mianem „hitlerowskiego lokaja” (W. Wasilewska), „volksdeutscha”, „hitlerowskiej kreatury” albo „pupila reżymu rydzo-beckowego”.

Konsekwencją tych zdarzeń było ukrywanie się Goetla przez niemal rok w krakowskim klasztorze Karmelitów Bosych, a potem ucieczka z kraju pod fałszywym nazwiskiem w końcu 1945 roku. W tym czasie był on już poszukiwany listem gończym, przesłuchiowano też w jego sprawie licznych pisarzy, szykując się do procesu, który – jak domniemywa Polechoński – miał zdezwuolować Goetla jako świadka Katynia. Temu też służyły publikowane w ówczesnej prasie artykuły atakujące pisarza. Ataki te powracać miały później i – jak pisze autor monografii – „ani w tym czasie, ani w późniejszych dekadach PRL trudno znaleźć przykład równie represyjnego stosunku władz komunistycznych do reprezentanta środowiska literackiego”. Represje dotyczyły zresztą rodziny pisarza. Jego brat, Walery, był przesłuchiwany przez UB jeszcze w roku 1954, a wcześniej odwołano go ze stanowiska rektora AGH. UB przesłuchiwał też Halinę Winowską, z którą związał się w końcu lat 30. i z którą miał dwójkę dzieci. Z Winowską Goetel korespondował pod fikcyjnym nazwiskiem, ale i tak bezpieka w 1956 roku wykorzystwała towarzyszkę życia pisarza do przekazania mu propozycji władz o możliwości powrotu do kraju, ale pod warunkiem zrzucenia przezeń winy za Katyń na Niemców. Goetel stanowczo odrzucił tę propozycję, pisząc przy tej okazji coś w rodzaju swego literackiego i obywatelskiego *credo*. Starał się zresztą nieco później wrócić do kraju, ale MSZ nie wyraziło zgody. Pozostawał w PRL *persona non grata* i wrogości tej nie zmienił ani rok 1956 ani 1970.

Decyzja o emigracji była w tych warunkach dla Goetla wręcz kwestią ocalenia życia, ale sam ją traktował z charakterystyczną dla siebie trzeźwością jako „akt sprawiedliwości, jako swoiste wyrównanie życiowych rachunków”, ale też jako paradoksalne odwrócenie sytuacji z roku 1921, gdy uciekał z Rosji Sowieckiej do kraju. Polechoński zauważa zresztą, że pod względem dokonanych literackich lata spędzone na obczyźnie były dla Goetla „etapem twórczości nie mniej ważnym i płodnym niż wcześniejsze okresy”, choć ilościowo jego ówczesny dorobek jest znacznie mniejszy niż w II Rzeczypospolitej.

W emigracyjnym życiorysie autora *Z dnia na dzień* szczególną rolę odegrał pobyt w Londynie, w którym znalazł się w roku 1946. Polechoński pisze o niezwykle trudnych warunkach,

w jakich żył wtedy Goetel, od pewnego czasu heroicznie, z godnym podziwu spokojem zmagając się nie tylko z biedą, starością, samotnością, ale i ślepotą. Wrocławski badacz przypomina też, jak istotną rolę odgrywał on w życiu literackim polskiego Londynu. Umieszcza Goetla wśród najważniejszych współpracowników „Wiadomości”, pisze o estymie, z jaką traktowała go spora część emigracyjnej krytyki i czytelników, ale też o podszytym lekceważeniem i wrogością dystansie, z jakim był postrzegany w kręgu „Kultury”. Stempowski nie mógł zapomnieć Goetlowi jego fascynacji faszysmem z końca lat 30., a Giedroyc, który zresztą opublikował w 1938 roku w „Polityce” fragment z *Pod znakiem faszysmu* dotyczący Żydów, wydał książkę Korbońskiego zawierającą „gołosłowne”, jak zauważa Polechoński, zarzuty wobec pisarza o kolaborację z Niemcami. Skłania to autora monografii do refleksji, że w powojennej Europie Goetel „częściej miał okazję przekonać się o przychylności, życzliwości dla eks-komunistów niż eks-faszystów”. Ale trudno mówić o jakimś bojkocie Goetla. Zajmował on przecież czołowe miejsca w ankietach „Wiadomości” na najpopularniejszego pisarza na wychodźstwie, np. w 1959 r. był trzeci. Był zresztą bardzo aktywny – publikował w pismach wychodzących w Anglii i Niemczech, współpracował z Radiem Madryt, udzielał się na spotkaniach literackich. Na emigracji zaprzyjaźnił się z Sergiuszem Piaseckim, pewną wrogością nacechowane były jego stosunki z Wańkowiczem (przypisywano Goetlowi złośliwy *bon mot*: „gdybym nie był pisarzem, to chciałbym być Wańkowiczem”). Na początku lat 50. nawiązał też kontakty z młodymi pisarzami z grupy „Kontynentów”. Działal w piśmudczykowskiej Lidze Niepodległości Polski. Do końca życia wierny ideom Marszałka, pracował m.in. nad niedokończoną książką o Stefanie Starzyńskim. Polemizował z Goetlem Gombrowicz, choć – jak pokazuje Polechoński – esej tego pierwszego pt. *Znużenie* potraktowany został w *Dzienniku* w sposób tendencyjny i uproszczony. Gombrowicz uczynił jednak z Goetla symbol polskiego Londynu, nie całkiem zasadnie, gdy pamiętać, że autor *Znużenia* „na pewno nie był uznanym mistrzem narodowej celebrzy i patriotycznego ceremoniału”, czego przykładem, niepublikowany co prawda za życia, szkic *Sztampa patriotyczna*.

Polechoński szczegółowo omawia wspomnianą już sprawę Eryka Skowrona, znajomego Goetla, który do niego skierował wysłanego w 1954 do kraju z misją wywiadowczą majora Jerzego Lewszeckiego. Misja zakończyła się katastrofą – Lewszeckiego ujęto i skazano na śmierć, a Skowrona na karę więzienia. Proces „szpiegów” stał się okazją do ataków na emigrację, w szczególności na Goetla, odgrywającego *de facto* w całej tej sprawie rolę marginalną. Komunistyczny prokurator widział jednak w Skowronie „młodsze go kolaboranta” wychowanego przez „starego kolaboranta”, czyli autora *Z dnia na dzień*.

Bardzo ciekawie rekonstruuje też Polechoński politykę władz PRL wobec Goetla, które zajmowały wobec niego strategię skalowania i/lub przemilczania. Wycofano na przemiał jego dzieła z wielu bibliotek, przez wiele lat cenzurowano nawet najmniejsze o nim wzmianki, zwłaszcza życzliwe. Tak działało się nawet w przypadku przedruków tekstów z II RP, np. szkicu Nałkowskiej *Pisana rzeczywistość*. Żle o Goetlu pisali Iwaszkiewicz, Słobodnik, Mitzner, Żółkiewski, a w latach 70. Słonimski, co zresztą spotkało się z zasadniczą polemiką Łobodowskiego. Dodajmy, że Goetel z reguły nie komentował tych głosów. W *Czasach wojny* krytycznie oceniał za to kolaborację części polskiej inteligencji z komunistami, a w roku 1951, komentując zachowanie pisarzy w kraju, notował: „Wcielenia komunistyczne Andrzejewskiego, Gałczyńskiego, Iwaszkiewicza, Nałkowskiej są jaskrawym wyrazem, jak lichy były szwy wiążące ich strukturę moralną”.

Paradoksem jest to, że do lat 70. XX wieku jedynym przedrukiem prozy Goetla były ogłoszone w 1947 roku na łamach komunistycznej „Kuźnicy” wyjątki *Pod znakiem faszysmu*. Kuriozalnym nie tylko ze względu na tendencyjność, ale też elementarne błędy faktograficzne, przykładem „złej obecności” Goetla w PRL są poświęcone mu fragmenty w podręcznikach szkolnych o literaturze dwudziestolecia, autorstwa Ryszarda Matuszewskiego. W wydaniu z roku 1953 jest Goetel opisywany jako kolaborant i reakcjonista, w innych edycjach jako reprezentant tendencji „wstecznych”, a od 1964 roku jego nazwisko w ogóle znika, by wrócić dopiero w wersji z 1989

roku. Życzliwie i kompetentnie omówił pisarstwo Goetla Julian Krzyżanowski w *Dziejach literatury polskiej* (1969), ale cenzura ten akurat fragment drastycznie pocięła, zmieniając całkowicie jego sens. Czarny i zakłamywany portret autora *Przez płonący Wschód* dał Bratny w popularnych *Kolumbach rocznik 20* z 1957. Ale generalnie należał Goetel do *Totschweigen*, przemilczanych na śmierć. Przemilczano więc jego zgon, a do końca lat 80. XX wieku nie ukazał się żaden szkic o pisarstwie Goetla. Dopiero w latach 70. pojawiły się przedruki jego dwu tekstów w antologiach (o Skandynawii w oczach Polaków oraz prozy taternickiej). Goetel nie miał też szczęścia w drugim obiegu, gdzie opublikowano tylko jego, znakomite zresztą, opowiadanie *Samson i Dalila*, co jednak znamienne, pochodzące z jego dorobku przedwojennego. Goetel emigracyjny był kimś nieznanym. Czy dlatego, że gorszym?

Na to pytanie odpowiada druga część monografii Polechońskiego. Zwraca on uwagę, że poznesne miejsce w emigracyjnym dorobku zajmuje nowelistyka, w tym wydany w roku 1947 pt. *Kapitan Luna*, tom pisanych jeszcze w czasie wojny opowiadań. Temat okupacji wydaje się zresztą najważniejszy i najciekawszy w tej części dorobku Goetla, który staje się dzięki temu „kronikarzem wojennej Warszawy”. Polechoński wyróżnia w tym korpusie tekstów *Exodus*, przejmujący obrazek z dziejów Powstania Warszawskiego. Goetel w nowelistyce wojennej skupia się na przejawach okupacyjnej codzienności, a jego widzenie świata oscyluje między tragizmem i komizmem, co czasem zbliża go do nurtu „inteligentkich porachunków” w prozie tużpwojennej w kraju. Doskonała, jak zauważał już Lechoń, jest też nowela *Zemsta*, podobnie jak osadzony w realiach Drugiego Korpusu *Mikrus*, podejmujący problematykę moralną. Znakomite opowiadanie *Rozrachunek* odważnie stawia kwestię porozumienia polsko-niemieckiego. Mniej inspirujące stały się dla Goetla doświadczenia emigracyjne, które pojawiają się w kilku zaledwie utworach. Tym niemniej Polechoński uznaje, że nowelistyka należy do najpoważniejszych osiągnięć emigracyjnego Goetla. Konkurować z nią może jego proza wspomnieniowa, a więc *Czasy wojny* oraz *Patrząc wstecz*, „dwa największe, a może też najważniejsze dzieła w [jego] emigracyjnym dorobku”, jak chce Polechoński. Są wyjątkowym świadectwem swoich czasów, widać w nich charakterystyczny dla całej prozy Goetla rys indywidualizmu, „ostrą, uważną wizję świata”, „suwerenność sądów”, a wreszcie precyzyjny, zdyscyplinowany, rzeczowy styl, wzorowany, jak przypuszcza Polechoński, na ówczesnych lekturach kronik historycznych. *Czasy wojny* dają wyjątkowy i niestereotypowy obraz okupacji, zaś *Patrząc wstecz* czasów jego młodości. Obie książki stanowią, zdaniem Polechońskiego, swoistą powieść rozwojową, obie też spotkały się z uznaniem krytyki emigracyjnej, co potwierdziła ich recepcja po 1989 roku.

Utajony autobiografizm cechuje też ładną powieść *Nie warto być małym*, w której Goetel wracał do czasów swej „cygańskiej” młodości, kreśląc obrazek zbuntowanej młodzieży początku XX wieku, a przy okazji rozliczając się ze złudzeniami postępu, tak znamionnymi dla jego pokolenia. Z kolei wydana dopiero w 1964 roku *Anakonda* jest nową wersją powieści drukowanej w odcinkach jeszcze przed wybuchem II wojny. Jest ona ciekawym dowodem, że – jak rzecz oceniał Jan Bielatowicz – „o kopalniach i fabrykach oraz o konfliktach społecznych, o walce klas można pisać w sposób niesocrealistyczny, ale jak najbardziej współczująco i, co więcej, bardziej przekonująco”, z czym zdaje się zgadzać Polechoński, ciekawie zestawiając głównego bohatera powieści, Jerzego Radziejowskiego, z Cezarym Baryką.

W pozostałym dorobku Goetla zaskakuje jego dramat fantastyczny *Odmłodzony Mr. Gill*, a także liczne wiersze i fraszki, przypominające o lirycznych początkach tego poety zdrowego rozsądku (Goetel opublikował nawet wiersz w „Zwrotnicy”!). Niewątpliwie istotne miejsce w emigracyjnym dorobku bohatera monografii Polechońskiego zajęła publicystyka – obszerna (badacz dotarł do wielu nieznanymi szerzej artykułów) i ciekawa, pokazująca nie tylko „niezłomne” oblicze ówczesnego Goetla, ale też ewolucję jego światopoglądu, dość niekiedy zaskakującą w zestawieniu z funkcjonującymi na jego temat sądami. Myślę np. o podejmowanej przezeń po 1945 r. obronie romantyzmu i „legendy” insurekcyjnej. Znacznie mocniej niż przed II wojną Goetel podkreślał też

rolę chrześcijaństwa jako fundamentu Zachodu, co wiązało się odrzuceniem bliskiej mu wcześniej retoryki modernizacyjnej. W emigracyjnej publicystyce Goetla, ale też np. w jego powieściach i wspomnieniach, dominuje już gest antymodernistyczny, który – jak ocenia Polechoński – płynie z pobudek moralnych i prowadzi do konserwatyzmu, a nawet tradycjonalizmu. Niezmienny jednak pozostał patriotyzm i nonkonformizm Goetla, jego gotowość do obrony postaw niepopularnych, co każe, zdaniem Polechońskiego, potraktować tę część dorobku pisarza jako istotny fragment głównego nurtu publicystyki polskiego wychodźstwa.

Całość tomu kończy się na uwagach o publicystyce autora *Anakondy* i trochę żałując, iż nie pokusił się Polechoński o jakąś rekapitulację, która pozwoliłaby raz jeszcze zebrać najważniejsze wyniki jego „śledztwa” w sprawie emigracyjnego Goetla, ale też pokusił się o próbę ukazania go w kontekście polskiej literatury XX wieku. Autor mówi o tym co prawda trochę w słowie wstępnym, gdzie podkreśla aktywność i wszechstronność Goetla, ale też zmienność i niestabilność jego artystycznych wyborów. „U tego pisarza – pisze – godna podkreślenia jest okazywana przezeń gotowość do podejmowania nowych wyzwań, a także korzystania z możliwości, jakie niosły nowe czasy. Jako twórca nowoczesny Goetel miał tego świadomość i śmiało przekraczał granice wąsko pojmowanej literatury [...]” Jak jednak nowoczesność Goetla ma się do charakterystycznego dlań gestu antymodernistycznego? Ciekawe też z tego punktu widzenia byłoby porównanie jego pisarstwa z twórczością któregoś z rówieśników. Czy Goetel był tu typowy dla swojej generacji?

Te i inne pytania zostają z nami po lekturze książki Polechońskiego, która jest intrygującym portretem niezwykłego człowieka i nietuzinkowego pisarza. Może być także dobrym przewodnikiem po twórczości Goetla z lat 1939–1960. Na pewno stanowić też będzie – wraz z monografią Sadowskiej – zasadniczy punkt wyjścia dla tych, którzy będą chcieli kontynuować studia nad tym pisarstwem. Omawiana tu monografia powinna wreszcie ostatecznie skorygować nieścisłości czy wręcz kłamstwa wciąż funkcjonujące w piśmiennictwie dotyczącym literatury polskiej lat 1918–1989, której ważny i często fascynujący fragment tworzył Ferdynand Goetel. Może też skłoni historyków piszących syntezy wojennej i powojennej literatury polskiej, aby życzliwiej przyjrzeni się temu pisarstwu. W stojących na mojej półce podręcznikach literatury polskiej lat 1939–1989, powstałych już w III RP (np. Tadeusza Drewnowskiego, Stanisława Stabry, Stanisława Burkota czy Zbigniewa Jarosińskiego), Goetel jest ciągle nieobecny.

PESYMIZM W FORMIE

(*Ćwiczenia z rozpacz. Pesymizm w prozie polskiej po 1985 roku*,
red. Jerzy Jarzębski, Jakub Momro, Kraków 2011)

EMILIA PADOŁ*

Ćwiczenia z rozpacz, zbiór kilkunastu szkiców będących prezentacją pesymizmu w prozie polskiej po 1985 roku, to szczegółowa analiza lęków, niespełnionych obietnic i różnorakich odcieni melancholii, których odbiciem stała się literatura w ostatnich 25 latach. Tom wydany pod koniec 2011 roku nakładem wydawnictwa Universitas jest efektem pracy zespołu grantowego pracującego

* Emilia Padoł – doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ. W czasie pisania recenzji była stypendystką Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej (program „Mistrz”).

pod przewodnictwem prof. Jerzego Jarzębskiego, w ramach subsydium „Mistrz” Polskiej Akademii Nauk. *Ćwiczenia z rozpacy* to nie tylko wielowymiarowa ekspozycja form pesymizmu, ale również wyraz notorycznie powtarzanego pytania o źródło i przedmiot niepokojów dręczących Polaków. Co warte zaznaczenia już na wstępie, autorzy tekstów nie formułują jednorodnej teorii zjawiska, chcąc jedynie rozeznaczyć ogólne jego cechy. Również zarysowane we wstępie przez Jerzego Jarzębskiego tło socjopolityczne jest odbiciem z pewnością nie metodologii, ale zaangażowanego sposobu myślenia, w którym perspektywa codzienności jest jednym z najważniejszych punktów odniesienia dla wszystkich zebranych tekstów.

Poszukując kontekstów, w których moglibyśmy osadzić *Ćwiczenia*, powinniśmy konieczności zwrócić uwagę na trzy formy pesymizmu, które – w mojej ocenie – wyraźnie ujawniają się w zbiorze. Pierwszy pesymizm to pesymizm „filozoficzny”, w istocie krystalizujący się na styku epistemologii, egzystencji, antropologii i estetyki. Druga forma pesymizmu odsłania się jako pesymizm „społeczny” (ale i polityczny), defetyzm życiowy, wieloaspektowy, głęboko zakorzeniony w codzienności Polaków. Z kolei trzecia postać pesymizmu przejawia się w doświadczeniu samego badacza: literaturoznawcy i krytyka. Diagnozując polską prozę ostatnich lat, doznaje on pesymizmu poznawczego – stając przed koniecznością bolesnej weryfikacji swoich pragnień badawczych i ostatecznego pogodzenia się ze zmianą paradygmatów oraz oswojenia z paradoksami, które nieustannie odsłania przed nim analizowana proza.

W tej rozmożonej strukturze pesymizmu *Ćwiczeń z rozpacy* odnajdziemy problematykę w dużej mierze rozpoznaną przez polskich badaczy literatury od lat 90 ub. wieku. Naturalne dla wielu odbiorców tomu będzie ulokowanie go w toku tradycji myślowej, który identyfikowany jest od wydanej w 1996 roku pozycji *Między melancholią a żałobą. Estetyka wobec przemian w kulturze współczesnej* Anny Zeidler-Janiszewskiej. Kolejnymi tytułami, które wpisują się w szeroko zakreślony pesymistyczno-melancholijny krąg badawczy, są teksty Marka Bieńczyka (którego innowacyjna twórczość eseistyczna poddana została zresztą interesującym analizom w dwóch tekstach *Ćwiczeń z rozpacy* autorstwa Jakuba Momro). Oczywiście przywoływane przeze mnie dzieła Bieńczyka to przede wszystkim klasyczna już ahistoryczna historia melancholii *Melancholia. O tych co nigdy nie odnajdą straty* z 2000 r. (wznowiona w 2012 r.), metaliterackie *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, ale również pierwsza rozprawa badacza: *Czarny człowiek. Książki wobec śmierci* z 1991 roku (chronologicznie zajmująca miejsce przed opracowaniem Zeidler-Janiszewskiej, jednak kontekstualnie praca ta nabiera pełnego osadzenia w towarzystwie późniejszych prac Bieńczyka). Po roku 2000 szczególne znaczenie dla omawianej problematyki ma opracowane przez Michała Pawła Markowskiego *Czarne słońce. Depresja i melancholia* Julii Kristevej z 2007 roku – pozycja, która otworzyła olbrzymie pole badawcze dla doświadczenia melancholii jako problemu interpretacyjnego. Z ostatnich publikacji dotyczących szeroko pojętej melancholii warto przywołać również *Melancholię w poezji polskiej po 1989 roku* (2010) Aliny Świeściak, a także wrócić pamięcią do *Wzniosłych tęsknot. Nostalgii w prozie lat dziewięćdziesiątych* (2001) Przemysława Czaplińskiego.

Powyżej przywołane konteksty stają się ważnym tłem dla *Ćwiczeń z rozpacy*, ramą, która domyka pewną tradycję myślową. Z drugiej jednak strony konstrukcja ta odsłania w swoim wnętrzu pustą przestrzeń, terytorium niezasiedlone nową problematyką badawczą. Problematyka ta koncentruje się wokół życia i codzienności współczesnego społeczeństwa polskiego. W ciekawy sposób koresponduje ona z horyzontem badawczym ostatniego zbioru Przemysława Czaplińskiego [...]. *Ćwiczenia z rozpacy* szczerze wypełniają tę lukę.

Pesymizm „filozoficzny”, „społeczny” i „badawczy” odczytywany w *Ćwiczeniach* czyni z nich pozycję, która nie tylko wpisuje się w tradycję badania śladów melancholii w jej wymiarze filozoficznym, egzystencjalnym, epistemologicznym, wreszcie antropologicznym. To również książka zaangażowana – z perspektywy krytyki i historii literatury – w dyskusję na temat kondycji i ewolucji nie tylko prozy polskiej, ale także (a może przede wszystkim) polskiego społeczeństwa

w minionym ćwierćwieczu. Jej zobowiązaniem wobec odbiorcy staje się poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, zadawane we wstępie przez Jerzego Jarzębskiego: „Czego więc lęka się Polak i co z tych lęków przedostało się do literatury?”. Problematyka społeczna jako sedno tomu zmusza do podstawowego przekucia terminologii. Zamiast żałoby, melancholii (nawet tej ponowoczesnej), czy pozytywnie waloryzowanej nostalgii, w centrum znalazł się pesymizm – termin silnie nacechowany społecznie, negatywna perspektywa patrzenia na życie, które tak mocno w *Ćwiczeniach z rozpacz*y zostaje zespolone z literaturą.

Z pewnością jednym z podstawowych pytań, które nasuwa się czytelnikowi zbioru, jest pytanie o przyjęcie przez redaktorów roku 1985 jako punktu granicznego, od którego rozwijają się omawiane w *Ćwiczeniach z rozpacz*y zjawiska. Uwagi dotyczące tej daty, ujęte w *Słowie od redaktorów*, są jednak bardzo zdawkowe, a ich marginalność podkreśla umieszczenie całego wyjaśnienia w przypisie. Dla Jerzego Jarzębskiego i Jakuba Momro rok 1985 nie jest datą symboliczną czy przełomową, stanowi jednak pewien punkt orientacyjny wyznaczający zmiany paradygmatów estetycznych mających wpływ na literaturę (problem ten jednak nie zostaje w żaden sposób przybliżony odbiorcy). Pomimo tego przekornego określenia „współczesności”, lektura zarówno wstępu, jak i większości prac zawartych w tomie utwierdza czytelnika w przekonaniu, że to jednak cezura roku 1989 jest w *Ćwiczeniach z rozpacz*y datą kluczową, do której nieustannie odnoszą się kolejni autorzy tekstów.

Horyzont myślowy tomu bez wątpienia wytycza wstęp Jerzego Jarzębskiego przedstawiający źródła pesymizmu, które staną się przedmiotem analizy kolejnych autorów. Podstawą wstępu Jarzębskiego jest wyraźne odżegnanie się od ukucia rozbudowanej i szczegółowej teorii współczesnego pesymizmu. Gest ten możemy odbierać również jako wyraźne odcięcie się od przywiązania do jednej, nadrzędnej metodologii badawczej. Czytelnik zostaje zatem zapoznany – jak powiada autor – z „postacią szkicową” pesymizmu, która zasadza się przede wszystkim na analizie społeczno-politycznych podstaw pesymizmu po roku 1989. W tekście Jarzębskiego uderza wnikliwe i zaangażowane społecznie spojrzenie na przemiany, które dokonały się w wolnej Polsce. Zarysu źródeł pesymizmu, na który – co wykazuje badacz – od samego początku reagowała literatura, Jarzębski poszukuje w bezwzględności zasad wolnego rynku, utracie stabilizacji socjalnej, wrażeń wyczerpania się dawnych ideałów i stopniowemu unicestwianiu znanych wartości, paradoksalnym zniewoleniu „wolnego świata” przez ogromne korporacje i grupy interesów oraz uwikłaniu mediów w problemy cywilizacji kapitalizmu. Nieustannie odwołując się do przykładów literackich, Jarzębski podkreśla, że „najbardziej pesymistyczne są książki, które mówią o tym, co w ostatnich dwu dziesięcioleciach stało się z ludźmi”. Wstęp pełen jest wnikliwych analiz społeczno-literackich, z których stopniowo krystalizuje się na wskroś pesymistyczne przesłanie, zgodnie z którym przezwyciężenie komunizmu nie tylko nie przyniosło wolności doskonałej duchowo, ale doprowadziło do uwikłania społeczeństwa w procesy jeszcze bardziej destrukcyjnego zniewolenia myślowego oraz konformizmu życiowego, będącego konsekwencją przyjęcia kapitalistycznych wzorców życiowych. Polak po 1989 roku stanął w obliczu zupełnie nowych problemów wolnego świata, stał się również ofiarą całkowicie odmiennego, choć równie potężnego co komunistyczny, systemu społecznej perswazji.

Niewątpliwym atutem wstępu Jarzębskiego jest spojrzenie na bolączki kapitalistycznego świata ściśle przez pryzmat literatury. I tak na przykład omawiając problem „inwazji tandety”, wszechobecności przedmiotów jednorazowych, badacz przywołuje Stasiukowe „badziewie” z powieści *Taksim* – obraz dóbr kapitalistycznych, niegdyś niedostępnych, stanowiących obiekt niegasnącego pożądanego, obecnie powszechnie osiągalnych pod postacią masowo produkowanej tandety, która zaraz po zakupie staje się bezużytecznym śmieciem. Z kolei stawiając pytanie o poziom mediów i programów telewizyjnych, które funkcjonują w oparciu o zasadę „równania do najgłupszych” przywołuje *Pawia królowej* Masłowskiej, w którym obnażona została iluzoryczność medialnej kariery bohaterów opartej na najbardziej szokującej antywartości.

Nie sposób w tak krótkiej recenzji przywołać większości interesujących wątków zawartych we wstępie Jarzębskiego, warto jednak zaznaczyć, że stanowi on autonomiczną wobec układu pozostałych teksów w tomie całość. Oczywiście, wiele kontekstów, autorów, a także tytułów powieści powraca w pozostałych artykułach, podobnie jak znaczna ich część nie zostaje w żaden sposób podjęta przez badacza we wstępie. Rozwiązanie to wiąże się jednak przede wszystkim z niezależnym charakterem pierwszego tekstu Jarzębskiego, jego założycielską formułą, która zasada się na przedstawieniu głównych obszarów społeczno-literackiego pesymizmu w Polsce ostatnich ponad 20 lat.

Teksty zebrane w *Ćwiczeniach z rozpacy* są niezwykle zróżnicowane pod kątem tematycznym. Mnogość wątków, odczytań, rozległość problematyki badawczej obecnej na kartach szesnastu artykułów wymusza na odbiorcy dużą elastyczność intelektualną oraz dobrą orientację w prozie polskiej (nie tylko tej drukowanej!) ostatnich lat. Na plan pierwszy wysuwa się nie tylko dobra organizacja tomu, ale również wysoki poziom merytoryczny prezentowanych tekstów. Artykuły zostały podzielone na sześć rozdziałów, zatytułowanych kolejno: *Kres historii, zadania pamięci, Korozja języka, wyzwanie rzeczywistości, Granice okrucieństwa, Od pokus nihilizmu do opresji konsumpcji, Żaloba i melancholia. Dwie wersje* oraz *Koniec literatury? Koniec człowieka?* Już samo zestawienie powyższych części zwraca uwagę na sporą rozpiętość tematyczną zagadnień połączonych wspólną kategorią pesymizmu. Co warte odnotowania, samo pojęcie pesymizmu nie zostaje jasno nazwane w każdym z tekstów, jednak dobór tematyczny, praca interpretacyjna oraz wykorzystane metody i konteksty nie pozostawiają złudzeń co do właściwego ułożenia w tomie każdego z artykułów. Przyglądając się wybranym przykładom, warto mieć jednak na uwadze trzy aspekty pesymizmu, które zaznaczyłam na początku niniejszej recenzji: pesymizm „filozoficzny” (epistemologiczno-egzystencjalno-antropologiczny), pesymizm „społeczny” (w najprostszym, potocznym ujęciu „życiowy”) wreszcie pesymizm poznawczy badacza. To właśnie według klucza tych trzech (pozbawionych sztywnych definicji) form pesymizmu, które wzajemnie się przenikają, a także korzystając z apanażu myślowego takich kategorii i pojęć jak melancholia, żaloba czy nostalgia, dokonam bardzo syntetycznego omówienia kilku wybranych artykułów.

Pesymizm „filozoficzny” jako skrzyżowanie epistemologii, egzystencji i antropologii jest formą pesymizmu, który przebija z większości tekstów zaprezentowanych w tomie. Pierwszym z nim spotkaniem jest tekst Urszuli Glensk *Sygnatury pamięci. Literatura o Zagładzie*, który w ciekawy sposób przedstawia podstawowy problem w różnicach odbioru „tego, co w ogóle wiąże się z Holocaustem”. Przywołując ukuty przez Jacka Zakowskiego termin „rewanżu pamięci” oraz zwracając uwagę na konieczność rewizji historii rozumianej jako zbiór poglądów i przekonania powielanych w oficjalnych przekazach i szkolnych podręcznikach do historii, Glensk m.in. na przykładzie wspomnień Janiny Bauman i Michała Głowińskiego, a także opierając się na licznych przykładach literackich, pokazuje jak zwodnicze stało się wybiórcze traktowanie historii i w jakim stopniu literatura ostatnich dwudziestu lat przyczyniła się do zmiany świadomości historycznej Polaków.

Z odmiennej perspektywy pesymizm typu filozoficznego wyłania się z tekstów Jakuba Momro poświęconych twórczości eseistycznej Marka Bieńczyka. Są one najbardziej reprezentatywne dla wspomnianego typu refleksji i, co interesujące, wyróżniają się spośród pozostałych tekstów tomu dzięki silnemu uwypukleniu filozoficzno-egzystencjalnego wymiaru kategorii melancholii, którą od lat w złożonym, „melanchologicznym” projekcie krytyczno-pisarskim rozwija Marek Bieńczyk. W pierwszym z tekstów *Nieśmiertelne ruiny. O eseistyce Marka Bieńczyka*, Momro ciekawie argumentuje, jak kategoria Bieńczykowej melancholii opiera się na powiązaniu dwóch typów myślenia: historycznego i egzystencjalnego. W tej propozycji autora *Terminalu* badacz dostrzega „w humanistyce ostatnich lat jedną z niewielu poważnych propozycji refleksji nad podmiotem jako możliwością egzystencji i rozważania jego uwikłania w to, co historyczne”. Rozwijając swój wywód, podkreśla całkowity brak związku melancholii z estetyzacją ludzkiego doświadczenia, udowadnia radykalną materialność doświadczenia melancholijnego oraz presuponowany przez nią „fiksacyjny

model podmiotowości”, który obsesyjnie trwa przy zasadzie braku. W tej perspektywie podmiot zostaje osadzony w historii o tyle, o ile staje się ona dla niego „łańcuchem degradującego czasu”, obszarem, w który nie można wpisać potencjalności nieustannie negowanych zdarzeń. Dlatego też melancholia prowadzi do zrównania historii i egzystencji, zasadniczo wywracając porządek tej pierwszej. Podążanie śladem *Melancholii* Bieńczyka doprowadza Momro „na sam skraj antropologii ponowoczesnej”. Symulakryzacja, „gra z resztkami”, zatarta granica między tym, co ludzkie i nieludzkie, oraz banalna nieśmiertelność ponowoczesności znajdują swoją kontrę w wewnętrznej sprzeczności melancholii, która dywersyfikuje fałszywe formy rozpaczy oświeconego rozumu, miotającego się pomiędzy ekstatycznym czarnowidztwem a wyrachowaną obojętnością na zło odsłaniające się w kryzysie cywilizacji.

Samo zresztą doświadczenie kryzysu umożliwia otwarcie drzwi dla niepewnej, melancholicznej egzystencji, co podkreśla Momro w drugim szkicu poświęconym *Przezroczyści* Bieńczyka: *Przemoc przezroczyści*. W tekście tym autor analizuje istotę pisarstwa Bieńczyka zasadzającą się na dialektycznym niedopełnieniu dwóch w istocie przeciwstawnych porządków – epistemologicznego i egzystencjalnego, które konstytuują doświadczenie kryzysu jako pisarską zasadę autora *Twoerek*. Tekst Momro ekspozuje kategorię przezroczyści jako aporetyczną relację podmiotu i społeczeństwa, w której ten pierwszy pragnąc całkowitej autonomii, nie może jej osiągnąć, bowiem równie silnie dochodzi w nim do głosu pragnienie zjednoczenia z ludzką wspólnotą. Owo rozdarcie podmiotu badacz wpisuje w problem ponowoczesnego ideału komunikacyjnego, w którym jednostkowa relacja odsłania swoją wartość w kontekście doświadczenia wspólnoty. W konsekwencji pojedyncza egzystencja zostaje poddana przemocy poprzez nadrzędne prawo ujednoczenia. Niestety, *Przezroczyść* Bieńczyka została tu odczytana dojmująco pesymistycznie. Epistemologia zatruwała nad egzystencją, odsłaniając – jak pisze Momro – „głuchą”, „wyobcowaną nie tylko z odczarowanego świata, ale też z samej siebie” podmiotowość. Gloryfikując „poznawczy” punkt widzenia autor odarł dzieło Bieńczyka z naczelnej idei: niestrudzonego optymizmu przezroczyści.

Ciekawym badawczo tekstem, który również wpisuje się w problem pesymizmu filozoficznego jest artykuł Urszuli Chowaniec *Femme melancholique, czyli o pesymizmie w najnowszej literaturze kobiecej*. Autorka analizując ekspansję „piór niewieścich” w latach 90. XX wieku, zwraca uwagę na problem „melancholijnych rewindykacji” prozy kobiecej, która w czytelniczey i krytycznej recepcji jest identyfikowana poprzez obecność silnie melancholijnych, pesymistycznych fragmentów. Tekst badaczki poza cenną analizą problemu ulokowania literatury kobiecej na marginesach polskich dyskursów literackich niesie ze sobą również interesującą rewindykację myśli głównych teoretyczek kobiecej melancholii: Julii Kristevej, Luce Irigaray, Kaji Silverman oraz Juliany Shiesari.

Pesymizm „społeczny”, którego kierunek myślowy najpełniej wytyczył Jerzy Jarzębski w omówionym już przeze mnie wstępie do *Ćwiczeń z rozpaczy*, znalazł również swoje rozwinięcie w drugim jego tekście. Podobnie jak we wstępie, problemy społeczne nie zostają tutaj odseparowane od gruntu literackiego. W artykule *Fantastyka i pesymizm* Jarzębski przygląda się przede wszystkim karierze fantastyki po roku 1989, będącej wyrazem pesymizmu i rozczarowania. Badacz dogłębnie analizuje i porządkuje funkcje fantastyki w prozie kolejnych pisarzy (m.in. u Tokarczuka, Stasiuka, Karpowicza czy Shutego), omawia jej przemiany gatunkowe i przedstawia jej współczesną formę jako odmianę metafikcji. Przede wszystkim jednak Jarzębski w natężeniu fantastycznych opisów świata dostrzega funkcjonowanie swoistej „protezy sensu”, dzięki której możliwe jest nie tylko rozwiązywanie ideologicznych sporów oraz zrozumienie postkomunistycznej rzeczywistości, ale również dokonanie aktów wyższej sprawiedliwości i przywrócenie światu ładu etycznego.

Wśród rozdziałów najsilniej nakierowanych na problemy społeczne warto również wyróżnić dwa teksty Cezarego Zalewskiego: *Aspekty przemocy w literaturze najnowszej* oraz *Śmierć w opowieści. Późne opowiadania Gustawa Herlinga-Grudzińskiego wobec kwestii przemocy*. Pierwszy z tekstów poświęcony jest problemom przemocy miękkiej (sadyzm, masochizm) i twardej (samo-bójstwo, morderstwo). Przemoc ta, choć dobrze zakamuflowana, przejawia się wśród zwykłych

obywateli i jest efektem odejścia (wraz z przełomem demokratycznym) od „romantycznego stylu zachowań”, który kształtował do 1989 roku polską literaturę i kulturę. Drugi z tekstów Zalewskiego skupia się na ostatnich utworach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, które badacz odczytuje jako rozpoznanie podstaw i sposobów funkcjonowania przemocy.

Centralnym problemem tomu jest przedstawienie pełnego spektrum pesymizmów, których wyrazem stała się literatura po roku 1985, ze szczególnym uwzględnieniem pesymizmu samego życia zintegrowanego z literaturą. Dobrym przykładem tekstu analizującego ten problem jest artykuł *Antykonsumpcjonizm jako chwyt* Emilii Branny-Jankowskiej. Autorka diagnozuje tematy nurtu antykonsumpcjonistycznego (przede wszystkim w wydaniu Shutego i Dzido) jako przejawy pesymizmu społecznego, moralnego i pokoleniowego. Omawia krytykowane w tym nurcie elementy współczesności, w istocie jednak odsłaniając przewrotność i ambiwalencję prozy antykonsumpcjonistycznej: eksponowanie języka potocznego i wykorzystanie degradowanych mechanizmów kultury masowej.

Jedną z najbardziej interesujących, a zarazem w największym stopniu innowacyjnych grup tekstów stanowią artykuły wielobiegunowo analizujące problem zmiany paradygmatów samej literatury. Teksty te odsłaniają problem pesymizmu badawczego krytyka i literaturoznawcy, który odkrywa nie tylko bezpowrotne przeobrażenia tematyczno-formalne, ale także musi znaleźć nowy język, którym możliwe będzie opisanie pesymizmu prozy i własnego doświadczenia.

Pierwszym wyrazem tego problemu w tomie jest tekst Pawła Majewskiego *Ars moriendi. Antyk z XXI wieku – pierwszy szkic*. Badacz w centrum swoich rozważań stawia problem braku przeszłości, przede wszystkim zaś kultury antycznej we współczesnej literaturze polskiej. Zadając pytanie o to, dlaczego współczesna kultura nie chce podejmować dialogu z przeszłością, Majewski radykalnie obarcza odpowiedzialnością za unicestwienie antyku postmodernizm i popkulturę. Autor zwraca również uwagę na rzadkie w teoretycznoliterackiej refleksji, „w wielkich starciach poststrukturalizmu i hermeneutyki”, napomknienia na temat antyku i tradycji klasycznych. Wreszcie badacz usiłuje odpowiedzieć na pytanie czy w ogóle możliwe jest odrodzenie mitu w warunkach wolnorynkowych.

Wspólnym mianownikiem rozpraw zogniskowanych wokół pesymizmu badawczego jest zwrócenie uwagi na problem braku „nowego Przedwiośnia” po roku 1989, braku powieści na miarę czasów, która podjęłaby próbę całościowego opisania nowej rzeczywistości, zdiagnozowania jej najważniejszych rysów. Problem rozczarowania krytyki brakiem takiej powieści omawia Dariusz Nowacki w artykule *Innego świata nie będzie? O jednej powieści Bronisława Wildsteina*. Analizując dogłębny pesymizm powieści, Nowacki przywołuje zarazem recepcję krytycznoliteracką *Doliny Nicości*, wedle której powieść ta przez niektórych krytyków została wywyższona do rangi „powieści polskiej na miarę *Przedwiośnia*”.

Na problem braku „nowego Przedwiośnia” kieruje także uwagę odbiorcy Jerzy Jarzębski zarówno we wstępie do tomu, jak i w artykule poświęconym współczesnej fantastyce. W tym drugim tekście badacz podkreślał prawidłowość, wedle której po wszystkich przełomowych wydarzeniach społecznych i politycznych powstawały książki stanowiące podsumowanie minionych zdarzeń, książki inicjujące dyskusję nad wizją przyszłości, podczas gdy po 1989 roku nic podobnego się nie wydarzyło. Literatura podjęła próbę dopasowania się do nowego świata, zaś krytycy zostali postawieni przed nieznanymi problemami badawczymi.

Dwa ostatnie teksty tomu zamknięte zostały w rozdziale pt. *Koniec literatury? Koniec człowieka? Obydwa eksponują problem literatury i cyberprzestrzeni, a tym samym wpisują się przede wszystkim w złożony problem pesymizmu badawczego. W pierwszym z tekstów Emilia Branny-Jankowska (*W sieci. Proza hipertekstowa a pesymizm*) podjęła próbę omówienia problemu pesymizmu w słabo rozeznanej pod kątem metodologii badawczej prozie hipertekstowej. Autorka wyszczególniła trzy źródła pesymizmu, który może (lecz nie musi – wszystko w gestii odbiorcy) pojawić się w kontakcie z hipertekstem. Otóż czytelnik może być rozczarowany samą formą techno-*

logii hipertekstowej (z naczelnym problemem niemożliwości osiągnięcia przejrzystości przekazu), pesymizmem może napawać odbiorcę również przedstawienie współczesnego świata (konsumpcjonizm, figura powielania pustych wzorców kulturowych), wreszcie pesymizm może narodzić się jako wynik rozczarowania samym modelem lektury prozy hipertekstowej (nieosiągalne konkretne zakończenie warstwy fabularnej). Wszystkie formy pesymizmu w kontakcie z hipertekstem posiadają pewien wspólny element, którym jest pesymizm poznawczy – lektura hipertekstu może zostać odebrana jako absurd i pułapka.

Błądni rycerze umysłu. O pisarstwie Jacka Dukaja to artykuł Pawła Majewskiego, który zamyka *Ćwiczenia z rozpaczy*. Autor skrupulatnie przedstawia właściwości literatury z gatunku fantastyki naukowej, która nigdy nie występuje w formie „czystej”, bowiem zawsze stanowi pewne odbicie rzeczywistości cywilizacyjnej, w której powstaje. Poprzez analizę pisarstwa Dukaja (i częściowo Lema), Majewski analizuje nie tylko problem odejścia od tradycji kulturowej w literaturze fantastycznej, ale również kwestię cyberprzestrzeni będącej – jak podkreśla badacz – „poligonem doświadczalnym” ontologii i epistemologii. Pisarstwo *science-fiction* opiera się na wejściu w struktury ahistoryczne, dlatego Dukaj i Lem tworzą nowy język i nową gramatykę, które odpowiadałyby formie nowego świata. Sama analiza czterech powieści Dukaja (*Czarne oceany*, *Perfekcyjna niedoskonałość*, *Inne pieśni*, *Lód*) to radykalny obraz rewolucji epistemologicznej i ontologicznej, której dokonuje pisarz, przedstawiając rzeczywistość, w której ulegają degradacji kategorie porządkujące świat od początku jego historii. Analizy Majewskiego krążą pomiędzy ontologią i technologią, podmiotem i technomistycyzmem, tożsamością i posthumanizmem, światem i jego alternatywami. Rzeczywistość powieści Dukaja to nie tylko pretekst do rozważań nad współczesnością: jej możliwościami i ograniczeniami. To również wypatrywanie granic ludzkiego umysłu i – przede wszystkim – człowieczeństwa.

*

Dlaczego „ćwiczenia”? Na to pytanie najlepiej odpowiadają twórcy tomu w *Słowie od redaktorów*: „lektura polskiej prozy współczesnej to bowiem w znakomitej większości interpretacyjne ćwiczenie się w najrozmaitszych formach pesymizmu: rozpaczy, melancholii, zniechęcenia, odrzucenia, poniżenia, ale także badanie takich wymiarów, które w literaturze odnajdują swoje miejsce, ale dotyczą wielu innych rzeczy: egzystencji, epistemologii, filozofii, antropologii czy polityki”. Nie sposób odmówić redaktorom trafności zdefiniowania tytułu tomu. *Ćwiczenia* osławiają z pesymistyczną refleksją i uświadamiają jej stałą obecność we współczesności, zarówno tej literackiej, jak i społecznej. Tom ten jednak pozostawia czytelnika z jeszcze jednym cennym przemyśleniem: świadomością wielości ludzkiego doświadczenia – tego życiowego, literackiego, twórczego, myślowego. Brak dążenia do totalizującego domknięcia, ekspozycja nie przybierająca formy kompendium, a zmierzająca raczej ku interpretacyjnej swobodzie – oto przeważające atuty tomu. Oczywiście powyższe ujęcie niesie ze sobą ryzyko natężenia ostrza krytyki względem poszczególnych autorów. Z pewnością również wielu odbiorców pomyśli o innych obszarach literatury ostatnich 28 lat, w których niejedyn czytelnik dojrzy bardziej wyraźne formy pesymizmu. Jeżeli jednak taki mechanizm myślowy zostanie uruchomiony – czy *Ćwiczenia* nie przyniosą pożądanej wprawdy?