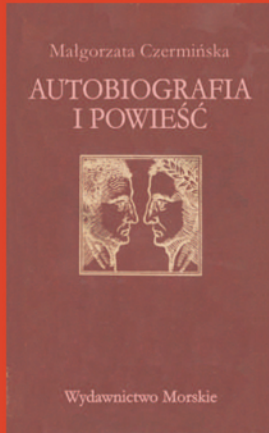


Akademia Pomorska w Słupsku



Autobiografizm i okolice



Słupsk 2011

Autobiografizm i okolice

Prace ofiarowane

Profesor Małgorzacie Czerwińskiej

Akademia Pomorska w Słupsku

Autobiografizm i okolice

Prace ofiarowane

Profesor Małgorzacie Czermińskiej

Pod redakcją
Tadeusza Sucharskiego i Bernadetty Żynis

Słupsk 2011

Recenzent prof. zw. dr hab. Józef Bachórz

668

Portret Prof. Małgorzaty Czerwińskiej
autorstwa Jacka Kornackiego

Redakcja i korekta
Grażyna Polak-Grydziuszeko

Projekt okładki
Redakcja

Publikacja udostępniona nieodpłatnie na podstawie licencji
CC BY-NC-ND 3.0 PL

Pełny tekst licencji:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/pl/>

W przypadku umieszczania pliku książki na innych serwerach
prosimy o zaznaczenie źródła pochodzenia pliku:

<https://www.wydawnictwo.apsl.edu.pl>

ISBN 978-83-7467-161-3

Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku
ul. K. Arciszewskiego 22a, 76-200 Słupsk
tel. 59 84 05 378, 59 84 05 375; faks 59 84 05 378
www.wydawnictwo.apsl.edu.pl e-mail: wydaw@apsl.edu.pl

Druk i oprawa: PPHU TOTEM s.c
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław
www.totem.com.pl; tel. (52) 35 400 40

Obj. 16,2 ark. wyd., format B5

„Przyciółek Czermiński” – Zamiast wstępu

Pośród licznych konarów i mnogich odgałęzień wyrastających z pnia „Drzewa Janion”, swego rodzaju tablicy genealogicznej współczesnej humanistyki polskiej (zwłaszcza jej północnej strony), specjalną uwagę przykuwa konar, zda się, najpotężniejszy, na którym widnieje nazwisko Małgorzata Książek-Czermińska. Wyraźnie wyróżnia się on wielkością i liczbą „odrostów”; wije się i wciska pomiędzy inne gałęzie, otacza je, szuka sobie miejsca, jakby mu już było za ciasno, jakby szukał własnej przestrzeni. Bo też i zaczyna brakować miejsca dla kolejnych odgałęzień, niezwykle szybko z urodzajnego konaru wyrastających. W roku 2006, roku wydania *Księgi Janion*, było ich 18, w tym cztery gałązki-nazwiska doktorów pracujących w Instytucie Polonistyki Akademii Pomorskiej. W roku 2011, po kolejnych pięciu latach, wyrosło z niego dalszych 8 odgałęzień (w tym dwa nazwiska „słupskie”). A przecież i następne kiełkują i wyrrywają się ku doktorskiemu światu pod opiekuńczymi, rozumiejącymi i życzliwymi promieniami mądrości Profesor Czermińskiej. Utrzymując stałą więź serdeczną z Drzewem-Matką, staje się coraz silniejszym, potężniejszym z każdą nową „gałązką” samodzielnym Drzewem dla licznych adeptów literaturoznawstwa. Czerpie z niego, ale i wzmacnia je, czyni stale żywym. Utrzymuje, ale i kreuje *continuum* myśli humanistycznej.

Miałem niezwykle szczęście czerpać literaturoznawcze, szerzej – humanistyczne soki z wielkiego „Drzewa Poznania” tworzonego przez obie Nauczycielki. Z „Drzewa Janion” jako uczestnik Jej seminarium magisterskiego (w konsekwencji Jej magister i listek z numerem 286), i z Drzewa Profesor Czermińskiej jako Jej doktor – gałąź numer 4. Moje pierwsze spotkania z Profesor Czermińską (wówczas jeszcze Doktor Czermińską) odbywały się zresztą właśnie na seminariach magisterskich Profesor Janion na Uniwersytecie Gdańskim. Zjeżdżała ona do Gdańska raz w miesiącu, zajęcia w pozostałe tygodnie przekazując swoim Doktorom: właśnie Małgorzacie Czermińskiej, Józefowi Bachórzowi, Stanisławowi Szczepińskiemu. To przede wszystkim na tych zajęciach uczyłem się czytać i pisać. Tajniki lektury rozumiejącej, arkaną „obróbki” dzieła poznawałem na zajęciach z metodologii badań literackich prowadzonych przez Profesor Czermińską równoległe do spotkań seminaryjnych. Tę propedeutyczną wiedzę uzupełniałem po kilku latach przerwy na seminarium doktoranckim Profesor, a potem na otwartych zebraniach Zakładu Literatury Współczesnej, na których dyskutowaliśmy (i dyskutujemy nadal) założenia naszych „samodzielných” prac naukowych.

Pod mądrym kierunkiem Profesor Czermińskiej próbowałem swoich sił i w pracy naukowej, i w pracy nauczyciela akademickiego. Czas przeszedł jest tu jednak niewłaściwy. Zastosowałbym raczej nieznaną polskiemu językowi formułę czasu ciągłego, albowiem patronat Profesor Czermińskiej trwa to od trzydziestu lat. Przed każdym moim tekstem widnieje niewidzialna dedykacja-motto skierowana właśnie do Niej: „Będę się starał, mój Dziekanie”.

Piszę o sobie, ale z pewnością wielu moich kolegów z Instytutu Polonistyki, autorów prac w niniejszej książce, powie lub mogłoby powiedzieć prawie to samo. A w tym stwierdzeniu zawarta jest odpowiedź na pytanie – dlaczego właśnie w Słupsku wydajemy książkę z pracami ofiarowanymi Profesor Czermińskiej. Pani Profesor, inaczej niż niektórzy Jej koledzy z Uniwersytetu Gdańskiego, wspierający swoim autorytetem i wiedzą systematycznie usamodzielniającą się słupską polonistykę, nigdy nie pracowała na naszej uczelni. Ale przecież Jej wkład w kreowanie obecnego polonistycznego środowiska Akademii Pomorskiej ma znaczenie fundamentalne. My nie wszyscy z Niej, prawda, ale właściwie wszyscy w jakimś stopniu wyrastaliśmy lub dojrzewaliśmy w przyjaznym klimacie polonistyki gdańskiej, w tym naszym „ogrodzie nauk” w istotny sposób kształtowanym przez Panią Profesor. W Instytucie Polonistyki pracują Jej Przyjaciele, Jej Uczniowie (Dzieci), Jej Czytelnicy. My, uczniowie, staramy się tu przekazać i zakrzewić Jej myśl, Jej pasję, Jej serdeczność, Jej stosunek do studenta. Książka z pracami dla Profesor Czermińskiej to najlepszy sposób wyrażenia naszej wdzięczności, naszej pamięci, naszych najlepszych uczuć. To dowód rozprzestrzeniania na Pomorze Środkowe myśli Pani Profesor. To dowód zaistnienia w Słupsku „Przyczółka Czermińskiego”.

Dlaczego autobiografizm? To „znak firmowy” Profesor Czermińskiej we współczesnym literaturoznawstwie polskim (i nie tylko), to przestrzeń Jej szczególnych zainteresowań i dokonań naukowych. Każdy piszący na temat literatury dokumentu osobistego musi sięgnąć po prace Pani Profesor, w nich szukając inspiracji, z nimi dyskutując. Podjęliśmy zatem i my wysiłek zmierzenia się z głównym tematem Naszej Nauczycielki na Jej gruncie badawczym, podążyliśmy szlakiem w dużym stopniu wytyczonym przez Nią. Towarzyszyło nam też pewnie pragnienie, może i nadzieja, poszerzenia szerokiej, nieobjętej autobiograficznej niwy o poletką rzadziej eksploatowaną przez badaczy. A zatem wsparcia naukowych wysiłków naszej Profesor. Ale autobiografizm jako główny temat tej właśnie publikacji ma także wymiar osobisty – pisząc o różnych formach ujawniania się żywiołu autobiograficznego w literaturze, pisaliśmy przecież także rozdziały w „książkach” naszych autobiografii, prywatnych i naukowych, nad którymi czuwała, którym patronowała Profesor Małgorzata Książek-Czermińska.

Tadeusz Sucharski



Melgomebe Cerniisho

Bibliografia prac Profesor dr hab. Małgorzaty Książek-Czermińskiej

(uwaga: niektóre wczesne prace ukazały się pod nazwiskiem: Książek, pozostałe pod nazwiskiem: Czermińska. Spis nie obejmuje prac krytycznoliterackich i popularyzatorskich)

Monografie

1. *Czas w powieściach Parnickiego*, Ossolineum, Wrocław 1972
2. *Teodor Parnicki*, PIW, Warszawa 1974
3. *Autobiografia i powieść czyli pisarz i jego postacie*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1987
4. *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Universitas, Kraków 2000
5. *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności. Przewodnik*, wspólnie z G. Borkowską i U. Philips, Wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000
6. *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry*, Wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005

Artykuły naukowe o zasięgu międzynarodowym

1. *Dva modely romanove casu*, „Slovenske Pohľady na Literatúru a Umenie”, R. 85, Bratislava 1969, nr 2, s. 122-133
2. *La position autobiographique*, [w:] *Literary Studies in Poland. Études Littéraires en Pologne. XIV*, Ossolineum, Wrocław 1985, s. 83-102
3. *Nachwort*, [w:] *Teodor Parnicki, Aetius der letzte Romer*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1989 s. 451-465
4. *Animula und Körper. Moderne Verarbeitungen eines mittelalterlichen Motivs*, „Russian Literature” XXVII (1990), Amsterdam s. 141-156
5. *Przemiany tematu kresowego (idylla, groteska, tragizm w powieściach Zbigniewa Żakiewicza)*, [w:] *Polskaja mowa i literatura u kanteksce sławianskich kultur*. Materiały III międzynarodowej naukowej konferencji 16-19 maja 1994, red. S. Musijenko i in., Grodna 1995
6. *Symbolika gotyku francuskiego w wyobraźni pisarzy polskich ostatniego stulecia*, wraz z przekładem na angielski: *The Symbolism of French Gothic in the Imagination of Polish Writers of the Last Century*, [w:] *Narodowy i ponadnarodowy charakter literatury*. Studia i rozprawy, red. M. Cieśla-Korytowska, Universitas, Kraków 1996, s. 263-278
7. *Northern Borderland. Ethnic Contacts and Conflicts in Modern Polish Prose*, „arcadia”. Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft 1996, B 31, Berlin-New York, s. 146-154

8. *On the Turning Point: Polish Prose, 1989-1995*, „Canadian Slavonic Papers. An Interdisciplinary Journal Devoted to Central and Eastern Europe” vol. XXXIX, nos. 1-2, March-June 1997, Edmonton, Alberta, Canada
9. *Echa Mickiewiczowskie w dwudziestowiecznych opisach podróży do Italii*, [w:] *Adam Mickiewicz i kultura światowa*, Materiały Międzynarodowej Konferencji Naukowej 12-17 maja 1997 roku, Grodno-Nowogródek, w pięciu księgach, Księga 4, red. S. Musijenko, M. Czermińska, Grodzenski dzarżauny uniwersitet im. Janki Kupały, Grodno 1998, s. 136-152
10. *The Reception of Polish Émigré Writing in Poland*, „Canadian American Slavic Studies”, vol. 33, nos. 2-4, 1999, s. 179-189 [numer monograficzny pt. *East and Central European Émigré Literatures: Past, Present – and Future?* ed. by M. Dewhurst, A. Rogachevskij, [wydawca] Ch. Schlacks, JR., Idyllwild, California, USA
11. *Autobiographical Writings as Stories about the Double: A Romantic Tradition and its Rejection in Modern Literature*, [w:] *Genres as Repositories of Cultural Memory*, eds. H. van Gorp, U. Musarra-Schroeder, Amsterdam-Atlanta, GA 2000, s. 383-395
12. *Daty i dedykacje. O wątkach miłosnych w poezji Stanisława Barańczaka*, [w:] *Studia Polonica. K 70-letiju Viktora Aleksandrovicza Choriewa*, Moskwa 2002, s. 284-292
13. *Women Writers in Polish Literature, 1945-1995: From „Equal Rights for Women’s to Feminist Self-Awareness*, [w:] *A History of Central European Women’s Writing*, ed. C. Hawkesworth, Palgrave MacMillan Publishers, Basingstoke 2001
14. *Proza Ryszarda Kapuścińskiego – czyli jak opisuje świat polski reporter urodzony na Białorusi*, [w:] *Slavianskija movy. Litaratury i kultury: etnas w swiatle gistorii i suczasnasci. Zbornik navukovych prac*, red. S. Musijenko, Grodna 2003
15. *Gombrowicz – oddalenie Polski i oswajanie Argentyny*, [w:] *Na tropach modernizmu i postmodernizmu. Interpretacje literackie i kulturologiczne na początku trzeciego tysiąclecia*, red. M. Karabelowa i R. Nycz, Sofia 2004 str. 64-74; *Gombrowicz – odtaleczawnie ot Polska i „uswojowanie” Arzentina*, [w:] *Posledite na modernizma i postmodernizma. Literaturni i kulturologiczni proicziti w naczaloto na tretoto chiliadoletie*, red. M. Karabelowa, R. Nycz, Sofija 2004, s. 64-74 (publikacja dwujęzyczna: w jęz. polskim i bułgarskim)
16. *„Point of View” as an Anthropological and Narrative Category in Non-Fiction*, [w:] *The Narrative in the Light of Comparative Studies. Le récit dans la perspective des études comparatives*, ed. by Z. Mitosek and J. Mueller, Warszawa 2005, s. 28-43
17. *Ekphrasis in Szyborska’s poetry*. [w:] *Wisława Szyborska – a Stockholm Conference, May 23-24, 2003*, ed. L. Neuger, R. Wennerholm, Stockholm 2006, s. 148-163
18. *Au café et par-delà l’océan. Les paradoxes de la philosophie du voyage chez Gombrowicz*. [w:] *Witold Gombrowicz entre l’Europe et l’Amérique*, red. M. Tomaszewski, Lille, 2007 s. 213-224
19. *Les genres „bas” dans l’écriture autobiographique de Witold Gombrowicz*, [w:] *Gombrowicz une gueule de classique?*, red. M. Smorag-Goldberg, Paris 2007, s. 47-59
20. *Krajobraz Bałtyku w wybranych utworach prozy polskiej*, [w:] *Melodii, kraski, zapachi „Maloj rodiny” Adama Mickiewicza. Sbornik naucznych rabot*, red. S. Musijenko i in., Grodno 2008, s. 305-314

21. *Le „point de vue” en tant que catégorie anthropologique et narrative de la prose non fictionnelle*, [w:] *Le témoignage dans la littérature polonaise du XXe siècle*, red. H. Konicka, Ch. Zaremba, Paris 2008, s. 51-66
22. *Awtobiograficznij trikutnik. Swidczenija, spowid i wiklik* (przekład ukraiński pierwszej części książki *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2001, s. 9-52), [w:] *Teoria literatury w Polsce. Antologia tekstów. Druga połowina XX – początek XXI st.*, red. B. Bakula i W. Morenc, przeł. S. Jakowenko, Kijów 2008, s. 397-428

Artykuły w książkach zbiorowych i czasopismach krajowych

1. *Funkcje konstrukcji stylistycznych w narracji „Granicy” Z. Nalkowskiej*, „Przełęcz Humanistyczny” 1962, nr 6
2. *Sposoby kształtowania fikcji w powieściach historycznych Parnickiego na przykładzie „Srebrnych orłów” i „Nowej baśni”*, [w:] *Styl i kompozycja*, red. J. Trzynadłowski, Ossolineum, Wrocław 1965, s. 206-215
3. *Dwa modele czasu powieściowego*, „Gdańskie Zeszyty Humanistyczne. Prace Historycznoliterackie” 1969, nr 2, s. 187-201
4. *Autotematyczność i dystans czasowy w powieściach Parnickiego*, [w:] *O prozie polskiej XX wieku*, red. A. Hutnikiewicz, H. Zaworska, Ossolineum, Wrocław 1971, s. 311-331
5. *Problematyka czasu we współczesnych badaniach literackich*, „Pamiętnik Literacki” 1969, nr 4
6. *Księgi rodu mieszanów – Teodor Parnicki*, [w:] *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego*, red. B. Faron, Wiedza Powszechna, Warszawa 1972, wyd. 2 1974, s. 491-521
7. *Pomiędzy listem a powieścią*, „Teksty” 1975, nr 4, s. 28-49
8. *Opowiadanie powstanie – opowiadanie zniszczenie (o „Pamiętniku” M. Białoszewskiego)*, [w:] *Literatura wobec wojny i okupacji*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Ossolineum, Wrocław 1976, s. 269-290
9. *Rola odbiorcy w dzienniku intymnym*, [w:] *Problemy odbioru i odbiorcy*, Ossolineum, Wrocław 1977, s. 105-122
10. *Dom w autobiografii i powieści o dzieciństwie*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Ossolineum, Wrocław 1978, s. 229-252
11. *Postawa autobiograficzna*, [w:] *Studia o narracji*, red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński, Ossolineum, Wrocław 1982, s. 223-235
12. *Bohater autobiograficzny jako sobowtór*, [w:] *O twórczości Jarosława Iwaszkiwicza*, red. A. Brodzka, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983, s. 129-148
13. *Hasła osobowe i przedmiotowe w: Literatura polska – przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa, t. 1 1984, t. 2 1985 i wyd. nast.
14. *K. Bunsch*
15. *W. J. Grabski*
16. *Z. Kossak-Szczucka*
17. *T. Łopalewski*
18. *H. Malewska*
19. *T. Parnicki*

20. *Czas w literaturze*
21. *Krzyżowcy*
22. *Nowa baśń*
23. *Srebrne orły*
24. *Powieść historyczna* (współ z T. Bujnickim), [w:] *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 1-2, Warszawa 2000
25. *Autobiografizm w twórczości Róży Ostrowskiej i Zbigniewa Żakiewicza*, [w:] *Literatura gdańska i ziemi gdańskiej po roku 1945*, red. A. Bukowski, t. II, Wyd. Morskie, Gdańsk 1986, s. 143-157
26. *Poczytność pism autobiograficznych*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Gdańskiego. Prace Historycznoliterackie” nr 12-13, 1987, s. 261-269
27. *Nie ludźmy się, że to grzechy dzieciństwa*, [w:] *Dzieci. Transgresje 5*, red. M. Janion, S. Chwin, Wyd. Morskie, Gdańsk 1988, s. 229-237
28. *Interpretacja poezji w szkole jako dialog*, „Acta Universitatis Wratislaviensis, Prace Pedagogiczne” 1989, s. 105-106, przedr. w: *Pytanie, dialog, wychowanie*, red. J. Rutkowiak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992, s. 202-216
29. *Śmierć – sen – dotknięcie. W związku z wierszem Anny Kamieńskiej „Ciało”*, „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego UG. Prace Historycznoliterackie” nr 15, 1989, s. 155-166
30. *Arystoteles o tragedii. Fragment „Poetyki”*, [w:] *Lekcje czytania. Eksplikacje literackie*, cz. 1, red. W. Dynak, A. W. Labuda, Wyd. Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1991, s. 98-107
31. *Nawiązania międzytekstowe w autobiografii duchowej*, [w:] *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, W. Bolecki, PWN, Warszawa 1992, s. 193-214
32. *O przyszłym kształceniu nauczycieli. Uniwersytet jako całość otwarta*, [w:] *Pytanie, dialog, wychowanie*, red. J. Rutkowiak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992, s. 266-280
33. *Topos duszyczki we współczesnej poezji polskiej*, [w:] *Topika antyczna w literaturze polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, E. Sarnowska-Temeriusz, Ossolineum, Wrocław 1992, s. 77-88
34. *Dwukrotnie ocalony*, „Tytuł” 1992, nr 3(7), s. 148-154
35. *Temat kresowy w prozie powojennej*, „Polonistyka” 1992, nr 10, s. 581-588
36. *Autobiografia duchowa w dwudziestowiecznej literaturze polskiej*, [w:] *Proza polska w kręgu religijnych inspiracji*, red. M. Jasińska-Wojtkowska i K. Dybciak, Wyd. KUL, Lublin 1992, s. 237-266
37. *Małe i wielkie podróże Mirona Białoszewskiego*, [w:] *Pisanie Białoszewskiego*, red. M. Głowiński, Z. Łapiński, Wyd. IBL PAN, Warszawa 1993, s. 80-95
38. *Leopold Tyrmand – głos świadka*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” XXVIII, 1993, s. 77-83
39. *Autobiografia jako wyzwanie (o „Dzienniku” Gombrowicza)*, „Teksty Drugie” 1994, nr 1, s. 49-58;
40. *Wygnanie i powrót. Autor jako przedmiot badań literackich*, [w:] *Kryzys czy przełom. Studia z teorii i historii literatury. Henrykowi Markiewiczowi w darze*, red. M. Lubelska i A. Łebkowska, Universitas, Kraków 1994, s. 165-174
41. *Rok z Konwickim, rok z Miłozsem*, „Teksty Drugie” 1995, nr 5

42. *Hipoteza autorstwa (O podmiocie dzieł wszystkich jednego autora)*, [w:] *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. D. Śnieżko, „Semper”, Warszawa 1996
43. *Sprawy publiczne w pismach intymnych*, [w:] *Literatura i władza*, red. B. Wojnowska, Wyd. IBL PAN, Warszawa 1996
44. *Ciało katedry*, [w:] *Romantyzm. Janion. Fantazmaty*. Prace ofiarowane profesor Marii Janion na jej siedemdziesięciolecie, red. D. Siwicka, M. Bieńczyk, Wyd. IBL PAN, Warszawa 1996
45. *Centrum i kresy w prozie pisarzy urodzonych po wojnie*, [w:] *Pogranicza. Granice. Ograniczenia*, red. E. Rzewuska, Wyd. UMCS, Lublin 1996 (wyd. w 1997), s. 125-134
46. „Mówić pamiętnik”. *O postawie autobiograficznej w pisarstwie Janusza Korczaka*, [w:] *Janusz Korczak. Pisarz – wychowawca – myśliciel*, red. H. Kirchner, Wyd. IBL PAN, Warszawa 1997, s. 167-180
47. *Katedra gotycka jako kamienny ogród*, [w:] *Przez znaki – do człowieka*, red. B. Sienkiewicz przy współpr. A. Legeżyńskiej i W. Wielopolskiego, „WiS” Poznań 1997
48. *Literatura w Gdańsku po drugiej wojnie światowej*, „Tytuł” 1997, nr 3-4 (27-28), s. 47-62
49. *Poruszona przestrzeń. Autobiograficzne świadectwa okresu przełomu*, [w:] *Konteksty polonistycznej edukacji*, red. M. Kwiatkowska-Ratajczak, S. Wystouch, Poznań 1998, s. 345-56;
50. *Trzy przełomy w literaturze polskiej: 1918, 1945, 1989*, [w:] *U progu niepodległości 1918-1989*, red. R. Wapiński, Gdańsk 1999, s. 234-245
51. *Bestiariusz w gotyckiej katedrze*, [w:] *Alegorie. Style. Tożsamość. W darze Profesor Annie Martuszeńskiej*, red. M. Bukowska-Schiemann, Wyd. UG, Gdańsk 1999, s. 179-192
52. *Dzienniki*, hasło [w:] *Leksykon kultury polskiej poza krajem od roku 1939*, red. K. Dybciak, Z. Kudelski, t. 1, TKN KUL, Lublin 2000, s. 104-107
53. *Historia i transgresja*, wstęp, [w:] M. Janion, *Prace wybrane*, t. 1, Universitas, Kraków 2000, s. I-XXVII
54. *Literatura polska. Okres 1945-2000*, [w:] *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 2, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 411-419
55. *Podstawowe cele kształcenia polonistów*, [w:] *Kształcenie polonistów w perspektywie przemian edukacji*, red. J. Data, Wyd. UG, Gdańsk 2000, s. 11-19
56. *Katedra i żywioły*, [w:] *Maski współczesności. O literaturze i kulturze XX wieku*, red. L. Burska, M. Zaleski, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2001, s. 318-331
57. *Temat kresowy w prozie powojennej*, [w:] *Metodyka literatury*, t. 2, wybór i wstęp J. Pachecka i in., Wyd. UW, Warszawa 2002, s. 483-493
58. *Topos duszyczki i pytanie o tożsamość*, [w:] *Tożsamość i rozdwojenie. Rekonesans*, red. L. Wiśniewska, Wyd. Akademii Bydgoskiej, Bydgoszcz 2002, s. 81-96
59. *Autobiografia jako wyzwanie. (O „Dzienniku” Gombrowicza)*, [w:] *Szukanie głosu Gombrowicza*, red. D. Kolano, Radom 2002, s. 102-111 (przedr. z „Teksty Drugie” 1994, nr 1, s. 49-58)
60. *Estetyka recepcji – literaturoznawstwo wobec awangard w sztuce XX wieku (glosa*

- do problemu), [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Wyd. IBL PAN, Warszawa 2002, s. 63-75
61. *Wędrowki duszy. Ciało i „zielona łąka” w poezji współczesnej*, [w:] *Dusza*, red. S. Rosiek, Wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 101-114
 62. „Punkt widzenia” jako kategoria antropologiczna i narracyjna w prozie niefikcjonalnej, „Teksty Drugie” 2003, nr 2/3, 11-27
 63. *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2/3, s. 230-242
 64. „Zawał” miasta i zawał serca – dwa punkty zwrotne w opowieści autobiograficznej Mirona Białoszewskiego, „Ruch Literacki” 2003, z. 3, s. 447-458
 65. *Lech Bądkowski – pisarz wobec historii (kilka refleksji)*, [w:] *Pro Memoria Lech Bądkowski (1920-1984)*, zebrał i oprac. J. Borzyszkowski, Wyd. Instytut Kaszubski, Gdańsk 2004, s. 57-69;
 66. *Podróż jako budowanie tożsamości. Rekonstrukcja narracji niekompletnych*, [w:] *Narracja i tożsamość (II). Antropologiczne problemy literatury*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Wyd. IBL PAN, Warszawa 2004, s. 126-138
 67. *Autor – podmiot – osoba (fikcjonalność i niefikcjonalność)*, [w:] *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja. Zjazd Polonistów Kraków 22-25 września 2004*, t. 1-2, red. M. Czermińska i in., Universitas, Kraków 2005, s. 211-223
 68. *Do kawiarni i za ocean. Paradoksy Gombrowiczowskiej filozofii podróży*, [w:] *Gombrowicze*, red. B. Żynis, Wyd. PAP, Słupsk 2006, s. 131-148
 69. *Świadectwo, ślad i milczenie wobec doświadczeń historii*, [w:] *Teraźniejszość i pamięć przeszłości. Rozumienie historii w literaturze XX i XXI wieku*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Wyd. Elipsa, Warszawa 2006, s. 86-101
 70. *Historia niewidzialnej architektury*, [w:] *Dzieła, języki, tradycje*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Wyd. IBL PAN, Warszawa 2006, s. 253-261
 71. *Helleńskie echa na Kresach*, [w:] *Kresy – dekonstrukcja*, red. K. Trybuś, J. Kałężny, R. Okulicz-Kozaryn, Wyd. PTPN, Poznań 2007, s. 107-121
 72. *Żyjąc zyskujemy życie. O późnych wierszach Julii Hartwig*, [w:] *Księga Janion*, oprac. Z. Majchrowski, S. Rosiek, Wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 202-213
 73. *(Nie)opowiedziane doświadczenie narodzin. Asymetria narracji o początku i końcu ludzkiej egzystencji*, [w:] *(Nie)obecność. Pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku*, red. H. Gosk, B. Karwowska, Wyd. Elipsa, Warszawa 2008, s. 191-205
 74. *Głosy rodziny człowieczej, czyli o sztuce pisarskiej Ryszarda Kapuścińskiego*, [w:] *„Życie jest z przenikania...”*. Szkice o twórczości Ryszarda Kapuścińskiego, red. B. Wróblewski, PIW, Warszawa 2008, s. 51-61
 75. *Reporter jako słuchacz*, [w:] *Spotkanie w twórczości Ryszarda Kapuścińskiego*, red. M. Horodecka, słowo wstępne A. Kapuścińska, Nadbałtyckie Centrum Kultury, Gdańsk 2009, s. 20-39
 76. *Architektura jako źródło inspiracji Zbigniewa Herberta*, [w:] *Album Gdańskie. Prace ofiarowane profesorowi Józefowi Bachórzowi na siedemdziesiątą piątą rocznicę urodzin i pięćdziesięciolecie pracy nauczycielskiej*, red. J. Data i B. Olek-sowicz, Wyd. Uniwersytetu Gdańskiego Gdańsk 2009, s. 702-712
 77. *Uczeni jako postacie literackie (serio i groteskowe)*, [w:] *Słowa i metody. Księga*

- dedykowana profesorowi Jerzemu Świąchowi*, red. A. Kochańczyk, A. Niewiadomski, B. Wróblewski, Wyd. UMCS, Lublin 2009, s. 581-594
78. *O autobiografii i autobiograficzności*, [w:] *Autobiografia*, red. M. Czermińska, Wyd. słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 5-17
 79. *Podróż egzotyczna i zwrot do wnętrza (narracje niefikcyjne między „orientalizmem” a intymistyką)*, „Teksty Drugie” 2009, nr 4, s. 13-23, toż samo w: *Polonistyka bez granic*. t. 1, *Wiedza o literaturze i kulturze*, red. R. Nycz, W. Miodunka, T. Kunz, Universitas, Kraków 2010
 80. *Ryszarda Kapuścińskiego dialogi z Herodotem (i nie tylko)*, [w:] *Zapisywanie historii. Literaturoznawstwo i historiografia*, red. W. Bolecki, J. Madejski, Wyd. IBL PAN, Warszawa 2011

Redakcja książek naukowych o zasięgu międzynarodowym:

1. *Adam Mickiewicz i kultura światowa*, Materiały Międzynarodowej Konferencji Naukowej 12-17 maja 1997 roku, Grodno-Nowogródek, w pięciu księgach, Księga 4, red. M. Czermińska i S. Musijenko, Wyd. Grodzenski zarządca uniwersytet im. Janki Kupały, Grodno 1998
2. *Literatura, kultura i język polski w kontekstach i kontaktach światowych. III Kongres Polonistyki Zagranicznej, Poznań 8-11 czerwca 2006*, red. M. Czermińska, K. Meller, P. Fliciński, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2007

Redakcja podręczników o zasięgu międzynarodowym

1. *Historia literatury polskiej. Podręcznik-wypisy dla klas 10-11*, w dwu częściach. Cz. 1, „Narodnaja Aświeta”, red. M. Czermińska i S. Musijenko, Mińsk (Republika Białoruś) 1997, str. 288
2. *Historia literatury polskiej. Podręcznik-wypisy dla klas 10-11* w dwu częściach. Cz. 2, „Narodnaja Aświeta”, red. M. Czermińska i S. Musijenko, Mińsk (Republika Białoruś) 2000, t. 1, str. 317
3. *Historia literatury polskiej. Podręcznik-wypisy dla klas 10-11*, w dwu częściach. Cz. 2, „Narodnaja Aświeta”, red. M. Czermińska i S. Musijenko (z udziałem autorskim), Mińsk (Republika Białoruś) 2000, t. 2, str. 278

Redakcja (i współredakcja) książek naukowych o zasięgu ogólnopolskim

1. *Konteksty nauki o literaturze*, red. M. Czermińska, Ossolineum, Wrocław 1973
2. Maria Janion, *Gorączka romantyczna, Prace wybrane*, t. 1, red. M. Czermińska, Universitas, Kraków 2000
3. Maria Janion, *Tragizm, historia, prywatność, Prace wybrane*, t. 2, red. M. Czermińska, Universitas, Kraków 2000
4. Maria Janion, *Zło i fantazmaty, Prace wybrane*, t. 3, red. M. Czermińska, Universitas, Kraków, 2001
5. Maria Janion, *Romantyzm i jego media, Prace wybrane*, t. 4, red. M. Czermińska, Universitas, Kraków 2001

6. Maria Janion, *Biografie romantyczne, Prace wybrane*, t. 5, red. M. Czermińska, Universitas, Kraków 2002
7. *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja. Zjazd Polonistów Kraków 22-25 września 2004*, t. 1-2, red. M. Czermińska i in., Universitas, Kraków 2005
8. *Literatura, kultura i język polski w kontekstach i kontaktach światowych. III Kongres Polonistyki Zagranicznej, Poznań 8-11 czerwca 2006*, red. M. Czermińska i in., Poznań 2007

Redakcja skryptów

1. *Wybór materiałów źródłowych z teorii literatury*, red. M. Czermińska i A. Martuszevska, Wyd. UG, Gdańsk 1973

„Słupskie” doktoraty wypromowane przez Profesor dr hab. Małgorzatę Czermińską:

1. Tadeusz Sucharski, *Dostojewski Herlinga-Grudzińskiego*, czerwiec 2000; książka – *Dostojewski Herlinga-Grudzińskiego*. Wydawnictwo UMCS, Lublin 2002; monografia habilitacyjna – *Polskie poszukiwania „innej” Rosji. O nurcie rosyjskim w literaturze Drugiej Emigracji*. Wydawnictwo słowo/obraz terytoria Gdańsk 2008
2. Bernadetta Żynis, *Koniec świata raz jeszcze. O katastrofizmie w prozie Tadeusza Konwickiego*, styczeń 2001; książka – *Koniec świata raz jeszcze. Katastroficzne wątki w prozie Tadeusza Konwickiego*. Wydawnictwo Pomorskiej Akademii Pedagogicznej, Słupsk 2003
3. Artur Pruszyński *Gry intersemiotyczne w dziele Stefana Themersona*, 2001; książka – *Dobre maniere Stefana Themersona*. Wydawnictwo słowo/obraz terytoria Gdańsk 2004
4. Tomasz Tomasik, *Antropologiczne i teologiczne aspekty twórczości poetyckiej Janusza Stanisława Pasierba*, czerwiec 2001; książka – *Na skrzyżowaniu dróg. O poezji Janusza St. Pasierba*, Wydawnictwo Bernardinum, Pelplin 2004
5. Bogna Choińska, *Kryzys kultury i wartość sztuki w powojennej eseistyce polskiej na wybranych przykładach*, maj 2005; książka *Sztuka jako wartość wobec kryzysu kultury europejskiej (poglądy estetyczne Herberta, Ołędzkiej-Frybesowej, Czapskiego)*. Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej, Słupsk 2009
6. Joanna Farysej, *Kategoria spotkania w poezji Ewy Lipskiej*, 2009

Tomasz Tomasiak

Akademia Pomorska
w Słupsku

„INNY” JAKO KATEGORIA DISKURSU AUTOBIOGRAFICZNEGO (OD MARKA AURELIUSZA DO MONTAIGNE’A)

Podmiot jest poznawalny, a więc istnieje dla innych o tyle, o ile może przekraczać siebie ku jakiemuś Ty, ku Innemu.

Małgorzata Czermińska¹

Inni [...] to zwierciadło, w którym się przeglądam, które uświadamia mi, kim jestem.

Ryszard Kapuściński²

I.

„Nikt nie jest samotną wyspą”

Delfickie wezwanie *gnothi seauton*, będące przez stulecia główną inspiracją humanistycznie ukierunkowanej filozofii, sztuki i nauki, w epoce późnej nowoczesności stało się problematyczne. Możliwe zresztą, że było takie od samego początku. Sofoklewsowa opowieść o Edypie, mistrzu w rozwiązywaniu zagadek, wskazuje, że dociekliwa próba odpowiedzi na pytanie: kim jestem? skąd (od kogo) się wywodzę? może doprowadzić poszukującego do życiowej katastrofy. Tragiczny paradoks „poszukiwania samego siebie” polega na tym, że analizowanie własnego „ja” jest z jednej strony filozoficznym imperatywem, a z drugiej przejawem greckiego *hybris*, w intencjach ma służyć odkrywaniu tego, co w „ja” jest stałe i „jasne”, w konsekwencjach potyka się o to, co zmienne i „ciemne”. „Nieszczęsny, niechbyś nie wiedział, kim jesteś” – ostrzeżenie Jokasty niewiele mogło zmienić, potrzeba poszukiwania samego siebie (może rzeczywiście czasami zgubna i naznaczona ryzykiem) legła u podstaw kultury europejskiej. Trudno chyba jednak uznać Edypa za najbardziej trafną figurę losu człowieka nowożytnego; pomimo ceny, jaką za to zapłacił, zdołał jednak odkryć prawdę o sobie, praw-

¹ M. Czermińska, *Hipoteza autorstwa (o podmiocie dzieł wszystkich jednego autora)*, [w:] *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. D. Śnieżko, Warszawa 1996, s. 86.

² R. Kapuściński, *Ten Inny*, Kraków 2007, s. 36.

dę o swoim pochodzeniu – „ja nieszczęsny, z nieszczęsnych zrodzony”. Jednostka żyjąca w społeczeństwie tradycyjnym, przednowoczesnym, poszukująca odpowiedzi na pytanie „kim jestem?” zawsze mogła odnieść swoje „ja” do zewnętrznego porządku kosmicznego lub zhierarchizowanej struktury społecznej. Mikrokosmos mógł przeglądać się w lustrze makrokosmosu.

Jednakże na progu nowoczesności nastąpił rozpad wizji świata jako *universum*. „Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu” – pisał w połowie XIX wieku Marks, konstatając wzmagającą się potęgę kapitalizmu, kładącego kres tradycyjnym formom życia społecznego. Skończyła się w pewnym sensie epoka odkrywania świata a zaczęła epoka stwarzania świata. Ta zmiana dotyczyła także „poszukiwania samego siebie” czy też „doświadczenia samego siebie”. Symboliczną figurą nowoczesności – jak zauważa David Harvey – jest Faust, dążący z pełną determinacją do stworzenia siebie samego i swojego świata, zdecydowany zawrzeć w tym celu pakt nawet z diabłem. Figura Fausta wydaje się trafną ilustracją dramatu tożsamości nowoczesnej, uwikłanej w dialektykę homogeniczności i heterogeniczności, a równocześnie w dialektykę stwarzania i destrukcji (albo dekonstrukcji)³. Późną nowoczesność Zygmunt Bauman określa jako czasy płynne (*liquid modernity*), charakteryzujące się ambiwalencją, nieokreślonością, fragmentarycznością⁴. Płynność dotyczy także ponowoczesnej tożsamości.

Niestabilny obraz świata wprowadził w stan niestabilności także jednostkę. Nie powinno zatem dziwić, że refleksja nad „ja” stała się w czasach późnej nowoczesności koniecznością (czy wręcz może obsesją) poszczególnych dziedzin nauk humanistycznych: filozofia zajmuje się podmiotowością (*subjectivity*), psychologia i psychoanaliza jaźnią lub osobowością (*self*), socjologia i antropologia kulturowa tożsamością (*identity*). Zresztą, nie ma jakichś ściśle ustalonych rozgraniczeń pomiędzy tymi pojęciami. Wielość dyskursów naukowych prowadzi do ścierania się różnych, często trudnych do uzgodnienia, koncepcji „ja”⁵.

W sytuacji „płynności” obrazu świata w sposób szczególny nasila się dyskusja wokół pojęcia tożsamości jednostki jako szczególnego rodzaju poczucia „ja”, polegającego na poszukiwaniu w zmiennych i niestabilnych sytuacjach życia tego, co w jednostce ludzkiej zawsze jest Tym-Samym, czyli czymś stałym i zapewniającym ciągłość doświadczenia siebie jako „ja”. Do słownika nauk społecznych jako pierwszy wprowadził termin „tożsamość” amerykański psycholog Erik H. Erikson. W jego ujęciu, rozwijającym koncepcję psychoanalityczną Freuda, tożsamość była rozpatrywana w wymiarze biografii jednostki i powiązana z koncepcją „cyklu życiowego”⁶.

W perspektywie socjologicznej i psychospołecznej pojęcie tożsamości odnosi się do „rozumienia samego siebie i tego, co ma znaczenie dla jednostki”⁷. Zwraca się uwagę

³ D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Oxford 1989, s. 16.

⁴ Zob. książki Zygmunta Baumana: *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Kraków 2006; *Płynne czasy: życie w epoce niepewności*, przeł. M. Żakowski, Warszawa 2007; *Płynne życie*, przeł. T. Kunz, Kraków 2007; *Płynny lęk*, przeł. J. Margański, Kraków 2008.

⁵ Zob. A. Elliott, *Koncepcje „ja”*, przeł. S. Królak, Warszawa 2007.

⁶ Książki Eriksona przetłumaczone na język polski: *Dopelniony cykl życia*, przeł. A. Gomola, Poznań 2002; *Dzieciństwo i społeczeństwo*, przeł. P. Hejmej, Poznań 1997; *Tożsamość a cykl życia*, przeł. M. Żywicki, Poznań 2004; także: L. Witkowski, *Rozwój i tożsamość w cyklu życia. Studium koncepcji Erika H. Eriksona*, Toruń 2000.

⁷ A. Giddens, *Socjologia*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2004, s. 52.

na to, że może być ona określana równocześnie przez to, co względem jednostki zewnętrzne i wewnętrzne, przez afiliację – czyli poczucie przynależności do określonej zbiorowości społecznej, albo przez dyferencjację – czyli poczucie odrębności względem innych. Gdy pod uwagę bierze się relację „ja” wobec zewnętrznego „my”, mówi się o tożsamości społecznej (bądź zbiorowej), gdy relację „ja” wobec wewnętrznego „ja” – o tożsamości osobistej (bądź jednostkowej)⁸.

Poznać samego siebie, wiedzieć, kim się jest, było pragnieniem ludzi zapewne od czasów najdawniejszych; w starożytnej Grecji sformułowane zostało w postaci imperatywu *gnothi seauton*. Jednakże specyficzne nowoczesne doświadczenie samego siebie polega na tym, że „tożsamość nigdy nie jest ustalona i że nie można jej utrwalić raz na zawsze, że nigdy nie wie się na pewno, kim się jest, chce być, może być”⁹.

Współczesny dyskurs filozoficzny w kręgu zainteresowania umieszcza, wywodzącą się z tradycji kartezjańskiej, kategorię podmiotowości – świadomości bycia podmiotem. Jednakże klasyczna filozofia podmiotu substancjalnego (Kartezjusz, Kant, Husserl) w sposób nieuchronny dryfowała w stronę subiektywizmu i immanentyzmu czy też w stronę rozumu instrumentalnego. Reakcją na ten trend była z jednej strony Heideggerowska filozofia *Dasein*, z drugiej filozofia dialogu poddająca analizie relacje: *Ja – Ty* (Buber), *Toż-Samy – Inny* (Levinas), *Zapytany – Pytający* (Tischner), a następnie poststrukturalistyczny demontaż podmiotu „twardego”: apodyktycznego, hegemonicznego, totalizującego, zawłaszczającego¹⁰. Zaczęto mówić o „kryzysie podmiotu”.

Niezależnie od tego, w pojawiających się w ostatnich dekadach pracach filozoficznych daje się zauważyć przesunięcie zainteresowania z kategorii podmiotowości na kategorię tożsamości¹¹. Można się doszukiwać w tym wyraźnym trendzie reakcji na wcześniejszą depersonalizację sztuki, „ucieczkę od osobowości”, wieszczenie „śmierci autora”¹². W swoim monumentalnym dziele Charles Taylor definiuje tożsamość w sposób zbliżony do ujęć socjologicznych:

Wiedza o tym, kim jestem to w rzeczywistości cała wiązka wiadomości o tym, jaką zajmuję pozycję. Moja tożsamość określona jest przez więzi i identyfikację, stanowiące ramy lub horyzont, wewnątrz których mogę w każdym konkretnym przypadku próbować ustalić, co jest dobre czy wartościowe, co powinienem zrobić, lub co popieram, a czemu się przeciwstawiam. Innymi słowy, tylko wewnątrz tego horyzontu potrafię zająć jakiegokolwiek stanowisko¹³.

⁸ Ibidem, s. 52; J. Straub, *Tożsamość osobista i zbiorowa. Analiza pojęciowa*, [w:] *Współczesne teorie socjologiczne*, t. 2, wybór i oprac. A. Jasińska-Kania, Warszawa 2006.

⁹ J. Straub, *Tożsamość osobista i zbiorowa...*, s. 1125.

¹⁰ B. Waldenfels, *Doświadczenie innego między zawłaszczeniem a wywłaszczeniem*, [w:] *Racjonalność współczesności: między filozofią a socjologią*, red. H. Kozakiewicz, E. Mokrzycki, M. J. Siemek, Warszawa 1992; E. Kuźma, *De(kon)strukcja podmiotu we współczesnej literaturze*, „Nowa Krytyka” 1991, vol. 1.

¹¹ A. Renaut, *Inność toż-samego*, [w:] *Podmiotowość i tożsamość*, red. J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 13.

¹² R. Nycz, *Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności*, [w:] *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan i W. Bolecki, Warszawa 2000, s. 7.

¹³ Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. zespół tłumaczy, wstęp A. Bielik-Robson, Warszawa 2001, s. 53.

I w innym miejscu:

Określam to, kim jestem, poprzez określenie miejsca, z którego mówię, miejsca w drzewie genealogicznym, w przestrzeni społecznej, w geografii społecznych pozycji i funkcji, w intymnych związkach z ludźmi, których kocham, oraz, co nie mniej ważne, w przestrzeni moralnej i duchowej orientacji, wewnątrz której wchodzi w najistotniejsze dla określenia mojego życia związki¹⁴.

W porównaniu z socjologicznymi definicjami tożsamości, filozoficzna perspektywa Taylora kładzie większy nacisk na „przestrzeń moralną i duchową”. To, co ma znaczenie dla rozumienia siebie przez jednostkę, dotyczy bardzo różnego rodzaju doświadczeń, związanych z orientacją przestrzenną (moje miejsce w przestrzeni kosmicznej, geograficznej, społecznej) i czasową (moja przeszłość, terażniejszość i przyszłość), jednakże w obu tych ujęciach – filozoficznym i socjologicznym – szczególne znaczenie nadaje się „innym”, czyli różnego rodzaju więziom społecznym, identyfikacjom z konkretnymi jednostkami lub grupami bądź też rolami, jakie przychodzi odgrywać w przestrzeni społecznych interakcji. Punktem wyjścia jest tutaj dość oczywiste przeświadczenie, poetycko i trafnie sformułowane w słynnym zdaniu Johna Donne’a – „Nikt nie jest samotną wyspą”.

„Inni” odgrywają bardzo istotną rolę w procesie kształtowania się tożsamości jednostki. Twórca interakcjonizmu symbolicznego, George Herbert Mead, wychodząc z tego prostego założenia, rozwinął koncepcję **uogólnionego innego** (*generalized other*), czyli „zorganizowanej wspólnoty lub grupy społecznej, która daje jednostce jedność osobowości”¹⁵. Formowanie osobowości (*self*) dokonuje się poprzez internalizację wszelkich norm i wzorców kulturowych; w ten sposób jednostka uświadamia sobie, że jej tożsamość jest kształtowana w odniesieniu do pewnych społecznych oczekiwań¹⁶. W procesie przyswajania postawy uogólnionego „innego” niektóre konkretne osoby – te, z którymi jednostka jest powiązana silnymi emocjonalnymi więziami – wywierają szczególnie wpływ na kształtowanie się jej osobowości – są to w terminologii Meada tzw. **znaczący inni** (*significant other*)¹⁷.

Rozumienie samego siebie dokonuje się – tak jak to podkreślał Erikson – z uwzględnieniem całej biografii, odwołuje się do całej przeszłości jednostki, jak też jej przyszłości, do pamięci i oczekiwań; tożsamość ma zatem charakter procesualny. Jednakże procesualność tożsamości oznacza również, że w różnych momentach biografii jest ona modelowana przez szereg czynników zewnętrznych: biologicznych, społecznych, kulturowych, przez różnorodne instytucje (np. rodzina, szkoła, grupa wyznaniowa, partia polityczna, grupa etniczna); ma wobec tego charakter performatywny – jest społecznym konstruktem. Zrozumieć siebie, określić, kim się jest, można zatem tylko poprzez stworzenie opowieści o swoim życiu i poprzez samorozpoznanie tego, co w tym życiu miało znaczenie dla jednostki. „Aby mieć jakieś wyobrażenie tego, kim jesteśmy, musimy mieć wyobrażenie tego, jak stawaliśmy się i dokąd zmierzamy” – pisze Taylor

¹⁴ Ibidem, s. 68.

¹⁵ G. H. Mead, *Umysł, osobowość i społeczeństwo*, przeł. Z. Wolińska, wstęp A. Kłoskowska, Warszawa 1975, s. 214.

¹⁶ K. Olechnicki, P. Załęcki, *Słownik socjologiczny*, Toruń 2000, s. 234.

¹⁷ Ibidem, s. 259.

i dodaje: „Musimy postrzegać nasze życie jako *narrację*”¹⁸. Naukowa refleksja nad tożsamością, próbując opisać procesualność i performatywność tożsamości, sięgnęła zatem po teoretycznoliteracką kategorię narracji.

Tym samym jednak pojęcie tożsamości zadomowiło się w wiedzy o literaturze¹⁹. Pojawia się ono alternatywnie obok utrwalonego w dyskursie teoretycznoliterackim pojęcia podmiotu, konstruowanego głównie przez strukturalizm a dekonstruowanego przez poststrukturalizm i dekonstrukcjonizm²⁰.

Ciekawym przypadkiem literackim z punktu widzenia refleksji nad tożsamością są wszelkiego rodzaju teksty o charakterze autobiograficznym. Zdaniem Philippe’a Lejeune’a „autobiografia jest retrospektywną opowieścią prozą, gdzie rzeczywista osoba przedstawia swoje życie, akcentując swoje jednostkowe losy, a zwłaszcza dzieje swej osobowości”²¹, czyli jest próbą zrozumienia samego siebie, określenia swojej tożsamości. Nie sprowadza się ona tylko do kronikarskiego opisanie kolejnych epizodów ze swojego życia, ale polega także – a może właśnie przede wszystkim – na rozpoznaniu tego, co miało decydujący wpływ na ukształtowanie się „ja” autobiografisty.

W niniejszym tekście chciałbym przyrzeć się na przykładzie kilku dzieł o charakterze autobiograficznym temu, jakie miejsce w opowieści o sobie samym zajmują zdefiniowani na różny sposób „inni” – znaczące jednostki, jak też uogólnione grupy społeczne. Zajmuję się przednowoczesną genealogią tego zagadnienia od Marka Aureliusza, który jako jeden z pierwszych dostrzega znaczenie społecznych „innych” w procesie kształtowania się osobowości, aż do Michela de Montaigne’a, u którego pojawiają się symptomy problematyczności tożsamości nowoczesnej.

II.

„Inni” Marka Aureliusza

Pomiędzy badaczami zajmującymi się autobiografiami istnieje spór dotyczący początków gatunku. Czy za pierwszą ważną autobiografię uznać już *Confessiones* św. Augustyna, czy dopiero *Les Confessions* Rousseau? Nie ulega wątpliwości, że w okresie starożytności powstawały teksty, w których autorzy przedstawiali koleje swojego życia, w tym także ujawniali świadomość wpływu „innych” na kształtowanie się ich osobowości. Znakomitym, co nie znaczy typowym dla antyku, przykładem na to może być Marek Aureliusz. Cała pierwsza księga *Rozmyślań* składa się z podziękowań pod

¹⁸ Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości...*, s. 94.

¹⁹ Zob. *Narracja i tożsamość* (1). *Narracje w kulturze*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2004; *Narracja i tożsamość* (2). *Antropologiczne problemy literatury*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2004; A. Fiut, *Pytanie o tożsamość*, Kraków 1995; M. Markowski, *O tożsamości. Anatomia ciekawości*, Kraków 1999.

²⁰ K. Bartoszyński, *Podmiot literacki – konstrukcje i dekonstrukcje*, [w:] *Ja autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. D. Śnieżko, Warszawa 1996; [przedruk w:] *Kryzys czy trwanie powieści. Studia literaturoznawcze*, Kraków 2004; R. Nycz, *Osoba w nowoczesnej literaturze...*

²¹ P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przekł. zespołu tłumaczy, Kraków 2001, s. 2.

adresem tych, którzy wywarli wpływ na wychowanie i edukację późniejszego rzymskiego cesarza. W pierwszej kolejności wymienione zostają najbliższe osoby z grona rodzinnego:

Dziadkowi Werusowi zawdzięczam łagodność i równe usposobienie. Dobremu imieniu ojca i pamięci o nim – umiłowanie skromności i charakter męski. Matce – ducha pobożności i dobroczynności. I odrazę nie tylko do wyrządzania krzywdy, lecz także do myśli o niej. Nadto sposób życia prosty, daleki od zbytku ludzi bogatych. Pradziadkowi – zawdzięczam to, że do szkoły publicznej nie chodził, lecz miałem dobrych nauczycieli w domu; zawdzięczam mu też nabycie przeświadczenia, że powinno się na to nie żałować grosza²².

Nieco dalej autor *Rozmyślań* pisanych – jak głosił pierwotny tytuł tego dzieła – sobie samemu podsumowuje: „Bogom zawdzięczam, że miałem dobrych dziadków, dobrych rodziców, dobrą siostrę, dobrych nauczycieli, dobrych domowników, krewnych, przyjaciół, prawie wszystkich”²³. Na koniec dodaje podziękowania za dzieci, „nie bez zdolności i nie kaleki”, oraz za żonę, „tak posłuszną, tak kochającą, tak prostą”. Historycy zwracają uwagę na to, że te charakterystyki osób najbliższych często okazują się wyidealizowane, podkoloryzowane.

Marek Aureliusz nie opowiada historii swojego życia, dlatego też *Rozmyślenia* trudno uznać za dzieło autobiograficzne, ewidentnie jednak, z rzadko spotykaną w tamtym czasie skrupulatnością, analizuje historię formowania się swego charakteru i wpływu na to osób, które w ciągu swojego życia spotkał. Czy któraś z tych osób została w szczególny sposób wyróżniona, tak by można ją było uznać za „znaczącego innego”? Najwięcej miejsca poświęca autor swojemu przybranemu ojcu, cesarzowi Antoninusowi Piusowi, który stał się dla niego przykładem nie tyle nawet doskonałego władcy, ile przede wszystkim „mężem dojrzałym, zupełnym, niedostępnym pochlebstwom, zdolnym do kierowania sobą i innymi”²⁴.

Łatwo natomiast wskazać „uogólnionego innego” kształtującego osobowość Aureliusza – jest to krąg filozofów stoickich, będących jego nauczycielami, wychowawcami, doradcami, przyjaciółmi. Im, i tylko im, zawdzięcza to, kim się stał. Autor *Rozmyślań* prezentuje się jako filozof, a nie jako władca potężnego imperium. Kreśli swój filozoficzny autoportret; ma przy tym głęboką świadomość, że filozofem stał się dzięki „innym”, dzięki podjęciu roli stoickiego myśliciela.

Wielki Znaczący Inny (św. Augustyn)

Wyznania św. Augustyna uznaje się za jedno z tych – tak naprawdę nielicznych – dzieł, które wyznaczają wyraźny przełom w kulturze europejskiej, zarówno jeśli chodzi o historię literatury, jak i przede wszystkim dzieje przednowoczesnej podmiotowości. Zdaniem Taylora Augustyn odkrył „człowieka wewnętrznego”, czyli człowieka, który zdecydował się „poznawać samego siebie” na drodze psychologicznej introspek-

²² Marek Aureliusz, *Rozmyślenia*, przeł. M. Reiter, Warszawa 2001, s. 11.

²³ Ibidem, s. 17.

²⁴ Ibidem, s. 16.

cji. Właściwie należałoby to uściślić – autor *Wyznań* nie tyle bowiem dokonywał metodycznej penetracji swojego „ja”, ile – i w tym się kryje fascynująca siła tego dzieła – poszukiwał Boga, czemu zresztą towarzyszył „niepokój” jego serca (*inquietum est cor*). A ponieważ ostatecznie Boga odnalazł, chciał przedstawić przebieg tych poszukiwań. Do pewnego stopnia przedstawić sobie samemu, ale jako biskup Hippony przede wszystkim przedstawić swoim bezpośrednim słuchaczom/czytelnikom, czyli wczesnochrześcijańskiej wspólnocie współwyznawców; kiedy mówi o niepokoju, to ma na myśli stan nie tylko swojego serca, ale serca pewnej zbiorowości, „naszego serca” (*cor nostrum*). Kiedy mówi o sobie, to historię swojego życia wpisuje w aprioryczną strukturę egzegetyczną. Bóg wypełnia sobą człowieka i cały świat (I, 2), dlatego też ten, kto odnajduje Boga, odnajduje równocześnie swoje umiejscowienie w porządku kosmicznym.

Confessiones są wyznaniem, ale przede wszystkim wyznaniem wiary, czyli w dużej mierze także osobistym *credo*. Dla Augustyna Wielkim Znaczącym Innym jest Bóg, w pierwszym zdaniu *Wyznań* określony mianem *Magnus Dominus*. To właśnie do niego się zwraca w pierwszej kolejności, jemu chce opowiedzieć historię swojego życia, przez niego chce zostać wysłuchanym. Tak zdefiniowany przez autora Adresat narzuca formę autobiograficznej opowieści – czyli wyznanie, *confessio*. Bóg to „Inny” – lecz nie poza mną tylko we mnie, doświadczany nie jako ktoś obcy i rozbijający poczucie własnego „ja”, tylko przeciwnie – jest to ktoś, dzięki komu możliwe staje się uciszenie egzystencjalnych i metafizycznych niepokojów i w konsekwencji – zintegrowanie wewnętrzne osobowości. Odnaleziony Bóg umożliwił Augustynowi zrozumienie tego, kim jest naprawdę. Pozwolił przejrzeć swoją naznaczoną błędami przeszłość, ale także rozpoznać nakierowaną na obietnicę zbawienia przyszłość. W tym sensie biskup Hippony jest fundatorem antropologii chrześcijańskiej opartej na relacji między poszukującym człowiekiem i dającym się znaleźć Bogiem. A „droga ku Bogu biegnie przez wnętrze”²⁵, na tym pierwotnie polegał jakże charakterystyczny dla kultury europejskiej „zwrot ku wewnętrznosci”, zanim przeszedł on następne stadia ewolucji.

Jednakże na drodze św. Augustyna do Boga pojawiło się wiele bardzo konkretnych postaci; na kartach *Wyznań* poświęca im się sporo uwagi. Znakomity badacz biografii biskupa Hippony, James O'Donnell, zauważa, że Augustyn był, szczególnie w okresie swej burzliwej młodości, bardzo podatny na wpływy „innych”, co wynikało z jego pasji intelektualnych i moralnych²⁶. Tak jak każda opowieść autobiograficzna, *Wyznania* są retrospektywną narracją tożsamościową; to tekst pisany przez czterdziestokilkuletniego mężczyznę świadomie przechodzącego od młodości do wieku średniego, z perspektywy dojrzałości dokonującego rekapitulacji całego swego dotychczasowego życia – „Umarła już moja młodość zła, haniebna, i wchodziłem w wiek męski” (VII, 1)²⁷. Oczywiście przywołuje Augustyn *przeszłe* wydarzenia, zarówno te świad-

²⁵ Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości...*, s 244.

²⁶ J. O'Donnell, *An Introduction to Augustine's Confessions* – artykuł zamieszczony na stronie internetowej: <http://www9.georgetown.edu/faculty/jod/augustine/>.

²⁷ Zob. Św. Augustyn, *Wyznania*, przeł. Z. Kubiak, Warszawa 1987, s. 133; dalej korzystam z tego wydania podając w nawiasach rozdziały i paragrafy. Odwołuję się też do oryginalnego tekstu łacińskiego zamieszczonego na stronie internetowej: <http://www.stoa.org/hippo/comm.html>. Ocenę tych dwóch okresów życia: młodości i wieku dojrzałego odwróci dopiero romantyczna refleksja autobiograficzna.

czące na jego korzyść, jak też będące dowodem jego błędów, które sprawiły, że stał się tym, kim jest *teraz*, czyli w momencie spisywania historii swojego życia; ale przede wszystkim poddaje dokładnej analizie relacje z osobami, które pojawiły się na jego drodze do Boga, podobnie jak czyni to Marek Aureliusz rozmyślający o swojej drodze do filozofii stoickiej. Sposób przywoływania owych „znaczących innych” zdradza świadome podporządkowanie dyskursu autobiograficznego Augustyna regułom retorycznego ładu, przede wszystkim zasadzie kontrastowego zestawiania postaci.

W pierwszej kolejności wspomina autor *Wyznań* swoich rodziców, których charaktery (*mores*) stara się odtworzyć w sposób jak najbardziej wnikliwy. Matka Monika odegrała znacznie istotniejszą rolę w doprowadzeniu syna do tego miejsca, w którym się znalazł, niż ojciec Patrycjusz; to dzięki niej doszło do jego narodzin – najpierw biologicznych, a potem duchowych (V, 9; IX, 8). Wytrwale i z poświęceniem towarzysząca swemu synowi, stała się z czasem dla niego wzorem postawy chrześcijańskiej, dzięki niej powrócił do wspólnoty chrześcijan i zaangażował się z pełnym oddaniem w życie Kościoła. Ojciec zostaje wyraźnie przeciwstawiony matce: inwestujący w wykształcenie syna, pragnący zapewnić mu sukces zawodowy, nakłaniał ku temu, co „światowe”. Jego ambicje i skłonność do gniewu kontrastowały z matczyną pokorą i cierpliwością. Prawdziwego ojca odnalazł Augustyn w Bogu, którego nazywał dobrym ojcem (*pater summe bone* III, 6); przyczynić się do tego miała także Monika – „Matka ze wszystkich sił starała się, abyś Ty, Boże mój, raczej niż on [ojciec] był moim ojcem” (I, 11). Patrycjusz został w *Wyznaniach* przesłonięty, wyparty, zastąpiony przez Najwyższy Autorytet. Bóg staje się ważniejszy od biologicznych rodziców, gdyż i oni tak jak cały świat zostali powołani do istnienia przez Stwórcę i Dawcę Życia.

Z więzi rodzinnych czyni Augustyn metaforę chrześcijańskiej relacji między człowiekiem z jednej strony a Bogiem i Kościołem z drugiej – „w tobie mając ojca, a matkę w Kościele katolickim” (IX, 13). Analogia między Bogiem a biologicznym ojcem dotyczy autorytetu i wynikającej z niego władzy oraz prawa do wymierzania sprawiedliwości. Monika jest matką ziemską (*mater carnis meae* I, 11), „znaczącą” dla opowieści o tym, jak kształtowała się tożsamość osobista jej syna; ale oprócz niej, na wzór tej macierzyńsko – synowskiej relacji, mówi Augustyn o „matce nas wszystkich” (*mater omnium nostrum* I, 11), czyli o Kościele (*Mater Ecclesia*), inaczej: „uogólnionym innym” dla każdego wyznawcy chrześcijaństwa. Jako autorowi *Wyznań* przyświecają mu dwa przynajmniej cele: po pierwsze – tka swą autobiograficzną opowieść, która staje się fundamentem jego własnej tożsamości, ale po drugie – na kanwie tej opowieści tworzy także uniwersalną chrześcijańską metanarrację tożsamościową, z którą identyfikować się może zarówno jednostka, jak i cała wspólnota religijna. Opowieść o sobie samym przeobraziła się w *Wyznaniach* w rodzaj *exemplum*, ukazującego zarówno pułapki, jak i właściwe drogi prowadzące do pełnego życia chrześcijańskiego²⁸.

W opowieści autobiograficznej Augustyna znaczenie innych zależy od rozpatrywanego retrospektywnie duchowego pragmatyzmu. Ludzie dzielą się dualistycznie (według schematu, który odnajdujemy później w średniowiecznych moralitetach) na tych, którzy pomagali odnaleźć drogę do Boga i na tych, którzy z tej drogi zwodzili. W pierwszym okresie jego życia dominowali zwodziciele, pośród nich najsilniej biskup manichejski Faustus, „niezwykły łowca diabelski” (*magnus laqueus diaboli* V, 3),

²⁸ A. Cieński, *Pamiętniki i autobiografie światowe*, Warszawa 1992, s. 67.

jego antagonistą stał się katolicki biskup Mediolanu Ambroży, przywołany przez Boga (V, 13) nauczyciel prawdy.

Augustyn jednak nie chciał (czy też nie mógł) w *Wyznaniach* powiedzieć wszystkiego o sobie. Wyznawał tylko to, co w chrześcijańskiej metanarracji tożsamościowej zgadzało się z przyjętą apriorycznie doktrynalną fabułą. Przykładem na to są zmarginalizowani i pominięci w owej metanarracji, a jednak w „empirycznej” biografii mocno obecni, „znaczący inni”: przede wszystkim nieznaną z imienia kobieta, z którą żył przez wiele lat, z którą miał syna Adeodata i którą odprawił przymuszony wymogami chrześcijańskiej obyczajowości, a także bezimienny, tragicznie zmarły przyjaciel, o którym napisał, że był „połową jego duszy”. To pomijanie imion najbliższych krewnych stanie się regułą w średniowiecznych tekstach o charakterze autobiograficznym.

Niektórzy komentatorzy w postawie narratora *Wyznań* doszukują się doświadczenia samotności. Miałyby o tym świadczyć jego monologowa forma zbliżająca się do granicy *soliloquium*²⁹. Przeocza się w ten sposób sprawę najważniejszą i najbardziej oczywistą. Augustyn zwraca się do Boga jako Wielkiego Znaczącego Innego, ale zwraca się równocześnie do „innych”, czyli podległej sobie wspólnoty wiernych. Co najwyżej można tu mówić o szczególnej relacji piszącego wobec czytających, biskup Hippony bowiem nawet w chwilach najbardziej osobistych wyznań kierowanych pod adresem Boga, przemawia do czytelników z pozycji swego nauczycielskiego urzędu. W tej roli zresztą stanie się Augustyn ważnym dla intelektualistów średniowiecznych autorytetem, tzw. *autoritas Augustini*³⁰. Średniowiecze zapoczątkuje okres w dziejach kultury europejskiej, kiedy formacja intelektualna i duchowa jednostek będzie w dużej mierze oparta na autorytecie „znaczących innych”.

„Ja” wykluczone przez „innych” (Gwibert z Nogent)

Niewielu jednak późniejszych autorów (w przeciwieństwie do wcześniejszych) daryzonych było takim uznaniem jak Augustyn. Wielu natomiast starało się wzorować na schemacie narracyjnym *Wyznań* i próbować opowiedzieć historię swej duszy. Siłą rzeczy sięgano też po formę wyznania, *confessio*, „spowiedzi-rachunku”³¹. Jednym z takich naśladowców był żyjący na przełomie XI i XII wieku mnich Gwibert z Nogent, autor dzieła o tytule *De vita sua, sive monodiae*. Paralela ze św. Augustynem polega w pierwszej kolejności na tym, że spowiedź przed Bogiem jako Wielkim Znaczącym Innym ma doprowadzić do zrozumienia swojego życia, rozpoznania tych czynników, które wpłynęły na kształt „ja” psychologicznego: „Poznajac siebie – pisze Gwibert – starałem się poznać Ciebie i zbliżając się do Ciebie, nie traciłem świadomości siebie samego”³². Po wtóre zbieżność z *Wyznaniami* dotyczy także wyeksponowania „znaczących innych”, chociaż ich rola wydaje się w tym przypadku dużo bardziej niejednoznaczna.

²⁹ Ibidem, s. 96.

³⁰ J. G. Álvarez, *Authority*, [w:] *Encyclopedia of the Middle Ages, A – J*, ed. A. Vauchez, Chicago 2000, s. 134.

³¹ Termin M. Bachtina, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986, s. 207, 215.

³² Cyt. za: A. Guriewicz, *Jednostka w dziejach Europy (Średniowiecze)*, przeł. Z. Dobrzyński, przedmowa J. Le Goff, Gdańsk-Warszawa 2002, s. 122.

Najwięcej miejsca poświęca Gwibert dominującej nad całym procesem jego wychowania matce, której imienia zresztą nie ujawnia w żadnym miejscu *Monodii*, chociaż wychwala jej urodę, inteligencję i pobożność. Wydała go na świat, przyplacając to niemal życiem swoim i narodzonego dziecka. Odegrała – podobnie jak Monika w biografii Augustyna – podobną rolę – przyczyniła się do nawrócenia swego syna. Ale wspomina Gwibert również utraconego w dzieciństwie ojca, którym pogardza, oskarżając go o rozpustę i bigamię, a także zatrudnionego przez matkę osobistego wychowawcę i nauczyciela, prawdopodobnie o imieniu Solomon, będącego surogatem nieobecnego męskiego rodzica i okazującego swemu uczniowi surową miłość, posuwającą się do dotkliwych kar cielesnych. Wreszcie analizuje swoją znajomość z Anzelmem, opatem klasztoru Bec, przyszłym arcybiskupem Canterbury, który był odpowiedzialny – trochę na wzór biskupa Ambrożego w *Confessiones* – za jego formację intelektualną i teologiczną.

Z powodu powikłanych relacji między synem a matką *Monodia* stała się dziełem chętnie komentowanym przez badaczy nastawionych psychoanalitycznie. John E. Benton, powołując się na Freuda i Eriksona, doszukiwał się w Gwibercie typu neurotyka z nierozwiązanym kompleksem Edypa; kuratela matki miała przyczynić się do wpojenia w psychikę syna obsesji na punkcie czystości, awersji do seksu i hipertroficznego poczucia winy³³. Z kolei Jay Rubenstein widział w nim raczej jednego z najbardziej wyrafinowanych w średniowieczu teoretyków psychologii, który potrafił umiejętnie analizować, sięgając do najbardziej skrytych i osobistych motywów, zachowania swoje i osób ze swego otoczenia. A przy tym odwoływał się równocześnie do teologicznej koncepcji człowieka wewnętrznego (*interior homo*)³⁴.

„Inteligencja i żywa wrażliwość Gwiberta – pisał Georges Duby – są czymś wyjątkowym. [...] Wszystko, co wiemy o jego dzieciństwie, ukazuje go jako odtrąconego [...]. Jest wykluczony. Przeznaczony został Kościołowi”³⁵. W biografii Gwiberta „uogólnionym innym” byłby z jednej strony dwunastowieczny stan rycerski, z którego się wywodził, a z drugiej środowisko benedyktyńskich mnichów, do których przeznaczyła go matka. Pierwsze odrzucał czy też został zmuszony do odrzucenia, z drugim próbował się utożsamiać, co nie odbywało się bez wewnętrznych napięć, szczególnie na tle stosunku do seksualności – z pozycji monastycznego ascetyzmu dokonywał surowej oceny brutalnych, militarystycznych obyczajów stanu rycerskiego. Zresztą także i w klasztorze, do którego trafił, popadł w konflikt ze swoimi rówieśnikami, a także starszymi mnichami z powodu – jak pisze – zazdrości o jego wykształcenie i zdolności.

Przykład mnicha z Nogent ilustruje zdaniem Georges’a Duby dość dobrze psychologiczny dramat wrażliwej i inteligentnej jednostki żyjącej w represyjnym społeczeństwie feudalnym:

Gwibert jest świetnym świadectwem frustracji młodszych synów. Jedni z nich, w stanie rycerskim, znajdują wyładowanie w przygodzie, w porywaniu w złagodzo-

³³ J. E. Benton, *The Personality of Guibert of Nogent*, „Psychoanalytic Review” vol. LVII, 4 (1970-1971), s. 563-586. Por. J. E. Benton, *Self and Society in Medieval France: The Memoirs of Abbot Guibert of Nogent*, New York 1970. Teza o kompleksie Edypa: P. J. Archambault, *A Monk's Confession: The Memoirs of Guibert of Nogent*, The Pennsylvania State University Press, 1995.

³⁴ J. Rubenstein, *Guibert of Nogent. Portrait of a Medieval Mind*, London 2002, s. 13.

³⁵ G. Duby, *Rycerz, kobieta i ksiądz. Małżeństwo w feudalnej Francji*, przeł. H. Geremek, Warszawa 1986, s. 152.

nych formach, jakie ono przybiera w ramach dworskich miłości. Inni zaś, duchowni lub mnisi, zwalczają zawzięcie wszelki element krwi oraz radości w małżeństwie i pogrążają się w pobożności maryjnej. Gwibert – jak wszyscy „młodzi”, których dyscyplina rodowa utrzymuje w celibacie – ma wiele przeciw *seniores*, którym przypadło szczęście posiadania kobiety³⁶.

Jest to zatem przypadek, w którym jednostka zostaje zmuszona do wyzbycia się swojej pierwotnej tożsamości i przyjęcia tożsamości nowej, narzuconej przez środowisko, w którym wzrasta. „Uogólniony inny” przybiera tutaj represyjny charakter. Przy czym represja czy społecznie wytwarzana dyscyplina (w takim znaczeniu, jakie nadaje temu pojęciu Michel Foucault) niekoniecznie i nie do końca musi być przez jednostkę uświadamiana. Może być interioryzowana.

„Inni” jako przyczyna niedoli (Piotr Abelard)

De vita sua Gwiberta są dziełem wyjątkowym jak na średniowiecze ze względu na przenikliwość analiz psychologicznych. Dziełem równie wyjątkowym, choć z innych nieco powodów, jest *Historia calamitatum mearum* Piotra Abelarda.

W porównaniu z Augustynem i Gwibertem nie zwraca się Abelard bezpośrednio do Boga, zamiast *Confessiones* napisał list do swojego przyjaciela i to jemu opowiada historię swoich niedoli. Bóg przestał być Wielkim Znaczącym Innym, stał się natomiast w innych tekstach Abelarda przedmiotem uczonych scholastycznych rozpraw, ulegając tym samym nieuchronnej depersonalizacji.

Guriewicz, wczytując się w tekst *Historii moich niedoli*, dochodzi do przekonania, że Abelard był człowiekiem samotnym: „nie doznawał uczucia bliskości Boga”,

niemal całkowicie pominął milczeniem dzieciństwo, bardzo mało powiedział o swoim ojcu, jeszcze mniej o matce, rodzinie, krewnych. Wiemy wprawdzie, że miał braci, ale nie znamy nawet ich imion. Możliwe, że te przemilczenia są symptomatyczne dla psychiki mnicha [...] nie ma ani jednej wzmianki o jakimś przyjacielu! Oprócz Heloizy – nikogo. Ale przecież i Heloiza była dlań, według jego własnego – co prawda spóźnionego, bo uczynionego pod koniec życia – wyznania, przede wszystkim przedmiotem pożądania i zmysłowych rozkoszy, a nie równoprawnym przyjacielem. Zresztą ona sama z bólem podkreśla to w listach do niego. Kochała go z oddaniem, podczas gdy on co najwyżej odwzajemniał jej uczucia. Miłość Abelarda była całkowicie pozbawiona rycerskości, stanowiła wręcz przeciwieństwo kultu damy. Heloiza przyjęła narzucone przez niego reguły gry: jest jego „niewolnicą”, „nałożnicą”, „służącą”, po prostu istotą niższego rzędu. Mieli syna. Oto, co Abelard napisał o nim w „autobiografii”: „Ona urodziła dziecię, które nazwała imieniem Astrolabiusza”. I to wszystko³⁷.

Dodaje Guriewicz, że Abelard był samotny także w sensie społecznym: odcinał się od swojego bretońskiego pochodzenia i grupy etnicznej, z której się wywodził. Był ty-

³⁶ Ibidem, s. 152.

³⁷ A. Guriewicz, *Jednostka w dziejach Europy...*, s. 144-145.

pem wyalienowanego społecznie, nawet w ówczesnych środowiskach naukowych, intelektualisty, któremu z trudem przychodziło porozumienie z innymi, ale też takiego porozumienia nie szukał –

wiódł żywot w całkowitej izolacji. Nie znajdujemy w jego dziele ani jednego słowa o uczuciach, którymi darzyłby innego człowieka. Wyjątkiem są oczywiście, poza Heloizą, wszyscy wrogowie. Nie przejawia on chęci ich zrozumienia, motywów czy ich charakterów, darzy ich jedynie uczuciem nienawiści³⁸.

Nie wypowiada ani jednego dobrego słowa pod adresem swego nauczyciela Wilhelma z Champeaux, widzi w nim natomiast intryganta zazdrosnego o jego rosnącą reputację naukową. W końcu także konsekwencje całej historii z Heloizą, w której niewątpliwie pojawiły się gwałtowne i spontaniczne młodzieńcze uczucia, postrzega jako poważną komplikację w swoim życiu, szczególnie w rozwoju kariery zawodowej. To raczej Abelard był postrzegany przez Heloizę jako osoba „znacząca”, mentor i kierownik duchowy, niż na odwrót. Nie zdołał nawet przewyciężyć w sobie powszechnych w środowiskach monastycznych uprzedzeń mizoginistycznych³⁹. W tym przypadku kobieta nie stała „znaczącym innym” dla mężczyzny.

Historia moich niedoli nie jest autobiografią intelektualną, tylko autobiografią intelektualisty. Lubi się Abelard szczycić swoim wykształceniem i uznaje, że opanowanie wiedzy, która wzbudza u innych zachwyty i zazdrość, zawdzięcza wyłącznie swoim zdolnościom i determinacji. Nie widzi potrzeby wyrażenia wdzięczności komukolwiek. Nie szukał, tak jak chociażby Augustyn, mistrzów, którzy pokazaliby mu drogę do prawdy. Przeciwnie – przeżywa permanentny konflikt ze swoim otoczeniem. Gwibert odrzucił jedną grupę społeczną, aby utożsamić się z drugą, Abelard nie chce utożsamić się z nikim, walczy o autonomię swojego „ja”. W związku z tym nie próbuje też introspektywnie zajrzeć do swego wnętrza, aby odkryć te wszystkie zewnętrzne czynniki, także społeczne, które stworzyły owo poczucie „ja”. Cechowała go świadomość radykalnej odrębności od reszty społeczeństwa, miał silną tożsamość osobową, ale odseparowaną od tożsamości zbiorowej. Jego tożsamościowa narracja rozwijała się w nieustannej opozycji wobec „uogólnionych i znaczących innych”.

Oczywiście – dodaje Guriewicz – Abelard przez całe życie otoczony był ludźmi – zarówno zwolennikami i wielbicielami, jak i wrogami i ludźmi mu nieżyczliwymi. Sądząc z jego ocen i wypowiedzi, był jednak człowiekiem skrajnie egocentrycznym i z powodu tego całkowitego skupienia się na własnej osobie jego wspomnienia zdają się być puste, „bezludne”. W rzeczywistości nie był zapewne aż tak samotny. Prawdopodobnie w czasie pracy nad *Historią moich niedoli* myśl o ludziach mu przychylnych została odsunięta na dalszy plan, zdominowana przez opisy walki z zastępami wrogów i prześladowców⁴⁰.

Trzeba brać pod uwagę też i tę okoliczność, że „autobiografia” Abelarda w formie listu do przyjaciela jest też apologią⁴¹, pisaną w celu odrzucenia wszelkich kalumnii,

³⁸ Ibidem, s. 146.

³⁹ Ibidem, s. 145.

⁴⁰ Ibidem, s. 147.

⁴¹ Ibidem, s. 147.

z którymi dumny intelektualista nie mógł się pogodzić; i jako pomówiony publicznie miał prawo przedstawić własną wersję historii swojego życia.

Auctores (*Dante, Petrarca*)

Wyznania św. Augustyna stworzyły pewien nowy paradygmat dyskursu autobiograficznego – opisującego wewnętrzną przestrzeń jednostki. Nie polegało to jednak na pominięciu czynników zewnętrznych: kulturowych i społecznych, które kształtowały osobowość. Przełomowość dotyczyła prymarności tego, co wewnętrzne nad tym, co zewnętrzne. Wielu autorów średniowiecznych próbowało, tak jak chociażby Gwibert z Nogent, naśladować *Wyznania*, także w zamiarze ukazania historii swojego życia duchowego, nikomu jednak – jak się wydaje – aż do Rousseau nie udało się osiągnąć tak głębokiej i subtelnej introspekcji⁴².

Znaczenie „innych” w autobiograficznej opowieści Augustyna sprowadzało się do doprowadzenia poszukującego „ja” do Wielkiego Znaczącego Innego. W momencie, gdy poszukująca dusza decydowała się zaakceptować autorytet Wielkiego Znaczącego Innego, relacja między nią a Bogiem przybierała charakter intymny i bezpośredni. Bezpośredni, to znaczy obywatela się bez pośredników i parenetycznych wzorów. „Inni” pełnili zatem funkcję poniekąd instrumentalną, co nie znaczy mało istotną. Ten rys Augustyńskiej antropologii chętnie został podjęty przez późniejszą myśl protestancką – w przypadku katolicyzmu – potrydencką, a także jansenistyczną. Ta bezpośredniość relacji między człowiekiem a Bogiem zatracona została w okresie średniowiecza:

Kiedy porównujemy dzieło Augustyna – pisze Guriewicz – z późniejszymi średniowiecznymi „wyznaniami” i „autobiografiami”, nieodparcie nasuwa się jeszcze jedna uwaga. Ich autorzy stale porównują siebie do bohaterów pogańskiej czy biblijnej starożytności, do postaci ewangelicznych oraz innych, historycznych i literackich. Podobne porównania czy upodobania oznaczają w istocie coś więcej. Odwołując się do wzorców osobowych, stawiając siebie w sytuacji owych modelowych postaci, stosując do siebie ich słowa i czyny, jednostka kształtuje swoją własną tożsamość. Formuje swoją osobowość przez to, że utożsamia się lub dąży do utożsamienia z charakterami, które poznała na podstawie tekstów napisanych przez autorytety. To nie naśladownictwo, lecz autodefinicja przez upodobnienie⁴³.

⁴² Ibidem, s. 96: „Wielu autorów średniowiecznych znało *Wyznania* (przynajmniej ze słyszenia albo we fragmentach), starali się oni w miarę możliwości wzorować na tym dziele. Byli jednak w stanie naśladować jedynie stronę formalną utworu, a nie rozwinąć zawartą w *Wyznaniach* głęboką introspekcję. Na wewnętrzną przemianę, jaka zaszła w świadomości i psychice Augustyna, oddziaływały niepokoje przełomu epoki – schyłku antyku i początku naszych czasów. Najwidoczniej splot tych okoliczności stworzył możliwość pojawienia się podobnej postaci i biografii jej duszy. Wyjątkowego charakteru *Wyznań* nie można w pełni zrozumieć bez uwzględnienia tego, że Augustyn definiował samego siebie nie tylko jako jednostkę, której świadomość boryka się z zagadkami ludzkiej egzystencji, ale również jako uczestnika procesu dziejowego, świadka zarówno klęski starego świata – z jego utrwalonym, a obecnie upadającym systemem społecznych stosunków i wartości – jak i początku nowej epoki”.

⁴³ Ibidem, s. 97.

Hierarchiczna stratyfikacja społeczeństwa średniowiecznego zakładała ideę pośrednictwa. Drabina społecznych relacji, zależności i dominacji opisywała nie tylko wertykalną relację jednostki względem Boga, ale także horyzontalną relację między ludźmi reprezentującymi różne stany społeczne. Był to model społeczeństwa, w którym tożsamość jednostkowa musiała podporządkować się stanowej tożsamości zbiorowej⁴⁴. Taka feudalna „socjalizacja” mogła przebiegać w sposób niejako naturalny, ale mogła też u jednostek przywiązujących wagę do swej autonomii, tak jak u Gwiberta czy Abelarda, wywoływać konflikty z otoczeniem społecznym.

Idea pośrednictwa, jeśli idzie o wpływ „znaczących innych” na edukację intelektualną, dotyczyła w średniowieczu, a potem także w epoce renesansu, tak zwanych *auctores*, czyli autorów z programów szkolnych. Do grupy *auctores* zaliczało się tak na dobrą sprawę kilkanaście stale przewijających się nazwisk. Gwibert z Nogent przyznaje się w swojej autobiografii do fascynacji Owidiuszem i Wergiliuszem. Wśród tych cenionych autorów niektórym przypisywano większe znaczenie. W taki szczególnie sposób wyróżnia na przykład Dante Wergiliusza w *Boskiej komedii*.

Dante nauczył się – pisze Curtius – swej sztuki retorycznej od Wergiliusza („lo mio maestro”). Jest on mu najbliższy spośród *auctores* szkół średniowiecznych („lo mio autore”). Ci *auctores* są zarazem – jak wiemy – autorytetami: mędrcami. Tak więc Wergiliusz jest dla Dantego, podobnie jak Makrobiusza (Sat., I, 16, 12), biegły we wszystkich dziedzinach wiedzy. On reprezentuje encyklopedyczną sumę ludzkiej wiedzy (Piekło, IV, 73; VII, 31; VIII, 7 i n.).

I w innym miejscu:

Zamysł *Komedii* polega na duchowym spotkaniu z Wergiliuszem. W całym obszarze literatury europejskiej mało jest dzieł, które można by porównać z tym zjawiskiem. [...] „Wskrzeszenie” Wergiliusza przez Dantego jest łukiem ognistym, który przeskakuje od jednej wielkiej duszy ku drugiej. Tradycja duchowa Europy nie zna sytuacji tak afektowanej wzniosłości, czułości i takiej owocności. Jest to spotkanie dwóch wielkich Łatyńczyków. Historycznie patrząc, jest to przypieczętowanie więzi wytworzonej przez średniowiecze pomiędzy światem starożytnym a nowożytnym⁴⁵.

Dantego trudno uznać za autobiografa według naszych wyobrażeń na temat kryteriów piśmiennictwa autobiograficznego, niemniej jednak *La Vita Nuova* i *Commedia Divina* są dziełami, w których autor pisze w pewien określony sposób o sobie samym, przedstawia historię swojego życia. Nie czyni tego jednak wprost. *Życie nowe* jest raczej próbą zrozumienia swoich uczuć, jakimś rodzajem autoanalizy psychologicznej miłości, której – nie ma powodu, aby w to wątpić – poeta rzeczywiście doświadczył. Ta

⁴⁴ „Jednostka istnieje i może istnieć tylko w społeczeństwie. W średniowieczu włączała się w społeczny makrokosmos za pośrednictwem mikrogrup – rodziny, krewnych, wspólnoty wiejskiej, parafii, włości senioralnej i rodowej, gildii kupieckiej, cechu rzemieślniczego, drużyny, bractwa klasztorowego, sekty religijnej, miejskiej *fraternitas* itd. Każda mikrogrupa przyjmuje określony system wartości, po części specyficznych, po części zaś wspólnych dla poszczególnych grup lub dla społeczeństwa jako całości. Jednostka włącza się do kultury, przyswajając sobie te wartości. Przyjmując je, kształtuje swą osobowość” (Ibidem, s. 93).

⁴⁵ E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. i oprac. A. Borowski, Kraków 1997, s. 367, 368-369.

analiza dokonuje się oczywiście przy użyciu popularnej w tamtym czasie konwencji poezji prowansalskiej i włoskiej poezji spod znaku *dolce stil nuovo*⁴⁶, przez co historia miłości Dantego traci w znacznej mierze swój indywidualny wymiar. Niemniej jednak można przyjąć, że Beatrycze była dla poety kimś „znaczącym” jako fantazmat wyidealizowanej, przybranej w alegoryczne znaczenia kobiety (*donna angelicata*)⁴⁷, wpisującej się w koncepcje filozoficzno-teologiczne, w każdym razie była „znacząca” dla jego literackiej twórczości.

W *Boskiej komedii* przywołuje Dante ponad pięćset postaci⁴⁸, w tym także osoby, które znał i spotkał w swoim życiu, również swoich krewnych. Czyni to oczywiście w sposób specyficzny, zupełnie odmienny niż w *Confessiones* Augustyna⁴⁹. Guriewicz zauważa: „Mimo że Dante jest zdolny zarówno do analizowania swoich uczuć, jak do spojrzenia na siebie z boku, oczami otoczenia, to jednak świat *Życia nowego* jest światem alegorii i symboli”⁵⁰. W jeszcze większym stopniu uwaga ta dotyczy *Boskiej komedii*. Każdego z trzech przewodników Dantego po zaświatach można by oczywiście uznać za „znaczących innych”, ale ich ranga sprowadza się do znaczeń alegorycznych, o które spierają się dantolodzy: Beatrycze postrzegana jest jako alegorię miłości (*caritas*), Objawienia, Kościoła albo jako emanację Boga⁵¹, Wergiliusza jako ucieleśnienie mądrości kultury starożytnej, św. Bernarda z Clairvaux jako reprezentanta średniowiecznego mistycyzmu⁵². Już dawno temu Leo Spitzer zwrócił uwagę na to, że czytelników średniowiecznych nie interesowało „ja empiryczne”, tylko „ja poetyckie” autora, reprezentujące nie to, co w życiu ludzkim indywidualne, tylko to, co uniwersalne⁵³. Bohaterem kultury średniowiecza nie była jednostka tylko – jak wiadomo – *everyman, jederman, homo*. Alegorie służyły odsłanianiu głębszego, duchowego sensu rzeczywistości, ukazywaniu wszelkich analogii między różnymi poziomami tej rzeczywistości, jednakże wplecione w quasi-autobiograficzną opowieść sprawiały, że „Dante nie tyle ujawnia swój świat wewnętrzny, ile ukrywa go”⁵⁴. Albo też, mówiąc nieco inaczej – prywatną historię swojego życia wpisuje w metanarrację chrześcijańską, mocno – dodajmy – zalegoryzowaną i tym różniącą się dość istotnie od *Confessiones* Augustyna.

Z tego powodu trudno mówić o jednostkowej tożsamości autorów średniowiecznych, to, co w ich życiu było „własne”, wtapiało się w to, co „wspólne”. *Auctores* często urastali do rangi „znaczących innych”, mogli być traktowani tak jak Wergiliusz u Dantego, na sposób bardzo osobisty i egzaltowany, ale stanowili „dobro wspólne”, *loci*

⁴⁶ M. Barbi, *Dante*, przeł. J. Gałuszka, Warszawa 1965, s. 47; K. Żaboklicki, *Literatura włoska*, [w:] *Dzieje literatur europejskich*, t. 1, red. W. Floryan, Warszawa 1979, s. 393; J. Gałuszka *Wstęp*, [w:] *Dante Alighieri, Życie nowe*, przeł. E. Porębowicz, Warszawa 1960, s. 5.

⁴⁷ E. Porębowicz, *Dante*, Lwów 1906, s. 44.

⁴⁸ E. R. Curtius, *Literatura europejska...*, s. 375.

⁴⁹ K. Morawski, *Wstęp*, [w:] *Dante Alighieri, Boska komedia*, przeł. E. Porębowicz, wstęp i oprac. K. Morawski, Wrocław 1977, s. XXIX-XXX.

⁵⁰ A. Guriewicz, *Jednostka w dziejach Europy...*, s. 234.

⁵¹ E. R. Curtius, *Literatura europejska...*, s. 387.

⁵² K. Morawski, *Wstęp...*, s. LXVII-LXXXVI.

⁵³ L. Spitzer, *Notes on the Poetic and Empirical „I” in Medieval Authors*, „Traditio” IV, 1946, s. 414-422.

⁵⁴ A. Guriewicz, *Jednostka w dziejach Europy...*, s. 234.

communes wyedukowanych przedstawicieli społeczeństwa średniowiecznego. „Idea rozwoju osobowości – konstatuje Guriewicz – była obca średniowiecznej myśli”⁵⁵.

Na początku renesansu coś jednak zaczęło się zmieniać. Petrarca zachowuje jeszcze sporo szczerzej uwagi wobec obiegowych *auctores*, co ujawnia na przykład w listach:

Kochałem Cyncerona i Wergiliusza tak, że niczego nie mogłem kochać więcej. Wielu sławnych pisarzy starożytności było mi drogimi, ale z tych dwóch kochałem jednego uczuciem synowskim, drugiego uczuciem braterskim. To uczucie zrodziło się we mnie z podziwu, lecz również z zażyłości, która powstała ze studiów⁵⁶.

Stosunek Petrarce do *auctores* przypomina zatem ten, jakim Dante darzył Wergiliusza: są oni nie tylko autorytetami w sprawach filozoficznych czy literackich, ale także istotnymi postaciami wyobraźni, wobec których zachowuje się relację emocjonalną.

Także wielu innych poetów renesansowych stara się zmanifestować swoje przywiązanie do sławnych autorów starożytności. Przykłady na to odnajdziemy także w literaturze polskiej, chociażby charakterystyczne wyznanie Klemensa Janickiego w elegii *De se ipso ad posteritatem*, w której pojawia się odwołanie do Wergiliusza i Owidiusza⁵⁷:

[...] Wreszcie
Zabrzmiało dla mnie imię Maronowe
I twoje imię, Nazo ukochany!
Czytając, wielbić zacząłem. O, niemal
Bogami stali się dla mnie poeci⁵⁸.

Były to oczywiście najczęściej wyznania obiegowe, wynikające z konwencji retorycznej, nie oznacza to jednak, że nie kryły się za nimi autentyczne fascynacje literackie stanowiące istotny element *curriculum vitae* renesansowych autorów.

W przypadku Petrarce wyjątkowym „znaczącym innym” był Augustyn, którego *Wyznania*, o czym pisze w jednym z listów, czytał podczas „objawienia” na górze Ventoux w 1336 roku. W *Secretum meum* staje się Augustyn rozmówcą i nauczycielem włoskiego poety, a zdaniem Guriewicza można go nawet uznać za hipostazę Petrarce, pozwalającą mu wniknąć głęboko w swoją duszę, „jest to swego rodzaju spowiedź”⁵⁹. Włoski humanista wyznaje swoje grzechy, spośród których najpoważniejszym jest *acedia*. Augustyn interesuje Petrarce nie tylko jako średniowieczna *auctoritas* w sprawach filozofii i teologii czy też jako Ojciec Kościoła – fascynuje go osobowość autora *Wyznań*. Desygnuje go nie tyle na mistrza przekazującego scholastyczną wiedzę, ile raczej na nauczyciela mądrości wskazującego, jak odnaleźć w sobie wewnętrzną harmonię.

Tak czy inaczej – pisze Guriewicz – wszyscy średniowieczni autorzy „wyznań”, „apologii” i „autobiografii” zajmowali się kreacją samego siebie oraz samouspra-

⁵⁵ Ibidem, s. 235.

⁵⁶ F. Petrarca, *Wybór pism*, wybór, wstęp i komentarze K. Morawski, Wrocław 1983, s. 10.

⁵⁷ Zob. J. K. Goliński, „*De se ipso ad posteritatem*”. *Kallimacha, Dantyszka i Janickiego autobiografie kreowane*, „Pamiętnik Literacki” 1995, z. 1, s. 3-24.

⁵⁸ Z. Kubiak, *Medytacje Janicjusza*, Warszawa 1993, s. 51.

⁵⁹ A. Guriewicz, *Jednostka w dziejach Europy...*, s. 238.

wiedliwieniem, i mniej czy bardziej świadomie dobierali fakty ze swojego życia po to, aby ulepić z nich swój *image*. Dlatego stale sięgali po wzorce, „przykłady”, jakimi były sławne postaci starożytności, i przez upodobnianie się do nich uświadamiali sobie własną osobowość. W przypadku Petrarcki stykamy się już z czymś nowym. On nie szuka żadnego prototypu wielkości, lecz po prostu konsekwentnie tworzy własny mit o swoim życiu⁶⁰.

W pismach Petrarcki *auctores* urastają do rangi „znaczących innych”, ale nie przesłaniają sobą osobowości jednostki, przeciwnie: pozwalają się jej wyartykułować i uświadomić sobie odrębność własnego „ja”. To poczucie autonomii u innych autorów renesansowych przybierać będzie często postać dużo bardziej skrajną niż u Petrarcki.

„Inni” podporządkowani „ja” (Cellini)

W głośnej i kontrowersyjnej książce *Kultura Odrodzenia we Włoszech*, opublikowanej po raz pierwszy w 1860 roku, Jakub Burckhardt sformułował tezę, w myśl której nowoczesne biografie i autobiografie mogły powstać w momencie narodzin renesansowego indywidualizmu, a ten stworzyły nowe warunki polityczne panujące we Włoszech. Indywidualizm oznacza świadomość swojej odrębności, zdolność określenia czym „ja” różni się od „innych”. Inni badacze dodają, że dopiero upadek feudalizmu i poluzowanie zależności od suwerenów umożliwiły pojawienie się postawy szczerości w dyskursie autobiograficznym⁶¹. Poczucie odrębności często przeradzało się w okresie renesansu w wyniosłą dumę, szczerość – w przechwałki, indywidualizm – w egocentryzm. Dokładnie ilustruje to przykład Benvenuto Celliniego, autora *Żywota własnego*.

Powodem do dumy były w pierwszej kolejności osiągnięcia artystyczne jako efekty wrodzonego talentu, wspieranego pracowitością i determinacją. Z dużo większą dokładnością i emocjonalnym zaangażowaniem opisuje Cellini swoje rzeźbiarskie i jubilerskie dzieła, które wykonał, niż ludzi, których znał. Słusznie zauważa Burckhardt: „nie chodzi autorowi o obserwowanie własnych wewnętrznych przeżyć”⁶², chociaż stworzył barwny autoportret literacki czy też renesansowy autowizerunek. „Inni”, traktowani w sposób dość instrumentalny, pojawiają się w kręgu jego zainteresowań o tyle, o ile przyczynili się do rozwoju jego artystycznego talentu (mistrzowie w zawdzie) lub też potrafili się poznać na jego sztuce (Michał Anioł), a jeszcze lepiej – w przypadku mecenasów – hojnie ją nagrodzić (władcy francuscy). Ale też świadom jest swojego pochodzenia z rodziny może i niezbyt zamożnej, ale głęboko zakorzonej we florenckim mieszczaństwie. Genealogię swojego rodu wywiódł aż od „znakomitego i dzielnego” wodza w armii Juliusza Cezara; od imienia owego praprzodka miałyby też pochodzić nazwa miasta Florencja. Pisząc autobiografię w wieku lat 58, świadom jest zasług przydanych swojemu rodowi – „urodziłem się w skromnym stanie i pierwszy wsławiłem swoją rodzinę” (15)⁶³. Jego przodkowie oddawali się do tej pory

⁶⁰ Ibidem, s. 239.

⁶¹ L. Trilling, *Sincerity and Authenticity*, wyd. 5, Cambridge, Mass. 1974.

⁶² J. Burckhardt, *Kultura Odrodzenia we Włoszech*, przeł. M. Kreczkowska, Warszawa 1965, s. 177.

⁶³ *Benvenuto Celliniego żywot własny spisany przez niego samego*, przeł. L. Staff, Warszawa 1984; w nawiasach odwołuje się do stron tego wydania.

rzemiosłu wojennemu i w ten sposób wykazywali się dzielnością, on z pełną świadomością wybrał inną drogę życiową – zajął się rzemiosłem artystycznym. Środowisko rodzinne, pojawiające się tu niewątpliwie w roli „uogólnionego innego”, prezentuje Cellini z dokładnością, która do tej pory w tekstach o charakterze autobiograficznym nie była spotykana. Matkę opisuje zdawkowo, sporo uwagi poświęca natomiast osobie swego ojca, który zdradza rysy człowieka renesansu: znał się na rysunku i muzyce, wykonywał muzyczne instrumenty, pisywał także wiersze. Dla swojego syna pragnął kariery muzyka i przez długi czas przymuszał go do tego zajęcia. Cellini zniechęcił jednak „przekłętę granie” i wybrał dla siebie zupełnie inny zawód. *Żywot własny* ukazuje zatem, wielokrotnie i na różne sposoby przedstawiany później w literaturze (choćby w *Wyznaniach* Rousseau), konflikt między ojcem, projektującym dla swojego dziecka karierę zawodową, a synem, decydującym się na wybór mniej pewnego zajęcia artystycznego.

Wyeksponowanie roli ojca bierze się też stąd, że Cellini przez całe swoje życie funkcjonował w świecie, w którym dominowały męskie wartości, a przede wszystkim męskie ambicje – walka o społeczny i ekonomiczny prestiż. Czemu zresztą, jak się wydaje, nie przeszkadzały jego biseksualne skłonności. Hegemoniczna męskość cechowała się dość instrumentalnym traktowaniem kobiet. O jednej ze swoich młodziutkich kochanek o imieniu Caterina pisał na przykład: „Oczywiście, będąc mężczyzną, używałem jej też gwoli uciechom cielesnym i być może, że będzie miała ze mną dziecko; nie chciałem płacić za dzieci cudze i nie zniósłbym, by wyrządzono mi taką obelgę” (293). Nie skrywa też swojej skłonności do fizycznego karania kobiet, które nie okazywały należytej uległości. Dość łatwo godzi się ze śmiercią swojego jedyne go synka zaduszonego przez kumę, a jednocześnie wyznaje: „żywię gorącą miłość dla moich dzieci, które płodzę w swoim zawodzie” (250). Prawdziwym jego potomstwem, z którego był dumny i z którym wiązał wszelkie nadzieje, były wytwory jego sztuki. „Wcale mu nie szkodzi – pisał Burckhardt – że czytelnik domyśla się czasem kłamstwa lub przechwałek; nad wszystkim bowiem góruje wrażenie natury niezwykle energicznej, zupełnie wyrobionej. [...] Ona natomiast jest człowiekiem, który wszystko może, na wszystko się waży i sam sobie jest miarą”⁶⁴. Zdaniem Burckhardta Cellini jest zapowiedzią człowieka nowoczesnego, nie mającego względu na żadne autorytety, łącznie (a może przede wszystkim) z autorytetem Stwórcy, jest także zapowiedzią typu artysty amoralnego, nietzscheańskiego, podporządkowującego całe swoje życie potrzebie wyrażania się poprzez sztukę. Temu celowi podporządkowani zostają hegemonicznie także „inni”.

„Ja” jako „inny” (Montaigne)

Za zapowiedź człowieka nowoczesnego uznaje się też innego renesansowego autora – mianowicie Montaigne’a. *Żywot własny* jako autobiografia, jakkolwiek barwna i awanturnicza, pozbawiona jest jednak głębszej i bardziej odkrywczej samorefleksji. Cellini ma do powiedzenia światu jedno tylko przesłanie – jestem artystą i za takiego chcę być uważany. Prawdziwy przełom w rozwoju nowoczesnego indywidualizmu dokonuje się

⁶⁴ J. Burckhardt, *Kultura Odrodzenia...*, s. 177.

dopiero za sprawą autora *Essays*, a polega on na tym, jak zauważa Taylor, że „próby” określenia tożsamości jednostki dokonują się poprzez stopniowe odkrywanie tego, co w niej okazuje się niepowtarzalne⁶⁵. Ludzie różnią się między sobą, bardziej niż się to do tej pory wydawało – z tego prostego i mało odkrywczego spostrzeżenia wyciąga jednak autor *Prób* daleko idące konsekwencje. Uniwersalność ogólnoludzkiego doświadczenia okazuje się złudzeniem; oczywiście nie kwestionuje Montaigne istnienia natury ludzkiej, ale sprowadza się ona do podstawowych wydarzeń egzystencjalnych: rodzimy się, czegoś tam w życiu pragniemy i w końcu umieramy. Reszta doświadczeń kształtuje się pod wpływem zmiennych zewnętrznych okoliczności o charakterze społecznym i kulturowym.

Silne poczucie odrębności „ja” względem „innych” brało się zapewne u Montaigne’a z wychowania, jakie zapewnił mu ojciec: był dzieckiem w pewnym sensie „wyhodowanym” według humanistycznych wzorów, być może zgodnych z zaleceniami bardzo popularnej w tamtym czasie broszurki Erazma z Rotterdamu *De pueris statim ac liberaliter instituendis*⁶⁶. Wychowywał się w środowisku sztucznym, zaszczepiona w nim od kołyski znajomość łaciny i imponująca erudycja stwarzały przeszkodę dla naturalnych relacji z rówieśnikami. „W *Próbach* nie wspomina się – zauważa Józef Hen – o żadnym dziecku, żadnym koleźce, żadnej dziecięcej przyjaźni”⁶⁷.

Poczucie „ja” u Montaigne oznaczało poczucie własnej „inności”, ale nie w sensie negatywnym jako „inności” alienującej, wykluczającej spośród „innych”, tylko jako świadomość swojej odrębności, niepowtarzalności względem „innych”. Można by powiedzieć zatem, że dla Montaigne’a „znaczącym innym” był sam Michel de Montaigne: „nastęczyła mi się własna osoba jako przedmiot i materia” (II 86)⁶⁸. Żeby zobaczyć siebie samego potrzebne jest lustro i takim lustrem stały się *Próby*, będące odbiciem autora, a zatem zintegrowaną z nim autoreprezentacją: „Zarówno jak ja uczyniłem moją książkę, tak i moja książka uczyniła mnie: książka współlistotna z autorem, zatrudnienie swoje i własne, jakoby członek mego życia, a nie zrodzona z obcego i dalekiego przedmiotu i celu, jak wszystkie inne książki” (II 331-332).

Próby spełniają wręcz funkcję Lacanowskiego lustra: umożliwiają zobaczenie swego „ja”, autoidentyfikację z literackim autoportretem, spojrzenie na siebie niejako z zewnątrz, w odbiciu, czyli jako na „innego”. *Essays* są „próbami” (nie jedną „próbą”, tylko wieloma) określenia swojej tożsamości, poszukiwaniem jednostkowej istoty samego siebie. W porównaniu z Lacanowską fazą lustra zachodzi tu pewnie jedna, ale istotna różnica: przeglądanie się w księdze prowadzi do doświadczenia heterogeniczności „ja”. W tym sensie można rzeczywiście uznać autora *Prób* za prekursora tożsamości nowoczesnej.

Teza o tym, że Montaigne sam dla siebie jest „znaczącym innym”, mogłaby sugerować, iż mamy w tym przypadku do czynienia z rodzajem introspekcji, która prowadzi do zamknięcia się i implozji „ja”. Tymczasem tak nie jest. Autorefleksja nad „ja” nie przesłania Montaigne’owi obecności „innych”, przeciwnie, pozwala mu odkryć ich

⁶⁵ Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości...*, s. 339.

⁶⁶ Zob. J. Hen, *Ja, Michał z Montaigne...*, Warszawa 1999, s. 44.

⁶⁷ Ibidem, s. 44.

⁶⁸ M. de Montaigne, *Próby*, t. I-III, przeł. T. Boy (Żeleński), Warszawa 1985. Dalej odwołuję się do tego wydania, podając w nawiasie cyfrą rzymską numer tomu, cyframi arabskimi numer strony.

znaczenie. Wyobrażenie francuskiego filozofa jako samotnika zamkniętego w wieży swego zamku wydaje się grubym uproszczeniem.

Niewątpliwie najważniejszą osobą w biografii francuskiego filozofa, „znaczącym innym”, był serdeczny, starszy o trzy lata przyjaciel, autor politycznych traktatów, Étienne de La Boétie, którego poznał już w wieku dojrzałym.

I była ta przyjaźń – wspomina autor *Prób* – jak długo Bóg jej dozwolił trwania, tak zupełna i doskonała, iż z pewnością nie zdarzy się i czytać o podobnej, między dzisiejszymi ludźmi nie widuje się ani śladu czegoś przybliżonego. (I 293)

Uznawał Montaigne przyjaciela, odwołując się do toposu, którym posługiwał się także Augustyn w *Wyznaniach*, za połowę siebie samego (I 301).

Przyjaźń ta – pisze Zbigniew Gierczyński – odegrała dużą rolę w jego życiu: wpłynęła dodatnio na kształtowanie się jego charakteru, utwierdziła go jeszcze w kulcie dla starożytności, a nawet stała się w pewnym stopniu źródłem twórczości pisarskiej: *Próby* miały być pierwotnie pomnikiem literackim ku czci zmarłego przyjaciela, a ich największą ozdobą miał być traktat zmarłego *O dobrowolnej niewoli*, który Montaigne zamierzał umieścić w samym środku dzieła⁶⁹.

Nagła śmierć przyjaciela stała się dla przyszłego autora końcem najszcześniejszego okresu w życiu; zdał sobie sprawę z tego, że stracił kogoś, kto go najlepiej znał i rozumiał. Albert Thibaudet sugerował nawet, że La Boétie stanowił „męskie” wsparcie dla „kobiecej” natury Montaigne’a⁷⁰.

Zamieszczony w *Próbach* rozdział *O trzech rodzajach obcowania* świadczy o tym, że odkrywaniu samego siebie jako „innego” towarzyszyła równocześnie silna świadomość wpływu różnych „innych” na proces kształtowania się jednostkowej tożsamości. Pierwszym rodzajem „obcowania” jest przyjaźń, której autor doświadczył i cenił jako najdoskonalszy rodzaj międzyludzkiej relacji, drugim – towarzystwo „pięknych i godnych kobiet”, w rozdziale *O przyjaźni* dodawał jednak, że przyjaźń jest czymś doskonalszym od uczuć okazywanych kobietom oraz od małżeństwa, ponieważ cechuje się większą statecznością, umiarkowaniem, jest pochodzenia duchowego. Trzeci rodzaj „obcowania” to książki.

Jednakże otwarcie Montaigne’a na „innych” i na „inność” dotyczy także innych spraw. Francuski myśliciel jest bowiem uznawany za jednego z pierwszych etnografów, przede wszystkim z racji swoich rozlicznych zainteresowań i komparatystycznych analiz ludzkich zachowań, obyczajów, praw, form kultu, religii itd.⁷¹ W sposób szczególnie interesował się wszelkimi nowinami z odkrytego przecież nie tak dawno Nowego Świata. Esej *O kanibalach* jest odkryciem „inności” ludzi postrzeganych z europejskiego punktu widzenia jako prymitywni i barbarzyńcy⁷². Mieszkający w „innym”

⁶⁹ Z. Gierczyński, *Wstęp*, [w:] M. de Montaigne, *Próby...*, t. 1, s. 20.

⁷⁰ Podaję za: J. Hen, *Ja Michał z Montaigne...*, s. 83.

⁷¹ Z. Gierczyński, *Wstęp...*, s. 46.

⁷² O tym zwrocie w świadomości „światłych” intelektualistów europejskich pisał także Ryszard Kapuściński, zwracając uwagę na to, że humanizm i oświecenie są epokami „rewolucyjnego odkrycia, że niebiały, nie-chrześcijanin i dzikus, ten monstualny i tak do nas niepodobny Inny to też człowiek” (R. Kapuściński, *Ten Inny...*, s. 18).

świecie „kanibale” stają się w *Próbach* lustrem, w którym cywilizowani Europejczycy mogą ujrzeć swoje zdemaskowane oblicze. Na podobnej zasadzie „innymi” są także zwierzęta jako istoty równorzędne ludziom, a może nawet pod pewnymi względami ich przewyższające.

Montaigne jest w tradycji kultury europejskiej myślicielem przełomowym, w jego dziele ujawnia się zarys tożsamości człowieka nowoczesnego, poszukującego obszaru wolności osobistej między dążeniem z jednej strony do indywidualności a z drugiej do wspólnotowości. Ten dylemat podejmie później w wieku XVIII także Rousseau, który zdaniem Lévi-Straussa był prekursorem nowożytnej etnologii⁷³. U Montaigne’a natomiast dokonuje się w pewnym sensie przejście od humanizmu do antropologii, czyli od postrzegania człowieka w kategoriach wyłącznie metafizycznych do rozpatrywania człowieka w kontekście jego uwikłań społecznych, kulturowych czy nawet biologicznych.

Poszukiwanie samego siebie od samego początku, czyli od Marka Aureliusza i św. Augustyna, wiązało się z mniej lub bardziej artykułowaną świadomością, że to, kim się jest, zależy w znacznej mierze od wpływu „innych” i społecznego usytuowania względem „innych”. W społeczeństwach tradycyjnych, przednowoczesnych jednostka, nawet jeśli znajdowała się w konflikcie z „innymi”, nie była narażona na poczucie braku sensu życia, jej kondycja egzystencjalna wpisana była w niepodważalne ramy pojęciowe, które wyznaczały jej miejsce w apriorycznej strukturze społecznej i kosmologicznej. Montaigne także przegląda się w lustrze „innych”, ale postrzega ich w sposób znacznie szerszy: są nimi nie tylko rodzice i wychowawcy, ale także przyjaciel, będący jego dopełnieniem, kobiety reprezentujące „inną” płęć, „kanibale” żyjący w „innym” świecie, zwierzęta „inaczej” doświadczające rzeczywistości. W pewnym sensie „inny” jest cały świat, naprzeciw którego umiejscawia się coraz bardziej świadome siebie „ja”.

Ten wielki świat – powiada autor *Prób* – który wielu mędrców mnoży jeszcze, uważając go jakoby za odmianę w rodzaju, oto zwierciadło, w które nam trzeba patrzeć, aby mieć dobre poznanie samych siebie. Otóż pragnę, by to była księga do nauki dla mojego ucznia (I 269).

Jednakże wpatrywanie się renesansowego intelektualisty w *speculum mundi*, inaczej niż to miało miejsce w średniowieczu, uzmysławia heterogeniczność świata a zarazem heterogeniczność, rozszczepianie się tożsamości jednostki, która z tym większą determinacją „próbuję” określić swoją odrębność. Montaigne zapowiada charakterystyczną dla nowoczesności dialektykę między „ja” a „innymi”, między indywidualizmem a wspólnotowością, dialektykę, która – dodajmy – stanie się źródłem kryzysu nowoczesnej tożsamości. Od rozpoznania swojej indywidualności już tylko krok do ponowoczesnej myśli o dekonstruowaniu i stwarzaniu na nowo swojego „ja”.

⁷³ C. Lévi-Strauss, *Jan Jakub Rousseau, twórca nauk humanistycznych*, przeł. L. Kolankiewicz, „Twórczość” 1984, nr 6, s. 82-89.

***“Other” as a category of autobiographical discourse
(from Marcus Aurelius to Montaigne)***

The term “identity”, used for the first time by American psychologist Erik Erikson, has become one of the most important categories of contemporary humanities besides such other terms as “self” and “subjectivity”. Sociological theories (e.g. G. H. Mead) assume that identity of individual is created by relationship to “others”, especially so called “generalized other” and “significant others”. This article attempts to put these sociological terms into literary criticism and it analyses some examples of autobiographical literary works from Marcus Aurelius, Saint Augustine, Guibert of Nogent, Peter Abelard, Dante, Petrarch, Benvenuto Cellini, to Montaigne. The aim of analysis is to reveal a process of invention of “others” in the most known autobiographies until early modern period.

Małgorzata Matusiak

Akademia Pomorska
w Słupsku

RENEZANSOWY PRZEWODNIK PO SOBIE SAMYM. ELEGIA VII Z KSIĘGI ŻALÓW KLEMENSA JANICKIEGO

Refleksję nad wybraną elegią Klemensa Janickiego, wpisującą się nie tylko w topikę autobiograficzną, ale i poetykę intymności, można byłoby rozpocząć od głównej tezy wszelkiej intymistyki, tzn. od pytania: „kim jestem?”, które w perspektywie Janickiego sprowadza się do procesu poznawania, jak i rozpoznawania siebie w różnych rolach, dyktowanych przez życie. Procesy te współtworzą ton autobiograficzny w utworach poety i decydują o porządku lirycznej autokreacji¹. Kategoria autobiograficzności w elegiach Janickiego funkcjonuje głównie w dwóch znaczeniach:

1. jako swoista strategia lektury, stanowiąc „klucz autobiograficzny”, dzięki któremu następuje odczytanie znaczeń poszczególnych elegii w perspektywie widzenia i interpretacji świata przez autora,
2. jako kategoria służąca do interpretacji elegii, będących świadectwem drogi poetyckiej twórcy u początków XVI wieku.

W powyższych planach autobiograficzność odgrywa rolę wyznacznika ważnych cech twórczości, wpływając na kształt elegii – stają się one modelem nowego typu literatury wczesnego renesansu w Polsce – liryki „własnej osobowości”. Wybrany utwór prezentuje fenomen myśli Janickiego, która, co charakterystyczne, nie jest kategorią statyczną czy też teleologiczną, zmierzającą do finalnego obrazu swojego życia, ale ukazuje nieustanny i autonomiczny proces „stawania się”. Myśl elegijna poety nie tylko odtwarza jego życie, ale i kreuje przyszłą perspektywę istnienia – ponadczasową

¹ Zob. R. Krzywy, *Renesansowe poematy autobiograficzne Klemensa Janickiego i Macieja Strykowskiego wobec wzorca owidiańskiego*, [w:] *Owidiusz. Twórczość – recepcja – legenda*, red. B. Milewska-Ważbińska, J. Domański, Warszawa 2006, s. 217-239. O autobiografii i autoportrecie zob. także: R. Pascal, *Struktura prawdy w autobiografii*, przeł. M. Czermińska, „Punkt” 1978, nr 4; M. Beaujour, *Autobiografia i autoportret*, przeł. K. Falicka, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1; R. Lubas-Bartoszyńska, *Między autobiografią a literaturą*, Warszawa 1993; M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznaczenie i wyzwanie*, Kraków 2000; P. de Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*, tłum. M.B. Fedewicz, [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000; Ph. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, przeł. A. W. Labuda, „Teksty” 1975, nr 5 i tegoż autora, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przekł. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001.

sławę i nieśmiertelność. Szczególnym zadaniem autobiograficznej elegii siódmej jest ponowne uświadomienie przez poetę znaczeń przeszłości i terażniejszości, wydobyć na jaw sensów ukrytych pod powierzchnią zdarzeń. W tym kontekście autobiograficzność staje się uprzywilejowanym trybem elegijności, elegijnego wspomnienia i rozważania życia. Można powiedzieć, że jest istotny *modus dictandi* liryki Janickiego. Buduje jego sposób myślenia, sprowadzający się nie tylko do formuły: „powracać do minionego życia”, ale i „myśleć poprzez przeszłość, poprzez własne minione życie”.

W utworze zwracają uwagę procesy samopoznania i autorefleksji, których przedstawienie opiera się na opozycji: „wewnątrz – zewnątrz”, „bliskie – dalekie”, „znane – obce”. Istotna staje się także topika *locus amoenus*, przestrzeni odosobnionej, prywatnej, oferującej niezbędne warunki do poetyckiej kontemplacji, do rozważania i „studiowania” siebie. W perspektywie elegii siódmej zdolność do swoistej wiwisekcji swego „ja”, do poznania siebie w trakcie rozważań poety decyduje o autentyczności istnienia i warunkuje jego wymiar twórczy. Tworząc autobiografię jako „portret wewnętrzny”, Janicki nie tylko przedstawia swoje stany duchowe, ale również podejmuje wysiłek organizowania swej osobowości. Problem podmiotowości i autoprezentacji stanowi tym samym ramę kompozycyjną i intelektualną elegii. Na uwagę zasługują tu aspekty wspomnianej powyżej poetyki autokreacji – związane z kategorią czasu, z procesualnym rozwojem osobowości, z wieloznacznością języka, relacjami międzyludzkimi, elementami fikcji literackiej czy właściwościami poznania. Przy autokreacji Janickiego ważne stają się dwie tendencje: dążenie do przekroczenia granic „ja – świat” na rzecz rozpoznania: „to ja jestem światem” oraz ujmowanie obrazu „ja wewnętrznego” przez poetę w zależności od relacji z innymi: ze znajomymi i przyjaciółmi. Ich obecność w elegii siódmej wydaje się niezbędna nie tylko do życia Janickiego, ale i – co znaczące – do zyskania przez niego poczucia tożsamości, do uświadomienia drogi swego istnienia. Model relacji: „bycie wobec innego” jest odautorskim założeniem. Pojawia się ono również jako swoista strategia intertekstualna, dając możliwość zaistnienia bohaterowi elegii w przestrzeniach między tekstami i między autobiografiami – między losem Owidiusza i własną drogą życia. Dzięki takim porządkom znaczeń autoprezentacja Janickiego staje się środkiem humanistycznego poznania. Poeta-bohater elegii siódmej, dokonując autokreacji, w trakcie konstruowania swego tekstowego „ja” nawiązuje do znanych toposów, m.in. *poeta doctus, poeta artifex, poeta inventor*, do wzorców autobiograficznych znanych z liryków Owidiusza. Zwraca tu uwagę fakt, że w myśli badawczej elegia VII zapisała się przede wszystkim w planie korespondencji i analogii z elegią Owidiusza, zamykającą księgę IV jego *Tristiów*².

U Janickiego zwraca uwagę studium kreowania „ja” lirycznego i związany z nim fenomen podmiotowości, budowanej w dwóch równoległych porządkach: w języku opisującym to, co fizyczne i w planie przeżyć duchowych. W pierwszym z nich znaczenia koncentrują się wokół wykluczenia z nurtu życia, wpisania samego siebie na margines bycia w świecie, znaczonej śmiertelną, dziedziczną chorobą i związanym z nią cierpieniem. Dopełnieniem tego planu i kierunkowskazem dla języka przeżyć duchowych jest w elegii siódmej nie tylko pragnienie wiedzy, ale i chęć przedłużenia życia, „zagłuszanie” świadomości choroby przez głos poety i poezji; w perspektywie kre-

² Zob. prace przywołane w: K. Ziemia, *Klemens Janicjusz – Jan Kochanowski. Dwie koncepcje elegii neolacińskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1998, z. 4, s. 125-137.

acji poetyckiej następuje poszukiwanie remedium na śmiertelną chorobę, na wodną puchlinę. Jak przestawił to Janusz Goliński:

O przypadkach własnego życia, o blaskach i cieniach swej biografii Janicki informuje potomnych rzeczowo – podążając śladem tych twórców renesansowych, którzy z tego, co prywatne, czynili własność publiczną (poprzez sam akt artystycznego podjęcia spraw osobistych). Wyznanie autora „*Tristium liber*” – szczerze i autentyczne, choć inspirowane wzorami liryki augustowskiej – jest rozmyślnie i jakby demonstracyjnie niepatetyczne. Nad „zobiektywizowanymi” fragmentami o puchlinie wodnej unosi się cień melancholijnego znużenia, który skrywa prawdę o człowieku (jak Hiob?) ciężko doświadczonym, o tragizmie, bólu i rozpaczycy osoby duchowo i fizycznie udręczonej, o przedwcześnie gasnącym życiu oraz o pragnieniu śmierci uwalniającej od trudów egzystencji, cierpienia, grzechu i zła. Stan wewnętrznej zgody na nieuniknione przeznaczenie – osiągnięty w wyniku oczyszczającego działania bólu, który uczy rezygnacji z pożądaných za życia dóbr – wieńczy tchnąca melancholią i szczerością uczuć *exhortatio* [...] w *walecie* Janickiego *exhortatio* współistnieje z *consolatio*. Niepokoje eschatologiczne, zrodzone z rozmyślań o zachłanności śmierci, gasną w fikcjach pocieszycielskich, w melancholijnej wizji spotkania z druhami w zaświatach oraz w obrazie ziemi ojczystej – miejsca wiecznego spoczynku³.

W przedstawianej elegii Janickiego wizję świata współtworzy swoiste *decorum* gatunkowe: ukazanie w poetyce melancholii utraty dobra, zdrowia, porównywanie stanu obecnego z minionym, szczególna nastrojowość, towarzysząca prezentacji losu⁴. Utrata dobra w elegii siódmej określa postawę podmiotu wobec czasu i życia. Podobny wpływ ma konfrontacja przeszłości z teraźniejszością, prowadząca do konstatacji cierpienia i odkrycia przyszłego, już pozagrobowego zwycięstwa poety. Przeszłość, stanowiąc przestrzeń osobowego zakorzenienia bohatera, przestrzeń możliwej rekonstrukcji głębi „ja”, uwyrażnia związki poety z przyjaciółmi. Źródła elegijnej nostalgii związane są z rozmyślaniami nad czasem minionym, nad drogą na poetycki Parnas i krótkotrwałym tam pobytom. Dopełnia tego fakt, że tożsamość bohatera i przywoływana przez niego przeszłość uwikłane są nieustannie w relację: ja, moje życie dzięki innym – mecenasom, lekarzom. Nostalgia poety wypływa również z jego wyraźnej potrzeby „bycia blisko” drugiego człowieka, potrzeby przyjaźni. Coraz intensywniejsze rozpoznawanie krótkości ziemskiej egzystencji to pełne, faktyczne bycie Janickiego z innymi unicestwia.

Elegia siódma, zachowując swe cechy gatunkowe, staje się, paradoksalnie, liryką życia w pełni, poezją siły witalnej, której moc widać w przekonaniu poety, wrytym na przyszłym nagrobku. Już sam proces pisania autobiograficznej elegii staje się dla Janickiego wyzwaniem z więzów choroby, przemijania, perspektywy śmierci:

Tutaj leżę nadziei próżen i obawy,
Prawdziwie żyw. Żywocie zmarły mój, bądź zdrow!⁵

³ J. K. Goliński, „Dostateczne opisanie melankolijnej...” *Tristia – invidia – acedia*, [w:] idem, *Okolice trwogi. Lęk w literaturze i kulturze dawnej Polski*, Bydgoszcz 1997, s. 88.

⁴ Zob. R. Doktor, *Elegia w tradycji literackiej*, [w:] idem, *Polska elegia oświeceniowa*, Lublin 1999, s. 72, 73.

⁵ K. Janicjusz, *Elegia VII*, [w:] *Antologia poezji polsko-lacińskiej 1470-1543*, oprac. A. Jelicz, Szczecin 1985, s. 251.

Jak konkluduje w swej pracy Janusz Goliński – „w poezji renesansowej pragnienie trwania w pamięci przyszłych pokoleń koncentruje się w motywach sepulkralnych. Grobowiec i epigraf stają się prefiguracją *immortalitatis*, służą upamiętnieniu osoby zmarłej, wyznaczają też jej miejsce w sakralnym i świeckim porządku świata”⁶.

Wyróżniony przeze mnie utwór Janickiego, znajdując się w centrum zbioru, stanowi także rzecz ważką dla całego elegijnego cyklu. To centralny punkt kompozycyjny, który można odczytać jako swoiste, zrównoważone „bycie w czasie”, biorąc pod uwagę wymiary czasu teraźniejszego, przeszłego i przyszłego, wpisane w porządek znaczeń tej elegii. Tworzy ona niezwykle „bycie graniczne” poety, swoiste balansowanie słowem pomiędzy dwiema sferami: doczesnością i wiecznością.

Kwiryna Ziemia w swoim studium⁷ zaakcentowała obecność w elegii „opisów wyniszczenia fizycznego, porównywalnych z niektórymi lirykami Michała Anioła i z ostatnimi wierszami Ronsarda”⁸. Elementy kenozy, dodajmy, korespondują tu z cierpieniem psychicznym, świadomością umierania, nieznosną nie tylko z powodu krótkości życia, ale i niezaznania w nim wielu oczekiwanych doświadczeń, przeżyć czy uczuć. W planie poetyki intymności Janicki poddaje uważnej autoobserwacji spustoszenie, jakie wprowadziła śmiertelna choroba w jego dwa światy bycia – zmysłowy i duchowy. I, co niezwykle, doczesność z zaświatami jest u Janickiego połączona w planie *continuum* nie poprzez plan doświadczeń duchowych, lecz dzięki prezentacji ciała i choroby. „Ja” liryczne ukazuje tu przeżycia ekstremalne dotyczące zniszczenia ciała, które budują proces transgresji, gdzie znakiem granicznym jest spodziewana śmierć. Sfera zaświatowa z błogosławionymi duszami, co zapowiada poeta, powita bohatera elegii siódmej jako marę, ale z chorym ciałem. Jego wkroczenie do świata zmarłych będzie kolejnym powodem apologii i wielkiej glorii medyka Antonina, przedłużającego los poety na ziemi. Przyszłe, zaświatowe spotkanie przyjaciół, lekarza i pacjenta, Janicki zaprojektował jako powrót do domu, wiecznego domu dla żywych. Ta przestrzeń w perspektywie rozmyślań poety nadaje sens wszystkim ziemskim relacjom. Jej projekcja zwraca uwagę ze względu na to, że czas i przestrzeń w elegii siódmej stają się migotliwe znaczeniowo, jakby podświetlane wiarą w słowo poetyckie, które otwiera przyszłe życie.

W rozmyślaniu *O sobie samym do potomności...* plan życia poety już od źródeł jego istnienia okazuje się symptomatyczny: narodziny w niedzielne południe, pełnia słońca i umieranie w południe życia, w wieku 26 lat. Jego narodziny poprzedzał smutek rodziców po stracie dzieci przez zarazę, a towarzyszył im smutek króla w czas żałoby po żonie. Uwagę zwraca fakt, że elegię inicjuje teza prezentująca relację życie – sztuka, która poświadcza, że życie Janickiego nie tylko spotkało się z poezją, ale i zjednoczyło w harmonijną całość. Przy jego zaproszeniu do lektury utworu, skierowanym do odbiorcy, można usłyszeć: „jeśli chcesz poznać moje życie, czytaj wiersz”. Wiersz dyktowany chorobą, cierpieniem, konaniem. Wspomniana relacja życie – literatura pojawia się w tak określonej perspektywie w porządku mimetycznym.

Wśród tez przywołanej już tu rozprawy Janusza Golińskiego, dotyczących „biografii: prawdy i metody”, znajduje się założenie badacza, wprowadzające do prezentowanej elegii:

⁶ J. K. Goliński, „Dostateczne opisanie melankolij...”..., s. 89.

⁷ K. Ziemia, *Klemens Janicjusz...*

⁸ Ibidem, s. 129.

Autobiografia humanistyczna rysuje się jako zracjonalizowany zapis wędrówki życia, a dokładniej – drogi życia przemierzanej przez wędrowca, który w pewnym momencie odwraca się tyłem do kierunku wędrówki i kontempluje to, co już minął, starając się jednocześnie nadać temu spójność logiczną. Osnowę *peregrinatio vitae* przenika tu melancholijny wątek „podróży wewnętrznej” bohatera, jego eskapady w głąb własnej duszy⁹.

Uwagę zwraca tu porządek znaczeń, dotyczący renesansowej tożsamości poety. Tożsamość Janickiego została określona przez kryzys – chorobę, cierpienie, perspektywę śmierci. Wpisana w porządek elegijnych wartości funkcjonuje ona wobec obrazu jego przeszłości, a także wobec wizji przyszłości – nadchodzącej śmierci, jak i w relacji z autoportretem, budowanym „tu i teraz”. Konstruowanie literackiej tożsamości przez poetę wyznaczone jest przez podjęte przez niego idee, współtworzące filozoficzno-literacki typ autobiografii. W jej kontekście mamy do czynienia z projekcją tożsamości immanentnej, zbudowanej przez Janickiego w trakcie jego zmagania z losem, ze śmiertelną chorobą. Dzięki temu elegijna próba tożsamości ma charakter dynamiczny i dialektyczny; staje się pragnieniem i napięciem – między jednostką a zbiorowością, między chorym a zdrowymi i – co charakterystyczne – staje się napięciem o wymiarze temporalnym – między przeszłością i przyszłością. Tym samym Janickiego „rozprawa z sobą samym”, wpisana w siódmą elegię, jak i powstały wraz z nią rys autobiograficzny prowokuje raczej do pytań niż do odpowiedzi: czy autor ma tu na celu wypracowanie takiej metody literackiej, która polegałaby na wzmocnieniu fikcji poetyckiej przez rysy autobiograficzne? Czy jest to odautorska mistyfikacja, która, krystalizując renesansowy styl pisania, pretenduje do rangi mitu kulturowego? Trop poetycki mówiący o tym, by tożsamość osobista wyrażała się przez role kulturowe, został podjęty przez Janickiego z łacińskiej topiki, z topiki Owidiusza. Wśród wspomnianych już powyżej ról doszła tu do głosu droga poety-filozofa, łącząca plany autokreacji Janicjusza. W nich to wyróżniony został proces indywiduacji, w którym stan choroby i umierania ustanawia projekcję świadomości poety. Jest to ewenementem, bowiem nie ma w kręgu twórców polsko-łacińskich drugiego takiego poety z autobiografią w konwencji elegijnej, która wyróżniałaby się właśnie ze względu na ten aspekt. Janicki stworzył kulturowy model tożsamości, w którym indywidualizm niepodzielnie związany jest ze świadomością nie tylko choroby, ale i przedwczesnego umierania. Związane z tym poczucie inności nie oznacza w elegii siódmej ograniczenia samego siebie do „bycia w chorobie”, lecz staje się podstawą do budowania losu w wymiarze autobiografii lirycznej. Ta inność, wpisana w utwór, budowana jest przez projekt przemiany, przez wewnętrzny dialog dawnego, starego „ja” z „ja” teraźniejszym. Bohater elegii, kreśląc swoją przestrzeń dzieciństwa, nauki i młodości ukazuje dynamizm przemian, swoistą ewolucję „ja” o charakterze inicjacyjnym. Mówi o niezwykłej w jego sytuacji śmierci dawnego „ja” i odrodzeniu nowej tożsamości, tej, której doświadczeniem jest napis nagrobny – prolog „prawdziwego życia”. W tego typu projekcji autobiograficznej to, co najważniejsze, co tworzy ponadczasową rację bycia w świecie, możliwe jest dzięki wewnętrznym, duchowym wartościom. Janicki ma tu jeden cel – stworzenie tożsamości zakorzenionej w uznaniu innych i osiągnięcie na tej drodze „wiarygodności autobiograficz-

⁹ J. K. Goliński, „Dostateczne opisanie melankoliję...”..., s. 87.

nej”. Dzięki temu w elegii siódmej panuje charakterystyczna autosugestia, przekonanie o tym, że całe życie poety jest dążeniem do stania się innym, i to w kilku planach: osobowości, temperamentu, pasji:

Mierzył mnie wszelki oręż i wrogiem Pallady
Byłem – wtedy gdy łaknie krwi i pędzi w bój.
W ochędóstwem przesadne miał zamięłowanie,
W stroju i jedle, jakbym był niewieściej płci.
[...]
Wielu mnie zbyt oddanym sądziło Wenerze,
Zmylonych tym, że lutnię lubilem i żart,
Czy tym, że to miłości była poświęcona
Od chłopięctwa kart moich poetyckich treści.
Alfesiboe więcej mi dała natchnienia
Niż Leukorady przedtem opiewanej wdzięk¹⁰.

Taki styl bycia i prezentacja swego losu w kontekście łacińskiej topiki autobiograficznej, do której odwołuje się Janicki, staje się swoistą przemianą „idem” w „ipse”¹¹: przywołajmy tu tytuł siódmej elegii – *De se ipso ad posteritatem, cum in summo vitae discrimine versaretur; quo tamen evaserat – O sobie samym do potomności pisze podczas bardzo ciężkiej choroby, z której jednak wyszedł*. Jest to kolejna fundacja „ja” lirycznego, połączona z pragnieniem poety, by świat przekształcał się duchowo w nim i razem z nim. W tej perspektywie świadomość umierania i choroba jako jego przyczyna z faktu autobiograficznego staje się znakiem egzystencjalnym¹².

Typ autobiografii liryczno-filozoficznej ukazuje u Janickiego, w jaki sposób powiązane są ze sobą mechanizmy rozwoju duchowego poety z matrycami pamięci kulturowej. W niej to funkcjonują trzy pojęcia kluczowe dla porządku renesansowych wartości: *gloria, fama* i *laus*, czyli chwała, sława i uznanie dla zasług. Te kategorie współtworzyły nową, renesansową mitologię heroiczną¹³. W jej kontekście rola poety dla Janickiego stała się drogą do duchowej samorealizacji, stanowiła swoistą ramę kulturową dla egzystencji jednostki – twórcy. Co więcej – w zarysie elegijnej autobiografii tworzenie poezji oznaczało „istnienie w centrum życia”, kreowanie nie tylko swojego statusu istnienia, ale przede wszystkim – nieśmiertelności. Tu człowiek-poeta równoważył swoją ziemską pozycję z miejscem Stwórcy. Poza tym – tworzenie poezji prowadziło do współkreowania dziejów kultury i narodu. W tym planie znaczeń otwierała się perspektywa wartości ponadczasowych, uniwersalnych, czego był świadom Janicki. W przedstawianej elegii poświadczył on, że rolą poety nie tylko wyróżnia się spośród innych, ale – co najważniejsze – dzięki byciu poetą zmienia swą kondycję jako chorej śmiertelnie człowiek. Wers po wersie elegii powracał do tego argumentu obsesyjnie, mówiąc, że spotyka się w jego tożsamości człowiek chory, umierający i świadom swej

¹⁰ K. Janicjusz, *Elegia VII...*, s. 251.

¹¹ Zob. J. K. Goliński, „*De se ipso ad posteritatem*” *Kallimacha, Dantyszka i Janickiego autobiografie kreowane*, „Pamiętnik Literacki” 1995, z. 1, s. 3-24.

¹² Zob. R. Lis, *Klemens Janicki: z tradycją wobec rozpaczy*, „Ogród” 1990, nr 2, s. 46-47.

¹³ Zob. uwagi J. K. Golińskiego, „*Gloria, fama, laus...*” *Wyobrażenia poetów wczesnego renesansu wobec idei nieśmiertelności*, [w:] *Wyobrażenia epok dawnych: obrazy – tematy – idee*, red. J. K. Goliński, Bydgoszcz 2001, s. 87-100.

rangi twórcy. W ten sposób korespondują ze sobą dwie racje – śmiertelności człowieka i nieśmiertelności poety.

Jak podkreśliła przywoływana już tu parokrotnie Kwirynta Ziemia,

elegie Janicjusza uzyskują swe znaczenie i mogą wypowiedzieć to *novum*, jakie rzeczywiście stanowią, w ramach głębokiej więzi z Owidiuszem, z obranymi jako wzór *Tristiami* Nazona-poety, bez których *Tristia* Janicjusza są nie do pomyślenia. I wcześniej [...] aby rozumieć autonomiczny sens renesansowych wierszy łacińskich, trzeba je widzieć w ich systemowym związku z poezją rzymską. Mamy do czynienia z twórczością *par excellence* hermeneutyczną, w której każdy nowy tekst powstaje jako świadoma transpozycja tekstów już istniejących i bardziej jeszcze niż do kompetencji filologicznych odwołuje się do możliwości hermeneutycznych czytelnika¹⁴.

Z tymi uwagami korespondują sądy Janusza Golińskiego:

Dla Janickiego twórczość była sensem istnienia. Poezja – akt jednostkowego i intensywnego doznania i kreowania wartości estetycznych – objawiała mu się nie tylko w aspekcie antropologicznym, ale także ontologicznym i historiozoficznym: była istotą egzystencji twórcy, wpisującego się w historię i kulturę poprzez ich „pisanie”. Szczególną estymą darzył poeta Owidiusza i jego *Tristia*: powinowactwa duchowe i literackie obu „wygnańców” – skazanych na śmierć (przede wszystkim intelektualną) w samotności – sprawiły, że polski humanista poruszał się niemal wyłącznie w przestrzeni lirycznej wypełnionej ciągłymi lekturami rzymskiego pisarza, w scenarii ujętej w sieć cytatów z jego pism¹⁵.

Elegia siódma, podobnie jak i pozostałe *Tristia* Janicjusza, jest lirykiem pisanym życiem i umieraniem; w tym porządku znaczeń, jak wspomniałam powyżej, nie tylko mówi ona o świadomym przekraczaniu granicy ziemskiej, ale i staje się utworem transgresyjnym – doświadczeniem istnienia na granicy doczesności i śmierci. W elegii tej powoli, niejako wers po wersie, przebiega prezentowany tu proces transgresji. Śmierć jest osławiana przez cały porządek zwierzeń, przez dotyk tego, co ponadziemskie w czasie choroby i przez stopniowe odchodzenie bohatera, czego efekty wzmacniają rytm elegijnej zadumy. Przedwczesność umierania to w tym kontekście swoisty skandal – śmierć staje się zjawiskiem zdałoby się niemożliwym do zaistnienia, które nieubłaganie się do autora zbliża; jest wyrokiem na młodym poecie, który się spełnia.

Janusz Pelc w swej pracy *Europejskość i polskość literatury naszego renesansu* wyróżnił fakt, iż w liryce Janickiego

najsilniej przejawia się renesansowa klasycyzacja, harmonia. Tym bardziej trzeba to podkreślić, ponieważ nie jest to harmonia łatwo osiągalna. Nie odnajdujemy w niej łatwego optymizmu. Opowieść lirycznego „ja” do potomności jest wyznaniem tragicznym, świadomym swego tragizmu i pogodzonego z nieuchronną koniecznością jego spełnienia. W tej świadomości tkwi swoista, oparta na paradoksie klasyczna harmonia. Ona nadaje rytm wyznaniu, które byłoby krzykiem rozpacz, gdyby nie jawiło się jako konkluzja głosząca potrzebę pogodzenia się ze swym losem, nie-

¹⁴ K. Ziemia, *Klemens Janicjusz...*

¹⁵ J. K. Goliński, „Dostateczne opisanie melankolijej...”..., s. 90-91.

uchronnym dla każdego człowieka, a w przypadku Janicjusza tak tragicznie bliskim¹⁶.

W elegii siódmej uwagę zwraca także kategoria szczerości, która pojawia się jako droga przekazania refleksji etycznej, prawd ogólnych o człowieku. Dzięki niej również powstaje obraz poety wolnego od samochwalstwa czy przesadnej autokrytyki. W tym utworze, co oczywiste, istnieje granica pomiędzy piszącym a przedstawianym, gdyż „ja” przedstawione jest konsekwencją autokreacji. Niepełna tożsamość tych dwóch podmiotów jest podstawą nieadekwatności przekazu autobiograficznego. Różnica powstała pomiędzy: „ja” piszący – „ja” prezentowany dochodzi do głosu poprzez pominięcie chronologii przedstawianych wypadków życiowych i doświadczeń autora oraz niemożność wyrażenia tego, co zaplanowane.

Poeta przedstawiał swe życie w elegii na podstawie prawa wyboru, jednak wydaje się przy tym, że niewiele kart biografii pominął. Jak zaznaczyła w swej rozprawie Alina Nowicka-Jeżowa: „Szczerość i brak przemilczeń są tu niewątpliwie manifestacją humanistycznego indywidualizmu, a także przekonania o niepowtarzalnej wartości osoby oraz o cenie, jaką ma dla późnego wnuka prawda o człowieku”¹⁷. Prezentowany utwór miał w zakresie swej tematyki główny cel: powiązanie dwóch dróg Janickiego – drogi życia i tworzenia poezji. W tym kontekście w elegii przemilczane zostały fakty niezwiązane z powyższymi przestrzeniami biografii autora. Ważną determinantą prezentacji rzeczy przeznaczonych do elegijnego zapisu, są dla poety międzyludzkie relacje, a wśród nich najważniejsza dla niego przyjaźń. Relacje te prowadzą nie tylko do wyboru i utrwalania fragmentów życia poety, ale i do ich subiektywnej deformacji: wyolbrzymienia zasług protektorów, mecenasów, przyjaciół, medyków. Motywacja dotycząca tych hiperbolizacji, jak i przemilczeń czy swoistej „nadwyrażalności” Janickiego, niezwyklej ekspresji, pochodzi z ambicjonalnych planów poety, jego sympatii i akcentowania zjawisk mu obcych, nieznanych. Sferę tego, co niewypowiedziane, tworzy z kolei trudne do ujęcia w porządku znaczeń elegijnych przedstawienie przemian osobowości poety. Doświadcza on trudności w samookreśleniu tego, kim jest „teraz” – jako bohater elegii autobiograficznej – gdyż sama intencja stworzenia pisarskich ram dla swej osobowości, procesualnych zmian w życiu, staje się niemożliwa do realizacji w elegijnych wersach. Trudności związane z autokreacją, z próbą dotarcia do „ja” przedstawionego podyktowane są nie tylko dystansem czasowym. Wpływa na nie również fakt, że poeta jest zarazem bohaterem utworu, jak i tym, który opisuje swe życie, poszukuje dróg i środków do rozpoznania siebie, dotarcia do tajemnicy swej biografii. Będąc tym, który kreuje swoje „ja”, ma zarazem wystąpić w roli obiektywnego obserwatora, co nastęrcza wiele trudności; często zdaje się to zadanie niewykonalne.

Co specyficzne, kształtowanie wieloznacznej fikcji staje się ważniejsze dla Janickiego niż kreacja „ja” w elegii siódmej. Fikcję tę umacniają w utworze przyjęte przez poetę stereotypy i toposy ukazywania siebie, właściwe liryce łacińskiej, m.in. utworom Owidiusza. Co ciekawe, Janicki często pomija w zbiorze elegii fenomen jednoznaczności swego „ja”, w utworze siódmym dokonując autokreacji według modelu osobo-

¹⁶ J. Pelc, *Europejskość i polskość literatury naszego romantyzmu*, Warszawa 1984, s. 122.

¹⁷ A. Nowicka-Jeżowa, *Sarmaci i śmierć: o staropolskiej poezji żałobnej*, Warszawa 1992, s. 84.

wości, który chciał przybrać wobec innych. Można stwierdzić, że „ja” przedstawiane w elegii jest najczęściej kształtowane na prawach synkrezu. Proces autokreacji wspomaga tu obraz i opinie, jakie o Janickim mają inni. Wizerunek elegijny w dużej mierze powstaje dzięki głosom jego mecenasów, krytyków jego poezji, przyjaciół, medyków. Sam poeta traktował przy tym tworzone elegie jako wykładnię życia, wyróżniając jedność literacko-egzystencjalną, co przy powyższych uwarunkowaniach nie było jednoznacznym rozwiązaniem:

Między godnością rzeczywistą a urojoną, między marzeniami o nieśmiertelności a prawdą o kresie, między wartościami absolutnymi a doraźnymi celami ziemskimi zaznacza się niepokojąco odległy dystans – nader problematyczny z ponadczasowej perspektywy Boga i śmierci, wymagający jednoznacznych rozstrzygnięć zgodnych z renesansową koncepcją istoty ludzkiej (postrzeganej jako w pełni suwerenna, samookreślająca się, zamknięta całość). Piętnem intelektualnych i artystycznych poszukiwań oraz tragicznych zwątpień naznaczył ów dylemat egzystencję najwybitniejszego poety łacińskiego humanistycznej Polski¹⁸.

Strategia autobiograficzna w utworze Janickiego tworzy strukturalną ramę, wewnątrz której dominującym tropem jest medytacja, wejście w środek rzeczywistości, niejako dotknięcie centralnego punktu swego życia. Pisanie dla poety staje się tu jednoczesnym „odślanianiem siebie” i „rozwiązywaniem zagadek” swego bycia w świecie. Stanowi ono podstawę podwójnego ruchu hermeneutycznego, zmierzającego ku egzegezie „ja” i ku rozszyfrowaniu znaków rozrzuconych w kulturze wczesnego renesansu. Owo pisanie o sobie jest dla Janickiego „trwaniem w konwencji”, pomiędzy rzeczywistością a fikcją, między „wyznaniem” a „kreacją”. Ważna staje się przy tym opozycja pomiędzy „ja, którym jestem” a „ja, którym chciałbym być”. Można ująć to w następujący sposób: dla Janicjusza pisać o sobie to zarazem poszukiwać i odkrywać siebie, jak również zaprojektować siebie, przewidzieć swoją pośmiertną przyszłość. Projekcja ta ma w elegii kompensacyjny charakter, a w konsekwencji prowadzi to do kreowania „mitu o samym sobie”. Janicki jest świadom, że wybrany schemat gatunkowy, konwencja elegijna, jak i konwencja dotycząca prezentacji mentalności i właściwe jej plany wspomnienia plasują się między przeżyciem i doświadczeniem a możliwością ich ujęcia i przekazu. Opowieść poety o życiu od momentu narodzin rozwija się w elegii siódmej jako swoisty dialog, jako spotkanie dwóch podmiotów – dwóch „wcielen” autora. Jeden z nich prezentuje postać wspominającą, pogrążoną w melancholii, która zwierza się czytelnikom ze swoich przeżyć. Drugi jest podmiotem refleksji, autokomentarza, odwołań do elegijnego tomu Owidiusza.

Pojedyncze elegie, w tym i prezentowana siódma, są ogniwami w łańcuchu przekazu autobiograficznego, wspierają się o siebie, uzupełniają, poświadczają wzajemnie swą wiarygodność.

Mit autobiograficzny jest pewnym sposobem widzenia samego siebie, który pisarz pragnie narzucić swoim czytelnikom. Pozostaje on w relacji do wyobrażeń, dotyczących systemów wartości, a także miejsca i roli jednostki w życiu społecznym. Jest selekcją, selekcją tendencyjną i upraszczającą, rządzącą się jednak zasadą

¹⁸ J. K. Goliński, „Dostateczne opisanie melankolijej...”, s. 88.

prawdopodobieństwa, często zaś – konstrukcją, wspierającą się na rusztowaniu znanych spoza tekstów faktów¹⁹.

W kontekście elegii siódmej Janickiego pisanie staje się poszukiwaniem jedności, jedności samego siebie, ale również z drugim człowiekiem, z Bogiem, z sensem świata. To poszukiwanie przez poetę jedności odbywa się na drodze śledzenia własnego rozwoju, ale i identyfikacji z „dawnym sobą”, ze swą przeszłością. Wyróżnia się także u niego trop swoistego myślenia o sobie w kategoriach innego, spojrzenia na siebie z dystansu, przybierania pewnych ról, utrwalonych tradycją literacką, m.in. roli człowieka w trakcie inicjacji poetyckiej i roli poety uczonego. W kontekście topiki renesansowej o horacjańskim źródle literackim elegia staje się pomnikiem zbudowanym z dokonań, doświadczeń, uczuć twórcy. Pisanie odgrywa także rolę terapii, uwolnienia od rozpazy, od cierpienia, choćby tylko chwilowego, krótkotrwałego uwolnienia. To, jak wspomniałam, zarazem odszukiwanie siebie wśród wydarzeń życia („człowiek, który opowiada o sobie, poprzez swoją historię szuka siebie samego”²⁰), jak i tworzenie siebie w tle chronologii wydarzeń. Dla Janickiego „być” to sięgać w głąb znaczeń swego życia. Uwagi temu poświęcone niech zakończy sąd Gustawa Gusdorfa, który można przywołać również w odniesieniu do elegii Janickiego. Jego to liryczna autobiografia

jest pewnym momentem życia, które opowiada; stara się wydobyć sens tego życia, sama jednak jest pewnym sensem w tym życiu. Autobiografia nie jest prostym streszczeniem przeszłości; jest przedsięwzięciem – i dramatem – człowieka, który usiłuje w pewnym momencie swego życia uformować się na swoje własne podobieństwo. [...] Człowiek, który przywołując swoje życie, wyrusza na spotkanie z sobą samym, nie oddaje się jedynie biernej kontemplacji samego bytu. Prawda nie jest ukrytym skarbem, który wystarczyłoby wydobyć na jaw, odtwarzając go takim, jakim jest. Wyznanie przeszłości dokonuje się jako dzieło terażniejszości; jest to prawdziwa kreacja własnej osobowości. [...] przywołuje przeszłość dla terażniejszości i w terażniejszości, uaktualnia to, co z przeszłości zachowuje sens i wartość dzisiaj; potwierdza pewnego rodzaju tradycję, która jest podstawą dawnej i nowej wierności, ponieważ przeszłość przejęta przez terażniejszość jest również rękojmą i przepowiednią przyszłości. Perspektywy czasowe wydają się w ten sposób nachodzić na siebie i wzajemnie przenikać; łączą się one w poznaniu samego siebie, które scala byt osobowy poza i ponad jego własnym trwaniem. Wyznanie przybiera cechy opowiedzenia się za pewnymi wartościami, rozpoznania siebie przez siebie samego²¹.

¹⁹ S. Jaworski, „*Piszę, więc jestem*”. *O procesie twórczym w literaturze*, Kraków 1993, s. 55.

²⁰ G. Gusdorf, *Warunki ograniczenia autobiografii*, przekł. J. Barczyński, „*Pamiętnik Literacki*” 1979, z. 1, s. 270.

²¹ *Ibidem*, s. 273-275.

***Renaissance guide to oneself – seventh elegy from “The Book of sorrows”
by Klemens Janicki***

The article shows autobiographical image of a poet together with topics and poetics of the intimacy. Chosen elegy, inspired by Ovidiusz “Tristia”, reveals Janicki as a couple of characters: self aware, creator, a man who suffers, dying poet saying farewell to one’s existence and wanting to survive in memories of descendants. Writing about himself is a specific form of therapy, momentary relief from pain and illness, with a sense of immortality.

Sławomir Rzepczyński

Akademia Pomorska
w Słupsku

AUTOBIOGRAFIA JAKO HAGIOGRAFIA. UWAGI O PARADOKSALNOŚCI AUTOBIOGRAFII ARTYSTYCZNEJ NORWIDA

Marek Adamiec czytał *Autobiografię artystyczną* Norwida jako tekst, w którym poeta „naruszył reguły narzuconej mu poetyki”¹, w którym nastąpiło „przemieszczenie na płaszczyźnie genologicznej”², którego język przesycony jest chwytami retorycznymi, w którym poeta narzuca swój system aksjologiczny, który wreszcie ustanawia największe dokonanie życiowe poety, jakim jest „Cyprian Kamil Norwid”. To oczywiście trafne spostrzeżenia poparte analizami i kontekstowymi egzemplifikacjami. Z wywodu Adamca wylania się Norwid apodyktyczny, który narusza nakazy ówczesnej „pragmatyki społecznej”, którego słowo „było zamierzonym dysonansem wobec obowiązujących wówczas sposobów mówienia dlatego, że ówczesny porządek społeczny był w świetle wyznawanych przezeń przekonań porządkiem świata na opak”³. Można mieć wrażenie, że swą analizę autobiografii pisał Adamiec przeciw Norwidowi, z przekonaniem, jakie wyraził w swej książce *Oni i Norwid*⁴, że poeta był „sam sobie winien”⁵. Ale warto w tym kontekście postawić pytanie, czy Norwid mógł napisać inaczej swą artystyczną autobiografię, czy mógł odpowiedzieć na pytania ankiety zgodnie ze standardami poetyki takich tekstów i zgodnie z oczekiwaniami autorów słownika. Odpowiedź jest oczywista. Norwid nie mógł napisać takiego tekstu, bo po pierwsze – napisał inny, po drugie – narzucił sobie inne zadanie, niż oczekiwania autorów projektowanego słownika polskich artystów. Poeta wykorzystywał bowiem każdą okazję do upomnienia się o należne mu – według jego mniemania – miejsce w pantheonie artystów polskich, a zarazem do oskarżania polskiego społeczeństwa i pouczania go.

¹ Zob. M. Adamiec, *Autobiografia artystyczna*, [w:] *Cyprian Norwid. Interpretacje*, red. S. Makowski, Warszawa 1986, s. 225.

² *Ibidem*, s. 228.

³ *Ibidem*, s. 147.

⁴ Idem, *Oni i Norwid. Problemy odbioru twórczości Cypriana Norwida w latach 1840-1883*, Wrocław 1991.

⁵ Cytowany autor dostrzega oczywiście również inną perspektywę czytania *Autobiografii artystycznej*, kiedy pyta o sens zabiegów autokreacyjnych Norwida, dostrzegając ich aspekt symboliczny, w czym mieści się także hagiograficzność tekstu.

Owszem, był w tym apodyktyczny, ale nie tylko w jego cechach osobowościowych szukać by warto źródeł nieadekwatności kształtu „autobiografii artystycznej” do oczekiwań autorów słownika artystów, ale także w specyfice epoki, w której tekst ten powstał.

*

Autobiografia artystyczna Norwida to tekst paradoksalny. Pozycja autora-narratora jawnie wchodzi tu w konflikt z wykreowanym bohaterem. Norwid miał jedynie odpowiedzieć na kilka pytań, które umożliwiłyby redaktorom słownika polskich artystów zredagowanie hasła dotyczącego jego osoby. Ostateczne zredagowanie tekstu miało już być zadaniem dla kogoś innego, zaś kształt biogramu miał wynikać z formuły przyjętej dla całego tomu. Kategorie sprawcze zarysowywały się więc tak, że ostatecznie hasło „Norwid” ukształtowane miało być według decyzji, na które poeta nie miał wpływu. Norwid miał być nie podmiotem wypowiedzi na swój temat, ale jej przedmiotem, jednym z wielu wpisanych w porządek alfabety i zredukowanych do standardu, jaki dotyczyć miał wszystkich przedstawianych w słowniku; wpisany w szablon, pozbawiony własnego głosu, „napisany” przez kogoś innego. Miał być jakimś tekstem, z którego trudno byłoby wyczytać jego poglądy, jego styl, jego aksjologię, jego sposoby obrazowania, jego własną osobę.

Paradoksalność tekstu *Autobiografii* polega zatem na tym, że Norwid prezentuje siebie jako kogoś innego. Mamy więc do czynienia z podwojeniem siebie: JA realizuje się poprzez rolę narratora jako tego, kto wie wszystko o NIM, a zarazem ON jako JA staje się przedmiotem kreacji – podkreślmy to od razu – wartościującej. Postawa JA narratora odsłania swój aspekt aksjologiczny, ma charakter wypowiedzi *ex cathedra* realizowanej w czasie przeszłym. Podstawą podwojenia siebie jest aspekt czasowy. Do JA narratora należy czas teraźniejszy, który nie tyle jest czasem mówienia, ile czasem autorytatywnego uogólnienia aksjologizującego. Teraźniejszość jest funkcją aksjologizacji, a więc jest swego rodzaju teraźniejszością ponadczasową, przenoszącą jednostkową biografię w wymiar *exemplum*, przez co jednostkowość jest alegoryzowana i pozbawiona przypadkowości. „Jest” oznacza tu nie tylko „jest teraz”, ale przede wszystkim „jest zawsze”, „tak zawsze powinno być”. Chronologia JEGO życia naznaczona jest koniecznością. Jest taka, ponieważ zarówno narodziny, jak i kolejne zdarzenia i dokonania mają charakter niezwykły (uwznioślony) i podporządkowane są misji, jaką przyjmuje i jaką wypełnia.

ON nie jest zwykłym człowiekiem, jego narodziny naznaczone są swoistym *signum* temporalnym. ON rodzi się w tym samym czasie, kiedy umiera Byron (dokonuje tu Norwid przesunięcia własnej daty urodzin o trzy lata). Zarówno śmierć angielskiego poety, jak i narodziny poety polskiego naznaczone są smutkiem. Wpisanie obu, Byrona i JEGO, w kategorii melancholiczne nie tyle o relacji śmierci wobec narodzin mają świadczyć, choć przyznanie obu znamion zdarzenia smutnego ma konotacje „nihilistyczne”, ile o czasie, w jakim się przydarzyły. Norwid wielokrotnie wygrywał biografię Byrona do wsparcia własnej osoby, traktował angielskiego lorda jako swoje *alter ego*⁶. Śmierć i narodziny wywołują smutek nie tylko z tego powodu, że wyznaczają

⁶ G. Halkiewicz-Sojak, *Byron w twórczości Norwida*, Toruń 1994.

granice życia, że „przeglądają się w sobie” (Norwid podkreśla ich nierozzerwalny związek np. w *Fortepianie Szopena*), ale i z tego, że przypadają w czasie, który zatracił poczucie wyjątkowości ludzkiego życia. Ta wyjątkowość dotyczy każdego życia, ale szczególnie odnosi się do poety. W swoich prelekcjach o Słowackim Norwid z osoby Byrona czyni wręcz ikonę ideału poety, zaś w wierszu inicjalnym z *Vade-mecum* [*Klaskaniem mając obrzękle prawice...*] w swój (jeśli JA wierszowe czytać jako kreację *porte-parole*) los wpisał niezwykłość własnych narodzin („Boży-palec zaświtał nade mną”), co jednocześnie daje się powiązać z kreacją średniowiecznej legendy hagiograficznej, jak i z etosem poety romantycznego, będącego zarazem profetą i przewodnikiem ludzkości. Zarówno Byron, jak i ON-Norwid to kreacje poetów „niewczesnych”, zagubionych w nie swoich czasach, przeczuwających ponadziemski cel ludzkiej egzystencji i zwiastujących ten cel ogółowi, który od tego celu się odwraca i odrzuca „niewczesnych” proroków.

W etos hagiograficzny wpisuje JEGO-Norwida również podkreślanie „starożytnego” rodowodu, pochodzenia od „Northwidów”⁷, koligacji z królem Janem III, zasług w służbie ojczyźnie oraz podtrzymywania tradycji herbowej. Ta przeszłość rodowa wraz z „cudownością narodzin” uwydatnia status bohatera autobiografii, także jego dokonań życiowych, głoszonych poglądów, przynależność do swego rodzaju arystokracji duchowej. Smutek z powodu narodzin znajduje również wyjaśnienie w wierszu [*Klaskaniem mając obrzękle prawice...*], gdy w geście Boga powołującego do istnienia nowego poetę dostrzeżę Norwid paradoks:

Nie zdając liczby z rzeczy, które czyni,
Żyć mi rozkazał w żywota-pustyni! (II, 15)⁸

Nowe życie pojawia się tam, gdzie życia nie ma, paradoks powstaje poprzez fakt sprzeczności pomiędzy narodzinami a miejscem tych narodzin, pustynią, która jest zaprzeczeniem życia. W sferę relacji osobowych wprowadzona zostaje trzecia (po JA i ON) kategoria osobowa ONI, jako kategoria negatywna. To kategoria wszechobecna w twórczości Norwida, którą Marek Adamiec niegdyś uwydatnił w tytule przywołanej już książki. Kategorię tę przywołał poeta w jednym z mott do *Vade-mecum*, we fragmencie z *Odysei*, który jest swego rodzaju wskazaniem interpretacyjnym do całego cyklu:

Nie pochlebiaj cieniowi! o! Ulissie!, szlachetny synu Laerta – wolałbym pomiędzy wami być pacholkiem ostatniego wyrobnika, nie posiadającego ziemi, mającego pług za całą własność i zaledwo zdolnego wyżyć – aniżeli panować jak Monarcha – nad narodem umarłych! (II, 7)

Współcześni jako „naród umarłych” to „żywota-pustynia”, czas i miejsce, w których umrzeć smutno, gdy nie udało się zmienić martwoty świata i urodzić się smutno, bo jak żyć wśród umarłych... Tę trzecią kategorię osobową: ONI można potraktować

⁷ Zob. E. Kasperski, „*Północne my syny... Wschodowej historii...*” Norwid, *Polska i północ*, [w:] *Norwid – nasz współczesny*, red. Cz. P. Dutka, Zielona Góra 2002, s. 59-77.

⁸ Cytaty z dzieł Norwida na podstawie wydania: C. Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki, t. I-XI, Warszawa 1971-76; cyfra rzymska przy cytacie oznacza tom, arabska – stronę.

jako kolejne źródło paradoksalności tekstu autobiografii Norwida. *Autobiografia* powstała przeciw NIM, a zarazem dla NICH. Wiele fragmentów tekstu wykorzystuje retorykę negatywności, wskazując – jak można to określić – skandaliczną nieobecność JEGO-Norwida w rodzimym obiegu kulturowym. Brak bowiem pisanej po polsku biografii Cypriana Norwida, brak „fotografu, portretu, gipsu w ojczyźnie wyobrażającego zewnętrzną osobę”, „w ojczyźnie [...] krytyki ten sztukmistrz nie znalazł”, wylicza także Norwid swe dzieła dotąd nie publikowane, jego mistrz, od którego uczył się „rudymetów sztuki” (Minasowicz) uchodził „w stolicy ojczyzny za pół-obłąkanego”, ponadto wśród swych dzieł wymienia Norwid pamflet polemizujący z przekonaniem, że „Polacy nigdy sztuki rozwinąć nie mogą i nie powinni”, zauważa wreszcie fakt zaginięcia „w blasze uszkodzeniem” jego akwaforty *Skrzypek niepotrzebny*. Podkreśla zarazem autor autobiografii dowody uznania przez przedstawicieli innych nacji, a są wśród nich między innymi: papież Pius IX, który „w pokorze swej raczył pisać do Norwida apostołski zapieczętowany list”, Ludwik Pampaloni, który był drugim „mistrzem plastycznej wiedzy” i „którego dłuta stoją kolosalne posągi we Florencji, na tymże bruku, gdzie Dawid Michała Anioła”. Retoryka negatywności sugerować ma nieuzasadniony brak uznania społeczeństwa polskiego dla kogoś wybitnego, kto ze względu na wartość jego myśli i artystycznych dokonań na takie uznanie zasłużył. To zarazem uwznioślenie siebie i oskarżenie ICH. Retoryka zmierza tu ku dydaktyce, zaś główną funkcją tekstu staje się funkcja performatywna, obliczona, oprócz aspektu autokreacyjnego, na „sprawienie publiczności”, czego wielokrotnie domagał się Norwid od krytyki literackiej, której brak zarzucał Polakom. Tekst autobiografii jest zatem tekstem pisanym przeciw współczesnym, przeciw zjawiskom upadku sztuki i rangi artysty, przeciw porzucaniu *sacrum* we współczesnym świecie, przeciw wielokrotnie piętnowanym przez poetę postawom „personalizmu i asymilacji”, a więc przeciw postawom maskowania przez współczesnych własnego JA i upodobniania się do tłumu.

Paradoksalność tekstu autobiografii wynika z poczucia kryzysu, jaki zdaje się znamiionować współczesność Norwida. Łączy się w osobie Norwida świadomość kryzysu, jaki był udziałem romantyków, z poczuciem kryzysu schyłku romantyzmu, wyczerpywania się paradygmatu romantycznego. Udziałem Norwida staje się więc świadomość kryzysu tożsamości, kryzysu języka, kryzysu religii, kryzysu relacji społecznych, kryzysu sztuki i artysty, zjawisk związanych z wyczerpywaniem się odczucia zintegrowanego świata.

Odczuwanie dezintegracji świata i „zniżenia miary człowieka” można wyczytać z całej twórczości Norwida. Tekst autobiografii byłby tu jeszcze jednym przykładem. Norwid nie był jednak tylko „rejestratorem” przemian dokonujących się wokół niego, swą aktywnością twórczą chciał jednocześnie wskazywać kryzys, w jaki popadł świat i zarazem wyznaczać drogi wyjścia z tego kryzysu. Jego sytuacja była paradoksalna, bowiem identyfikował się ze światem stabilnych wartości, odbierał zaś swą współczesność jako czas przełomu, rozpraszania się tego, co wyznaczało dawny porządek. Jednocześnie diagnozował akceptację przez współczesnych świata takiego, jaki jest i brak woli do poszukiwania dróg wiodących ku nowej integracji. Pisał więc – jak to określił w wierszu [*Klaskaniem mając obrzękle prawice...*] „Na Babilon do Jeruzalem”, a więc przez wzgląd na przeszłość ku przyszłości. Paradoksalność sytuacji powodowała z konieczności powstawanie paradoksalnych tekstów, które odbierać można – jak to ujął Adamiec – jako „dysonanse wobec obowiązujących wówczas sposobów mówienia”.

Z jednej strony teksty jego sięgały do form tradycyjnych, które były w jego odczuciu zdolne do wyrażania ważnych dla niego wartości⁹, z drugiej – starał się „wynaleźć” formy nowe, które konstytuowałyby nową aksjologię, niesprzeczną z tą tradycyjną.

Choć tekst autobiografii Norwida jawi się jako „dziwaczny”, to można tu odnaleźć wynikającą z sytuacji poety konsekwencję. Przede wszystkim przywrócić należało wartość samego pisania, by nie było tylko produkowaniem tekstów dla samego ich zaistnienia albo odpowiadaniem tylko na ludyczne zapotrzebowanie współczesnych, by było związane z aksjologią wykraczającą poza doraźność i – jak to sam określał – poza „namiętności czasowe”, by tekst się sakralizował. Z kolei – nie mógł pogodzić się z „depersonalizacją”¹⁰ tekstu, oderwaniem go od autora, który po to pisze, by coś ważnego powiedzieć i mając coś ważnego do powiedzenia, sam musi być „kimś”, musi istnieć w tekście, a tekst musi odsłaniać jego kompetencje do mówienia i retorycznie wskazywać na jego niepowtarzalność i wyjątkowość. Zatem autor to kategoria istniejąca nie tylko jako tekst, jako wewnątrztekstowy konstrukt, ale także poza tekstem, jako instancja sprawcza (będąca „przed tekstem” jako intencjonalny jego sprawca oraz „po tekście”, jako ten, kto przyjmuje na siebie wszystkie konsekwencje wynikające ze „sprawczej” mocy własnego dokonania)¹¹. Byłaby to odpowiedź Norwida na zjawiska związane z dezintegracją podmiotu i upodrzednieniem społecznym artysty przedstawiane wielokrotnie w twórczości poety, np. w *Quidamie* czy w noweli *Ad leones!*.

Tekst autobiografii nie mógł w tym kontekście być tylko prostą odpowiedzią na kilka standardowych pytań, tym bardziej że dotyczył artysty, nie tylko malarza i rzeźbiarza, ale także człowieka pióra, który zna prawdę i chce ją przekazać współczesnym. Miał być ponadto tekstem o artyście mało znanym (który z racji wagi głoszonych prawd nie powinien być mało znany), o jego dorobku rozproszonym i w niewielkiej tylko części dostępnym ogółowi.

W retorykę tekstu autobiografii Norwida wpisane jest nawoływanie do podjęcia wysiłku ponownej integracji świata, który utracił swą dawną jedność i „rozproszył” się na wiele zdezorientowanych mini-światów, pozbawionych duchowości, autorytetów, rytuałów i celu. Zatracił też odczuwanie sztuki jako kategorii łączącej człowieka z tym, co nadprzyrodzone, akceptując jedynie jej wymiar ludyczny i ornamentacyjny. Tekst autobiografii można czytać jako próbę poszukiwania siły do odzyskania utraconej duchowości. Tu znowu można mówić o paradoksalności propozycji Norwida, bowiem u jej podstawy leży autokreacja, będąca w istocie budowaniem postawy wyobcowania. W geście niepodporządkowania się standardowym pytaniom ankiety kryje się odmowa wpisania go w porządek alfabetycznie ułożonych biogramów, co dla Norwida oznaczało zaszerogowanie go w „jakiejs” kategorii. Tymczasem jego celem było wyobcowanie się z wielości, podkreślenie własnej „inności”, zbudowanie własnego wizerunku jako kogoś nieprzeciętnego. Siłą jego wystąpienia jest prowokacja, „poruszenie” ustalonego i narzuconego porządku. Tekst musiał zatem najpierw zwrócić na siebie uwagę,

⁹ Zob. S. Sawicki, *Norwida wywyższenie tradycji*, „Studia Norwidiana” 1990, nr 8, s. 3-14; A. van Nieukerken, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna*, Kraków 1998.

¹⁰ Termin H. Friedricha z jego książki: *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. i opatrzyła wstępem E. Feliksiak, Warszawa 1978.

¹¹ Zob. rozważania S. Sawickiego na temat kategorii dojrzałości na przykładzie tekstów Norwida w artykule: *Ku świadomej ocenie w badaniach literackich*, [w:] *O wartościowaniu w badaniach literackich*, red. S. Sawicki i W. Panas, Lublin 1986, s. 157-177.

następnie zakwestionować utrwalone nawyki myślowe, odsłonić aksjologię, z której jego prowokacyjność wynika, by w końcu uświadomić adresatom istotę swego „ducha” i swojej „litery”. To kolejny Norwidowski tekst „majeutyczny”, prowadzący do uświadomienia czytelnikowi, że jego dotychczasowe przekonania były błędne i spowodowania go do poszukiwania prawdy, z punktu widzenia autora istotnej i jedynej. Taki sposób perswazji powtarza metodę Sokratesa, postaci dla Norwida ważnej zarówno ze względu na jego biografię, jak i dokonania, jednego z „niewczesnych”, z którym autor *Vade-mecum* się identyfikował¹². Również język autobiografii ma być narzędziem siły, wydobyć chce go Norwid ze standardowości, z przyjętych i utrwalonych praktyk mówienia, jego siłą ma być odmienność od współczesnego „gwaru”, w jaki zmieniło się w opinii poety mówienie współczesnych.

Autobiografia powstała zatem, by zaistnieć jako jeszcze jedno ogniwo sekwencji dokonań Norwida, którego wysiłek zmierzał do tego, by to, co utracone, do czego nie można już powrócić, zrekontekstualizowało się w nowej konfiguracji. Norwid napisał swą artystyczną autobiografię jako tekst stylizowany na hagiografię. Oczywiście nie mógł powtórzyć literalnie średniowiecznej konstrukcji tekstu hagiograficznego skomponowanego z trzech części: *vita*, *passio*, *miracula*, choć w strukturze autobiografii wszystkie one są w jakimś stopniu obecne. *Vita* jednoznacznie łączy się z tekstami biograficznymi, stanowi ich istotę, zresztą zgodnie z wymogami hagiografii poeta podkreśla cudowność swych narodzin przez czasowe złączenie ich ze śmiercią Byrona, swoje *passio* rozpisuje na kolejne etapy swego życia, poczynawszy od smutku narodzin, zaś *miracula* można złączyć z jego artystycznymi dokonaniem. Tekst autobiografii nie mógł powtarzać struktury legendy o świętym nie tylko dlatego, że dotyczył osoby żyjącej (która nadto sama ten tekst napisała), ale również dlatego, że był to tekst dziewiętnastowieczny. Hagiografia dziewiętnastowieczna to modyfikacja hagiografii średniowiecznej; raczej wskazywać miała na potrzebę współczesnych biografii ludzi niezwykłych, którzy powinni zaistnieć jako pozytywne ikony swoich czasów, funkcjonować jako tekst parenetyczny czy anagogiczny, niż być wskrzeszoną formą, w której zmieściliby się współcześni. Norwid w formach artystycznych widział (o czym np. świadczy rozprawka *Milczenie*) świadectwo epok, które je wytworzyły. Dlatego jego *Bransoletka* będzie „legendą dziewiętnastego wieku”, a nie po prostu „legendą”¹³, zaś jego „(auto)hagiografia”, będzie swego rodzaju „hagiografią dziewiętnastowieczną”, rekonstrukcją, a nie powieleniem tekstu średniowiecznego.

Hagiografia jest propozycją zarysowania „silnej” biografii w sytuacji, gdy biografie współczesnych stały się „słabe”, gdy powszechne stało się dążenie do zamaskowania prawdziwego JA, do wtopienia się w tłum (np. wiersz *Kółko*). Autohagiografia Norwida to swego rodzaju próba zmiany „słabej” pozycji (na rynku artystycznym i nie tylko) w pozycję „mocną”, czego tekst autobiografii się domaga i co – siłą swej perswazji – chce osiągnąć. Słownik artystów w zamierzeniu autorskim miał być przedsięwzięciem o szerokim zasięgu odbiorczym, dlatego Norwid widzi tu szansę nie tylko na autoprzedstawienie i autokreację, ale przede wszystkim na upublicznienie własnych dokonań i – poprzez nie – własnej (a w jego opinii jedynie prawdziwej) aksjologii.

¹² Zob. T. Mackiewicz, *Sokrates Norwida. Kontekst – recepcja – kontynuacja*, Warszawa 2009.

¹³ Zob. moją interpretację *Bransoletki: Zdziwienia współczesnością. O grze kontrastów w Bransoletce Norwida*. „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” nr 3, 2004, s. 93-101.

Autobiografia w jego wydaniu staje się autohagiografią, realizacją informacji o NIM w modelu „życie i dzieło”. Zdystansowanie JA wobec ON było w takim ujęciu konieczne nie tylko dlatego, że pisanie tekstu, który wpisuje się w tradycję „życiowców” wymaga trzeciej osoby, także dlatego, że dzięki zbudowaniu dystansu JA wobec ON przemieszcza prywatność w sferę uogólnienia, uniwersalizuje ją i wpisuje w etos paratenetyczny, a zarazem /na/daje poczucie celowości i sensowności własnej egzystencji, integrując ją wokół dokonań, zamierzeń i kompetencji. Autobiografia rozgrywa się pomiędzy słabością i siłą. Z poczucia słabości wynika potrzeba wprowadzenia gry z własną tożsamością (pisanie o JA w trzeciej osobie, autokreacja), z poczucia siły – oskarżenie współczesnych o porzucenie tradycyjnych wartości i porzucenie wysiłku doskonalenia moralnego, odwrócenie się od tego, co transcendentne i metafizyczne, ponadto z poczucia siły wynika także apodyktyczność w głoszeniu niepodważalnych z punktu widzenia autora autobiografii prawd.

***Autobiography as Autohagiography.
The Remarks on Paradoxicality of Norwid’s “The Artistic Autobiography”***

The author interprets *The Artistic Autobiography* by Cyprian Kamil Norwid in the context of the hagiographic literature revealing the paradoxes of this work. The text itself has been created as the poet’s answer to the survey that should provide the basis for the edition of an entry coming from the dictionary of the 19th century Polish artists, being created at that time. Norwid presented himself as a prominent figure unintelligible to his contemporaries by manipulating some facts from his own biography. The paradox of his autobiography results from the fact that in the end Norwid created an autohagiography showing himself as a ‘strong’ artist. On the other hand, he considered all biographies of the other 19th century artists to be ‘weak’ since it was very common in his contemporary world to hide the true EGO of the artist and melt into the crowd.

Artur Pruszyński

Akademia Pomorska
w Słupsku

W ALZACKICH GÓRACH – PRZYBYSZEWSKI NA ROZDROŻU

Badacze literatury podejmujący temat twórczości i legendy literackiej Stanisława Przybyszewskiego podkreślają najczęściej wagę trzech okresów w życiu pisarza: berlińskiego – 1889-1898, krakowskiego – 1898-1901 oraz współpracy ze „Zdrojem” – 1917-1918.

Celem niniejszych rozważań chciałbym uczynić przybliżenie tego momentu w życiu pisarza, który zapewne nie był przełomowym – to określenie należy wiązać z późniejszymi jego staraniami towarzyszącymi powstawaniu „Zdroju”, nie decydującym – bo taki charakter miała wcześniejsza decyzja związania się z Jadwigą *primo voto* Kasprowicową, ale który dał mu możliwość „złapania oddechu”, wyciszenia, odsunięcia od absorbujących spraw życia bieżącego, krótko mówiąc: nabrania dystansu zarówno wobec własnego losu (uwikłanie w podwójny związek: z Jadwigą i Anielą Pająkową), jak i dzieła (kryzys twórczy). O istnieniu egzystencjalnego, a i duchowego zapętlenia świadczy najlepiej korespondencja autora *Wigilii* prowadzona z Gries w Tyrolu. Przebywał on tam od początków kwietnia do 10 maja 1907 roku na kuracji mającej podreperować nadwreżone zdrowie. Wydaje się, że udało mu się tam uzyskać oczekiwany moment samotności, sprzyjający nie tylko ukojeniu starganych nerwów, ale i rozrachunkowi z dotychczasowym życiem.

A musiał o takim rozrachunku pomyśleć – wyjechawszy drugi raz z Polski do Niemiec (Monachium), stanąwszy wobec faktu narodzin kolejnego dziecka, Stasi (owocu związku z Anielą Pająkową), a także wobec perspektywy zakończenia kolejnego etapu własnego dzieła: schyłku twórczości dramaturgicznej. Dla Przybyszewskiego wyjazd do Niemiec był złem koniecznym – uległ namowom żony, a przecież pragnął w oczach czytelników dowieść swej polskości, doskwierały mu bowiem zarzuty krajowej krytyki o przynależność do kultury niemieckiej¹.

¹ Po latach wspomni je w *Moich współczesnych*: „W przeciągu trzydziestu lat figurowałem w następujących izmach: idealizm, realizm, naturalizm, veryzm, solipsizm, dekadentyzm, satanizm – podlegałem wpływowi nocnych kawiarni w Berlinie, [...] wchłaniałem w siebie Strindberga, Nietzschego, – ideologia moja wyrosła z szczepu niemieckich mistyków, Novalisa przede wszystkim”. (S. Przybyszewski, *Moi współcześni. Wśród swoich*, Warszawa 1930, s. 122).

Skomplikowane położenie Przybyszewskiego-pisarza pogłębia fakt złożenia swoistego trybutu na rzecz żony, zawierającego się w zanegowaniu wcześniejszej twórczości, tej z okresu małżeństwa z Dagny. Wystarczy przypomnieć samooskarżającą spowiedź pisarza złożoną na ręce Jadwigi, a zawierającą autozarzuty o plagiat².

Monografista i edytor korespondencji Przybyszewskiego, Stanisław Helsztyński, wielokrotnie daje wyraz swoim mieszanym uczuciom co do bohatera swojej pracy. Z mieszanymi uczuciami krytyki spotkała się również sama publikacja listów, poczynając od wątpliwości Kazimierza Czachowskiego, czy w ogóle powinny ujrzeć światło dzienne³, a na kapitalnym porównaniu ich przez Wacława Kubackiego do Norwidowskiego „pamiętnika artysty” skończywszy⁴. Trafiają się również sądy oceniające na ich podstawie pisarza jako człowieka – jak odtwarza ówczesne reakcje Józef Dynak:

W świetle listów obnażono inne jeszcze oblicze „Stacha”: nie pomyleńca bożego, obdarzonego ogromną fantazją i humorem, lecz życiowo przegranego prowincjusza, ponuro-groteskowego megalomana, nie umiejącego spojrzeć na siebie z dystansu, pozbawionego jakiegokolwiek piękna, dyskrecji i wytworniejszej kultury duchowej, dobrego smaku, piszącego płaskie, chamskie listy i haniebnie złe utwory⁵.

Wskazując na oczywistą złą wolę takich uproszczeń, kontynuujących czarną legendę Przybyszewskiego, chciałbym w rozważaniach niniejszych postępować za formułą Kubackiego. Stanowisko jego tym bardziej przemawia do czytelnika i badacza współczesnego, że twórczość *Dzieci szatana* nie tylko już nie szokuje tak, jak w pierwszych dekadach XX wieku, ale dystans czasowy spowodował, że ocenia się ją sprawiedliwiej, wzięwszy pod uwagę nowatorstwo psychologicznych koncepcji autora, jego wkład w rozwój techniki powieściowej oraz rolę Przybyszewskiego jako animatora kultury polskiej. Wspomniany dystans pozwala też zastosować do jego spuścizny epistolograficznej zasadę, która każe traktować listy jako jedną z form wypowiedzi autobiograficznej⁶.

*

Stanisław Przybyszewski upodobał sobie Niemcy jako kraj, w którym można poczuć się prawdziwie w Europie. Nie tylko dlatego, że właśnie z Berlina przybył do Krakowa, aby objąć redakcję „Życia”. Nie dlatego, że stawał tam pierwsze kroki jako

² Stanisław Helsztyński tak ją opisuje: „Cyrograf ten, liczący 80 stron zwykłego formatu listowego, napisanych na początku lutego 1906 w Toruniu, odwoływał w pewnym sensie małżeństwo Przybyszewskiego z Dagny [...] W chwili słabości moralnej, nigdy niewybaczalnej, zdecydował się Przybyszewski – dla zyskania świętego spokoju ze strony nowej żony – na upokarzające kłamstwo, że utwory pisane ku czci Dagny były plagiatami, że bohaterką rapsodów była nie tak niegdyś szczerze, entuzjastycznie uwielbiana Dagny, lecz jej następczyni, Jadwiga, wobec której się kajał”. (S. Helsztyński, *Przybyszewski*, Kraków 1958, s. 304-305).

³ Por. K. Czachowski, *Listy Przybyszewskiego*, [w:] idem, *Pod piórem*, Kraków 1947, s. 145.

⁴ Por. W. Kubacki, *Corpus Przybyszewscianum*, [w:] idem, *Lata terminowania. Szkice literackie 1932-1962*, Kraków 1963, s. 188.

⁵ J. Dynak, *Przybyszewski. Dzieje legendy i autolegendy*, Wrocław 1994, s. 146.

⁶ Por. M. Czermińska, *Autobiograficzny trójką. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000, s. 267.

redaktor i poeta. Nie dlatego też, iżby jego niemieccy przyjaciele byli zawsze niezawodni, bo przecież różnie z tą niezawodnością bywało. Wydaje się, że tam właśnie, poza granicami Polski, dane mu było poczucie pewnej niezależności. Wszak to nie niemiecka publiczność okrzyknęła go pornografem i satanistą.

Przybyszewski nie podróżował wiele po Europie. Gdyby nie zaproszenie Wincentego Lutosławskiego, może nigdy nie ujrzałby Hiszpanii i nie odkrył dzieł malarskich El Greca i Goi, które takie piętno odcisnęły na jego twórczości.

Pobyt w Paryżu (najdłuższy, bo dwumiesięczny, a drugi z kolei – od końca kwietnia 1898 r.) również zaowocował wrażeniami umożliwiającymi stworzenie dystansu wobec doświadczeń berlińskich: „tysiąc razy lepsza bieda w Paryżu jak w Berlinie opływanie w dostatki” – pisze do Miriama z prośbą o wyszukanie taniego mieszkania na Montparnasse⁷.

Zresztą stosunek pisarza do Niemiec to dość złożone zagadnienie – ewoluował on bowiem i można wskazać co najmniej pięć etapów tych przemian: poszukiwanie własnej tożsamości, czyli studia i redagowanie „Gazety Robotniczej”; związenie się z bohemą berlińską i ślub z Dagny; pobyt w Polsce i korzystanie z dobrodziejstw zagranicznej sławy; wyjazd do Monachium i próba powrotu na niemiecki rynek czytelniczy; popularyzowanie „sprawy polskiej” na gruncie niemieckim w obliczu nowego porządku w Europie.

Niemniej to właśnie pobyt w Berlinie pozwolił autorowi *Wigilien* nabrać nie tyle może ogłady w kwestiach sztuki – w tej dziedzinie bowiem zawsze kierowała nim nieomylna intuicja – ile oswoić się z atmosferą jej bezpośredniego oddziaływania w życiu. Takie były doświadczenia wyniesione ze spotkań ze Strindbergiem, Dehmlerem, Munchem i innymi znakomitościami epoki. Powtórnny wyjazd do Niemiec spowodował nie tylko chęć odnowienia środowiskowych przyjaźni (zwłaszcza z Dehmlerem), ale i ambicję współtworzenia owego środowiska. Spotykał więc się w Monachium – przede wszystkim w kawiarniach (Café Stephanie, Café Luitpold) – z Polakami, przybywającymi tam w celach edukacyjnych (studenci), a także z młodszymi kolegami po piórze, zarówno polskiej, jak i niemieckiej nacji⁸. Można chyba powiedzieć, że czuł się mentorem młodych pisarzy, wśród których znaleźli się Hans Heinz Ewers i Ludwik Hieronim Morstin.

Są dowody na to, że – jak przystało na artystę modernistycznego – Przybyszewski miał się za obywatela świata. Na przykład Ludwik Hieronim Morstin wspomina, że oceniał rodzimych twórców nader surowo: „Żeromski mógł być wielkim pisarzem, ale nim nie jest. Jest społecznikiem o poziomie nauczyciela ludowego. Brak mu europejskiej kultury”⁹. Świadczenie to jest tym bardziej interesujące, że w *Moich współczesnych* znajdujemy inne zgoła sądy. Zapewne zadziałała tu autocenzura, niechęć do podważania tego, co dla literatury polskiej od romantyzmu stało się niezbędną – jak się

⁷ S. Przybyszewski, *Listy*, t. I: 1879-1906, zebrał, życiorysem, wstępem i przypisami opatrzył S. Helsztyński, Gdańsk-Warszawa 1937, s. 177. Cyt. za F. Ziejka, *Przybyszewski i Francuzi*, [w:] *W kręgu Młodej Polski. Prace ofiarowane Marii Podrazie-Kwiatkowskiej*, red. M. Stala, F. Ziejka, Kraków 2001, s. 265.

⁸ Ze wspomnień Adolfa Chybińskiego: „Otoczenie Przybyszewskich [...] byli to przeważnie młodzieńcy studenci, początkujący artyści itp. Dogadzało ich próżności »kręcenie się« koło słynnego pisarza”. A. Chybiński, *W czasach Straussa i Tetmajera. Wspomnienia*, Kraków 1959, s. 62.

⁹ L. H. Morstin, *Spotkania z ludźmi*, Kraków 1957, s. 44.

wydaje – ingrediencją: potrzeba służenia sprawie narodowej. Ale bo też Przybyszewski wspominający to nie ten sam bezkompromisowy twórca, który rzuca swoje *Confiteor* jak oskarżenie, nie licząc się z reakcją czytelników.

*

Wśród listów, które wysyłał z Gries, przede wszystkim do żony i przyjaciółki, dominuje tematyka związana z celem pobytu w kurorcie – Przybyszewski pisze o swoim zdrowiu, a także o wydatkach związanych z kuracją, prosząc – w podtekście – o wyrozumiałość dla słabości, ale i wiarę w odnowienie sił oraz – wprost – o wspomnienie materialne.

Zupełnie inny charakter, przede wszystkim porozumienia między artystami, ma list skierowany do przyjaciela i nauczyciela w jednej osobie – Ryszarda Dehmle¹⁰. To w tym liście czytelnik, choć niepowołany, znajdzie wyjaśnienie pomieszczonych w poprzednich wiadomościach – skierowanych do żony i kochanki – utyskiwań pisarza na kondycję fizyczną. Dwukrotnie bowiem powtarza się tu informacja o trzydziestych dziewiętych urodzinach rekonwalescenta.

W korespondencji z żoną Przybyszewski akcentuje terażniejszość, np.: „Ja, bez najmniejszej przesady cały dzień tylko o Tobie myślę, o niczym więcej i z tem mi dobrze. [...] Pisz mi, najdroższa, co robisz, jak Ci czas schodzi – nie lękasz się sama? Byłaś u Holossych? Pisz, pisz!” (603); w listach do Anieli Pająkówny – przyszłość, zwłaszcza związaną z osobą córki, np.: „Jam już skończył z tą piekielną marnotą – życiem – ale Twoje życie potrzebne, musisz żyć dla Stasi i dla pamięci jej ojca. [...] Nie roztkliwiaj mi dziecka, na Boga żywego – zrób je harde, dumne, mocne” (619).

Dwa listy do Dehmle z tego okresu natomiast zwracają się ku przeszłości. W pierwszym, datowanym 1 maja (622), ten zwrot ku dawnej wspólnej pracy¹¹: „Nikomui nie mam nic do zawdzięczenia – wyjąwszy Ciebie” – opatrzony został znamioną uwagą w postscriptum, którą przytaczam w całości: „Jestem tu, bo, jak się to zwykło mówić, »poważnie« zachorowałem. Nie chciałbym jeszcze zdechnąć, bo (nie kłamać!) przeląknęłam się trochę ś m i e r c i ” [podkr. autora]. Jeśli zestawić ten fragment z dwukrotnym powtórzeniem z listu następnego (6 maja – 631) o nadchodzących 39. urodzinach autora *Wigilien*, a także z uwagą o „wygasaniu talentu” – list ten jest daleko bardziej treściwy niż poprzedni – nietrudno skonstatować, że pisarz pograżył się wówczas w kryzysie wieku średniego¹². Jeszcze bardziej jest to widoczne w chwiejnej samoocenie

¹⁰ Z Gries Przybyszewski kieruje dwa listy do przyjaciela z okresu berlińskiego. Powyżej powołuję się na drugi list, w korespondencji opatrzony numerem 631. Aby uniknąć nadmiernego skomplikowania przy cytowaniu korespondencji będę posługiwał się numerami listów w nawiasie po każdym cytacie – w tekście głównym.

¹¹ Na literacki debiut Przybyszewskiego złożyła się wspólna praca autora i nauczyciela, jakim był dla polskiego debiutanta Richard Dehmel.

¹² W pracy niniejszej wykorzystuję klasyczną już literaturę psychoanalityczną dotyczącą tego etapu w życiu artystów: E. Jacques, *Death and the mid-life crisis*, „International Journal of Psycho-Analysis” 1965, nr 46; H. Segal, *Joseph Conrad a kryzys wieku średniego*, [w:] eadem, *Psychoanaliza, literatura i wojna. Pisma z lat 1972-1995*, przeł. D. Golec, A. Czownicka, M. Piskorska, G. Rutkowska, wstęp do wyd. polskiego W. Hańbowski, Gdańsk 2005; oraz oparte na wymienionych pracach rozważania Wojciecha Hańbowski pt. *Starzenie się mężczyzny*, wygłoszone na VII Konferencji Polskiego Towarzystwa Psychoterapii Psychoanalitycznej, Kraków 8 listopada 2008.

Przybyszewskiego, który początkowo twierdzi, że władza „językiem jak nikt w Polsce”, że jego tłumaczenie *Wiosny* Johannes Schläfala „jest [...] dobre, bardzo dobre”, ale zaraz potem dodaje: „opanował mnie teraz silny samokrytycyzm – który bardzo hamuje mnie w pracy”. Pojawia się także inny wariant lęku przed śmiercią: „Nie chcę jeszcze umrzeć. Mój organizm jest trochę rozstrojony, ale ja chcę żyć, póki nie wykonam wszystkiego, co zostało mi przeznaczone” (631).

Zarówno Elliot Jacques, któremu zawdzięczamy sformułowanie tezy o szczególnej roli momentu przekraczania półmetka życia, jak i Hanna Segal w artykule poświęconym twórczości Josepha Conrada piszą o odczuwaniu przez jednostkę, która wchodzi w fazę „dojrzałej dorosłości”¹³, zakończenia etapu życia, który cechował się wzrostem, optymizmem i idealizmem. Następuje wtedy nieuchronna konfrontacja z perspektywą własnej śmierci, która przestaje być tak odległą, jak dotychczas, która jawi się jako nieuchronne wydarzenie. Jacques, przyglądając się biografiami wielu wybitnych artystów, stwierdził zmiany w ich sposobie tworzenia przypadające właśnie na moment osiągnięcia dojrzałej dorosłości – albo były to dzieła niedorównujące powstałym w pierwszej połowie życia, albo dokonywał się zwrot stylistyczny w ich twórczości.

W przypadku Przybyszewskiego obserwujemy raczej symptomy tego pierwszego zjawiska. Można powiedzieć, że wszystko, co stworzył do roku 1905, przysparzało mu sławy i zaszczytów. Twórczość eseistyczna (*Zur Psychologie des Individuums. Chopin und Nietzsche. Ola Hansson, 1891-1892*) oraz poetycka (*Totenmesse, 1893, Wigilien, De profundis, 1895*) okresu berlińskiego¹⁴ zwróciła nań uwagę nie tylko publiczności niemieckiej, ale stała się powodem zaproszenia do Krakowa, w którym objął redakcję „Życia”. Dramaty napisane w okresie krakowskim (*Złote runo, Goście, 1901, Matka, 1902, Śnieg, 1903*) wykreowały pisarza na polskiego Maeterlincka. Za podsumowanie tego okresu i twórczości dramaturgicznej uznać można rozprawę *O dramacie i scenie* (publikacja w „Kurierze Teatralnym” 1902, wydanie książkowe 1905). Podobnie jak wcześniejsze wypowiedzi programowe publikowane na łamach „Życia” (*Confiteor, 1899* i inne, zazwyczaj opatrzone tytułem *Od redakcji*) – ujmowała ona nie tylko poglądy estetyczne pisarza (pisał o współczesnym dramacie wewnętrznym, psychologicznym w opozycji do klasycznego – gdzie o losach bohatera decydowało to, co na zewnątrz niego; o wymogu naturalnej gry aktorskiej etc.). Była też komentarzem dodanym do jego własnej twórczości (nowe tendencje w dramacie zobrazował na przykładzie *Matki*).

Od wystawienia *Ślubów* (prapremiera krakowska 17 lutego 1906 – nieudana), a nawet wcześniej, od trudności nie tylko z wystawieniem, ale nawet opublikowaniem ich i *Odwiecznej baśni* (1906, w tymże roku – 2 czerwca – we Lwowie prapremiera, również zakończona klęską), nadchodzi zmierzch popularności i tryumfów pisarza. Echo tych trudności pojawia się w liście do Anieli Pająkówny: „A mnie już na gwałt chcą grzebać. Już mówią o zniszczonym talencie. Ha, ha, ha, – nigdy tak serdecznie się nie uśmieł, jak po lwowskich recenzjach z »Ślubów«” (619). Chodzi tu o lwowską

¹³ Termin Jacquesa, nazywający tak okres następujący w wieku średnim (między 30 a 40 rokiem życia), po okresie „wczesnej dorosłości”.

¹⁴ „Okresem berlińskim” nazywam tu zarówno pobyt w Niemczech, jak i w Norwegii, skąd Stanisław i Dagny Przybyszewscy jeździli do Berlina. Podobnie mówiąc o „okresie krakowskim” obejmują nim również pobyt w Warszawie, gdyż pisarz często pojawiał się w Krakowie.

premierę z 20 lutego, która nie porwała publiczności. Po wspomnianych kłopotach z publikacją, pojawiły się problemy ze sprzedażą *Ślubów* – dość nadmienić, że Helsztyński w II tomie *Listów*, twierdzi: „W zasadzie nakład dotąd niewyczerpany”¹⁵.

Zatem śmiech Przybyszewskiego, o którym donosi w liście, wydaje się śmiechem nerwowym, świadczącym nie o trwałej odporności psychicznej, ale przeciwnie – wkroczeniu w fazę uświadomienia braków. A konsekwencją tych braków byłaby sytuacja życiowa nieadekwatna do statusu twórcy, który osiągnął sukces i rozpoczyna dojrzałe życie. W roku 1907 Przybyszewski daleki jest od spełnienia w takim choćby obszarze, jak stabilizacja materialna.

W przekonaniu Elliota Jacquesa dojście do połowy życia jednostki charakteryzuje się tym, że: „Założyła rodzinę i ustaliła swój zawód (lub powinna tak zrobić; jeśli tak się nie stało, przystosowanie jednostki poważnie się nie powiodło); rodzice się zestarli, dzieci zaś są na progu dorosłości”. Jak widać, Przybyszewski nie do końca spełnia wymienione kryteria. Wyjazd do Monachium, a wcześniej z Krakowa do Warszawy, świadczy o braku zakorzenienia. Zawód artysty daje możliwości porównywalne z innymi zawodami jedynie wtedy, gdy odnosi się sukcesy, innymi słowy – gdy się zdobywa publiczność. Przybyszewski raczej traci publiczność polską, nie zyskuje zaś niemieckiej. Diagnozę takiego stanu rzeczy odnajduje Gabriela Matuszek w ówczesnym (1904 rok) artykule Józefa Flacha, opublikowanym na łamach periodyku „Das Literarische Echo”:

Nietrudno znaleźć przyczynę stopniowego zaniku sławy Przybyszewskiego w Polsce i Niemczech: w czasach, gdy ludzkość stawia już sztuce inne wymagania niż około 1890 roku, niemiecko-polski autor porusza się w kręgu tych samych idei, tych samych motywów, nawet tych samych środków dramaturgicznych oraz stylistycznych¹⁶.

Mowa tu jeszcze o twórczości poprzedzającej kryzys wieku średniego autora.

Komentatorzy dzieła Przybyszewskiego niejednokrotnie podkreślali, że dopiero kontrakt z wydawnictwem Gebethnera i Wolffa, w ramach którego ukazało się w latach 1909-1914 siedem jego powieści, był prawdziwie szczęśliwym zrządzeniem losu w tym trudnym dla niego okresie i pozwolił na podźwignięcie się z biedy¹⁷.

Symptomatyczny w kontekście kryzysu twórczego związanego z przekraczaniem „smugi cienia” wydaje się też zamysł powzięty za namową Ignacego Nikorowicza o założeniu w Monachium trafiki, która dałaby dochód pewniejszy niżli praca literacka...¹⁸ Pomysł miał się narodzić w roku 1906 lub 1907, a zatem w interesującym nas okresie.

¹⁵ S. Przybyszewski, *Listy*, t. II, zebrał, życiorysem, wstępem i przypisami opatrzył dr S. Helsztyński, Warszawa 1938, s. 405.

¹⁶ G. Matuszek, *Der geniale Pole? Niemcy o Stanisławie Przybyszewskim (1892-1992)*, Kraków 1996, s. 90.

¹⁷ Jak pisze Helsztyński: „Sute honoraria za powieści wydawane przez Gebethnera i Wolffa w Warszawie pozwoliły pisarzowi nie tylko koniec z końcem wiązać, lecz umożliwiły z czasem nawet pewien luksus. [...] pianino przestało wędrować do składu wynajmu, mieszkań nie zmieniano już lada miesiąc [...] Rozglądnięto się też za rezydencją letnią”. (S. Helsztyński, *Przybyszewski...*, s. 325).

¹⁸ Por. *ibidem*, s. 322-324.

Sam zaś okres współpracy z Gebethnerem i Wolffem historycy literatury zwykli klasyfikować w kategoriach „produkcji literackiej”, jako że powieści wtedy wydane – druga i trzecia część *Synów ziemi*, trylogia *Mocny człowiek* i dylogia *Dzieci nędzy* – oceniane bywają nisko¹⁹. Dopiero przedostatnia powieść – *Krzyk* – doczekała się, choć po latach, uznania. Jednak, choć badacze dowodzą, że jej analiza umożliwia prześledzenie zmian w świadomości pisarza dotyczących przeżywania się założeń poetyki przelomu wieku²⁰, to jednocześnie zauważają spójność dzieła Przybyszewskiego, nie wyłączając powieści „słabszych”²¹.

Można zatem, biorąc za podstawę owe sądy oraz tematykę *Krzyku* – problem rozszepienia osobowości bohatera zobrazowany pojawieniem się postaci sobowtóra i zamach bohatera na jego oraz swoje życie (analogiczny jak w *Studencie z Pragi* Ewersa) – zaryzykować tezę, że podstawowe kompleksy nurtujące autora nie zostały przezeń w okresie następującym po kryzysie wieku średniego przepracowane.

Słowa Jacquesa o tym, że: „Dojrzała twórczość ma głębię, która powstaje w wyniku konstruktywnego pogodzenia się i dystansu. Śmierć nie jest dziecięcym prześladowaniem ani chaosem” – nie znajdują odzwierciedlenia w powieści.

*

Innym, nie mniej ważnym zagadnieniem związanym z przechodzeniem przez Przybyszewskiego fazy kryzysu wieku średniego, jest złożona problematyka odniesień do osoby i twórczości przyjaciela jeszcze z okresu dzieciństwa – Jana Kasprowicza. Wydaje się, że pisząc o dziele uznanego, cieszącego się wielką estymą poety, pragnie Przybyszewski rozwikłać kilka nawarstwionych poprzez lata kompleksów odczuwanych wobec starszego kolegi.

Dowodem mogącym tezę tę potwierdzać byłby tekst odczytu o Janie Kasprowiczu, niewyłoszony za życia autora, a wydany pośmiertnie przez Artura Górskiego wraz z drugim tomem *Moich współczesnych* w 1930 roku. Nie odbiega on w swych zasadniczych założeniach od tekstu *Z gleby kujawskiej* (1902), stawiając twórcę *Hymnów* na równi z Kochanowskim i Mickiewiczem w dziejach polskiej literatury i przyznając jego dziełu zaletę uniwersalności, której polskiej literaturze nigdy – w przekonaniu Przybyszewskiego – nie dostawało. Tyle że w eseju z 1902 roku miejsce centralne zajmował poemat *Na wzgórzu śmierci* oraz hymn *Święty Boże, Święty Mocny*, tu zaś za arcydzieło

¹⁹ Roman Taborski pisze: „Wszystkie te powieści są artystycznie bardzo słabe, nie wnoszą żadnych nowych elementów do rozwoju twórczości Przybyszewskiego i wyraźnie były pisane głównie w celach zarobkowych”. (R. Taborski, *Wstęp*, [w:] S. Przybyszewski, *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Wrocław 2006, s. XIX). Notabene w tym popularnym wydaniu Taborski pomija w zarysie twórczości Przybyszewskiego fakt powstania powieści *Krzyk*, najwybitniejszej w dorobku autora (por. S. Eile, *Powieść „nagiej duszy”*, „Teksty” 1973, nr 1, s. 81; M. Wyka, *Przybyszewski – powieściopisarz*, [w:] eadem, *Światopoglądy młodopolskie*, Kraków 1996, s. 90; E. Boniecki, *Struktura „nagiej duszy”*. *Studium o Stanisławie Przybyszewskim*, Warszawa 1993, s. 64; M. Popiel, *Wzniosłość czy patos? De profundis i Krzyk Stanisława Przybyszewskiego*, [w:] eadem, *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 2003, s. 64).

²⁰ Por. M. Popiel, *Wzniosłość czy patos...*, s. 64.

²¹ Takie sądy znaleźć można zarówno w przywoływanej pracy Popiel, jak i w rozważaniach Bonieckiego oraz w monografii Gabrieli Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, Kraków 2008.

uznana została *Moja pieśń wieczorna*. W odczycie opublikowanym wraz z tomem wspomnień, wśród których nie zabrakło oczywiście refleksji o autorze *Księgi ubogich*, dokonuje jednak Przybyszewski znamiennego przesunięcia. Jeśli w 1902 roku przypisuje Kasprowiczowi pierwszeństwo w przymierzu z ziemią rodzinną („Syn Ziemi” i „dusza ziemi”), znajdując w literaturze współczesnej porównanie jedynie z chłopskim natchnieniem czerpiącym „z najstarszego źródła – z macierzy ziemi” Szweda Oli Hanssona²², jeśli owo mistyczne źródło wskazuje jako istotę wielkiej twórczości, jeśli wreszcie przypisuje dziełu poety zdolność najpełniejszego wyrażenia cierpień ludzkości ale i ludu kujawskiego, to w odczycie pisanym po latach zaprzecza chłopskości Kasprowicza. Jak rozumieć ten paradoks? Przecież interpretując *Święty Boże...* Przybyszewski dowodził głębokiego związku tej prześlągalnej modlitwy z prostą chłopską wiarą:

Przedziwna jest ta modlitwa, w swej niesłychanej prostocie i pokorze. Tak się tylko chłop umie modlić, którego nieszczęścia złamały, tak rozłzawioną prośbę umie tylko ten zanosić, co Boga przy sobie czuje tysiackroć bliżej, jak ten, któremu kultura wiarę przeżarła²³.

I dodawał: „Po cóż mu szukać filozoficznego absolutu, kiedy absolut ten w wierzeniach ludu daleko głębszy, tajniejszy i więcej groźny i majestatyczny, aniżeli we wszystkich filozofach razem”²⁴.

Tym akcentem kończy Przybyszewski rozważania na temat źródeł i mocy poezji Kasprowicza, ale ostatni akcent kładzie jednak – jak przystało na miłośnika muzyki – w sferze wymykającej się opisowi literackiemu. To, co go porywa w wymowie *Ginącemu światu*, to muzyczność poematów, porównywalna z melodyjnością pierwotnego słowa (koncepcja Przybyszewskiego), zatraconą później – zdaniem krytyka – w literackich konwencjach. Przewagą utworów Kasprowicza jest obecność Wagnerowskiego *leitmotiwu* w pieśni Salome oraz śpiewna wielogłosowość *Dies irae*, mówi nawet o nim jako o oratorium²⁵. Kończy się zatem *Z gleby kujawskiej* słowami pełnymi uznania dla niezaprzeczalnej głębi dzieła.

Niewygodzony odczyt o twórczości Kasprowicza należy łączyć z opisem fenomenu tej twórczości zawartym w *Moich współczesnych*. Nietrudno zresztą zauważyć, że całe akapity powtarzają się w obu tekstach. Są to ustępy dotyczące kwestionowanej przez Przybyszewskiego chłopskości Kasprowicza:

To, że Kasprowicz w chłopskiej chałupie się urodził, nic nie stanowi o jego duchowym pochodzeniu.

Ja zaśię twierdżę, że Kasprowicz to ostatni z Piastowiczów, z najczystszej krwi książęcej – tym się tłumaczy tajemnica, że tylko na Kujawskiej ziemi, u stóp Myszej Wieży reinkarnować się musiał – Kasprowicz – on, który całą przeszłość w siebie wchłonał, a olbrzymi cień swój na najdalszą przyszłość rzucił, on, który przeżył i strawił całą kulturę Europy w migawkowym czasie, boć to wszystko było tylko dla niego anamnezą Platona, przypomnieniem wieków, w których tu już przed swoim przyjściem na świat bytował²⁶.

²² Por. S. Przybyszewski, *Z gleby kujawskiej*, Poznań 1932, s. 27-28.

²³ Ibidem, s. 45.

²⁴ Ibidem, s. 49.

²⁵ Por. ibidem, s. 53.

²⁶ S. Przybyszewski, *Odczyt o Janie Kasprowiczu*, [w:] idem, *Moi współcześni...*, s. 183-184. Dla po-

W zacytowanej wypowiedzi zwraca szczególną uwagę podkreślenie kujawskiego rodowodu poety, czego zabrakło w wersji z *Moich współczesnych*. Czytelnik odnosi wrażenie, jakby krytyk szczególną wagę przywiązywał do wspólnych korzeni czy też doświadczeń. I tak też jest w istocie: każda okoliczność nastrożająca możliwość pokazania pokrewieństwa duchowego związanego z miejscem urodzenia zostaje przez Przybyszewskiego skrzątnie wykorzystana. Tak się dzieje w opisie rodzimych Kujaw, przedstawionych jako ziemia rodząca melancholików: „Bo to, co autochtona, syna tej ziemi, przede wszystkim charakteryzuje, to niesłychany fatalizm życiowy, dziwna a smutna rezygnacja, co ręce roztwiera i na piersiach je krzyżuje”²⁷. Przybyszewski konstatuje, że takie poczucie nie jest obce Kasprowiczowi, albowiem

dusza Jana to całe Kujawy [...] to tajemnicze jezioro z jego zatorami i głębią i urokami zatopionych kościołów – z moczarów, bagien i torfowisk wyssał jad bólu i rozpacz, noce jesienne wyświeciły mu się w żyły upiornym blaskiem głębokiego smutku, szerokiej a bolesnej zadumy, a na rozdrożach straszy go ta biedna, przykucnięta dola²⁸.

Wprawdzie portretowi artysty towarzyszą jedynie opisy budzącej melancholię przyrody, nie zaś porównanie do samego narratora, ale mieści się tu Przybyszewski najzupełniej w konwencji epoki – nie musi stawiać kropki nad „i”, aby czytelnik przypisał jemu samemu przedstawiane przezeń stany duszy.

Kiedy pisarz w *Moich współczesnych* odnosi się do skandalu – tak wówczas oceniano decyzję Jadwigi Kasprowiczowej porzucenia męża i związania się z Przybyszewskim – nie zapomina podkreślić, że z Kasprowiczem łączyły go nie tyle więzi przyjaźni, co właśnie „wspólnota tej samej ziemi, która nas zrodziła”²⁹.

W stosunku Przybyszewskiego do Kasprowicza, określanym przez niektórych jako masochistyczny³⁰, a w którym inni doszukują się poczucia winy³¹ (oba stanowiska cechuje doraźność sądu), można zaobserwować źle rozwiązany kompleks Edypa.

Starszy od Przybyszewskiego o osiem lat Kasprowicz stanowił dla niego ideał współczesnego poety, a więc jak gdyby duchowego przewodnika, jeśli nie ojca. Poczucie to będzie spotęgowane wspólnymi doświadczeniami krajanów. Helsztyński w swej opowieści biograficznej przytacza historię obchodów Wigilii 1883 roku w Łojewie, opublikowaną w 1933 roku („Gazeta Wieczorna”) jako wspomnienie Józefa Siemia-

równania cytują tekst z *Moich współczesnych*: „Kasprowicz, ten ostatni z Piastowiczów, najczystszej krwi książęcej – istotny Król-Duch, jeżeli w ogóle poza Mickiewiczem, lub Słowackim jakkolwiek twórca na to miano zasługuje – on, który całą przeszłość w siebie wchłonił, a olbrzymi cień swój na najdalszą przyszość rzucił – ten, który przeżył i strawił całą kulturę Europy w migawkowym czasie, boć to było tylko dla niego »anamnezą« – Kasprowicz chłopem?!” (ibidem, s. 165).

²⁷ S. Przybyszewski, *Z gleby kujawskiej...*, s. 21.

²⁸ Ibidem, s. 25.

²⁹ S. Przybyszewski, *Moi współcześni...*, s. 157.

³⁰ Takie głosy przytacza np. Morstin: „Oprócz Kasprowicza, dla którego, jak ktoś zauważył, miał kult raczej irytujący swoim masochizmem, o wszystkich kolegach wyrażał się z najwyższym lekceważeniem”. (L. H. Morstin, *Spotkania z ludźmi...*, s. 43).

³¹ Por. K. Czachowski, *Pod piórem...*, s. 147.

nowskiego, sąsiada Przybyszewskich, syna chrzestnego matki Stanisława³². Trzech jej synów (Wacław, Stanisław i Michał) spóźniało się z przybyciem z odległego Torunia i Inowrocławia. Gdy wreszcie pojawili się w domu rodzicielskim, podróżując przez Szymborsze, przyjechał wraz z nimi Jan Kasprowicz, najstarszy z towarzystwa. Cenną dla nas informacją jest wiadomość o wygłoszonej przez ten tego wieczoru improwizacji na cześć ojca Przybyszewskiego, który zaprotegował zdolnego chłopskiego syna pod opiekę Józefa Kościelskiego, magnata-mecenasa, tego samego, o którym w *Moich współczesnych* pisarz opowiada, jak to zwodził zaprzyjaźnionego z nim cesarza Wilhelma II. Autor nie omieszka też przypomnieć faktu wspierania przyszłego poety:

Niespożyta zasługą Kościelskiego, to – niezmiernie ciekawy fakt – jego gorące i serdeczne zajęcie się Janem Kasprowiczem. To nie był stosunek magnata do jakiegogoś tam przygodnego pupila! – Kościelski, sam poeta [...] wyczuł snąc genjusza w Kasprowiczu, otaczał go bardzo delikatną i wyrozumiałą opieką, bo dusza Kasprowicza była harda i podejrzliwa i aż nazbyt wydelikaccona, by móc lub chcieć się korzyć przed tym, który mu jakąś przysługę zrobił³³.

Wydarzenie wieńczące ów pamiętny wieczór wigilijny wskazuje nie tylko na dobrośiadzkie stosunki, ale w nie mniejszym stopniu na duchowe pokrewieństwo Przybyszewskich i Kasprowicza.

Faktu zatem zaistnienia gorącego uczucia między autorem *Androgyne* a żoną Kasprowicza Jadwigą z Gąsowskich nie da się wytłumaczyć jedynie w kontekście obyczajowego skandalu, „judaszowego” postępu przyjaciela czy jak tam chcieli współcześni a przypadkowi współtwórcy legendy „smutnego szatana”. Mamy tu do czynienia z przejawem rywalizacji zakończonej edypalnym tryumfem Przybyszewskiego. Notabene nie było to jego pierwsze zwycięstwo w tej sferze. Wcześniej wszak naraził się na nienawiść innego swego idola – Strindberga, przyczyną też była kobieta³⁴...

Jaki to ma związek z okresem kryzysu wieku średniego, połączonego z kryzysem twórczym pisarza – nietrudno zauważyć. Do tej pory komentatorzy dzieła Przybyszewskiego – nie tylko zawodowi historycy literatury, również „amatorzy”, jak Tadeusz Żeleński „Boy” – zwracali uwagę na destrukcyjną rolę pani Jadwigi dla tego dzieła: to za jej sprawą powstaje wspomniane już oświadczenie-spowiedź deprecjonujące wcześniejszą twórczość, to ona będzie nieomal dyktowała Przybyszewskiemu *Śluby*³⁵. Inni, jak choćby profesor Helsztyński, dostrzegają w niej podporę życiowo niezbyt zaradnego pisarza, chcą w niej widzieć nie tyle muzę (ta rola przypada jednak Dagny), co raczej opiekunkę – to ona wszak wymusi na pisarzu podjęcie kuracji antyalkoholowej.

Obie te role nie muszą się wykluczać, wręcz przeciwnie – świadczyć mogą o przyjęciu przez drugą żonę Przybyszewskiego wcielenia nadkontrolnej matki. Byłaby ona

³² Por. S. Helsztyński, *Przybyszewski...*, s. 27-28. O Józefie Siemianowskim Przybyszewski pisze w *Moich współczesnych*: „Braci Siemianowskich mieliśmy codziennie w Łojewie, bo uczęszczali, dopóki ojciec ich nie wysłał synów do gimnazjum w Inowrocławiu, gdzie starszy Józef kolegował z Kasprowiczem – do szkoły mego ojca” (S. Przybyszewski, *Moi współcześni...*, s. 16).

³³ S. Przybyszewski, *Moi współcześni...*, s. 14-15.

³⁴ O wątku edypalnym w berlińskiej twórczości Przybyszewskiego pisze Paweł Dybel: *Pogrzeb Edypa. O Requiem aeternam Stanisława Przybyszewskiego*, [w:] idem, *Urwane ścieżki: Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000.

³⁵ Por. G. Matuszek, *Der geniale Pole?...*, s. 97.

przeciwieństwem matki prawdziwej, której Przybyszewski – w liście do Pająkówny – zarzuca właśnie brak stanowczości:

Och te matki, te matki! Ile złego mogą narobić swoją dobrocią i wyrozumiałością, jakie ciężkie nieszczęście sprowadzić na dzieci. Ubóstwiam moją matkę ale dużo, dużo temu winna, że tak głupio sobie życie przemarnował. To ona wszczepliła we mnie ten jad tej tkliwości, tego rozczławienia nad nędzą ludzką i tej przekletej słabości. (656 – 8.10.1907)

Tryumf nad innymi mężczyznami i jego owoce w postaci kolejnych związków małżeńskich nie pozostał jednak bez konsekwencji – oto w ten sposób pogłębił się stan wewnętrznego konfliktu pisarza. I na próżno po latach spróbuje on wyjaśnić owe matrymonialne powikłania działaniem swoistego fatum:

Pisałem swego czasu: „...Artysta żyje nie tak, jak chce, ale tak, jak ta wieczna, metafizyczna istota w nim go urabia”.

I otóż ta utajona, metafizyczna, twórcza istota we mnie sprzęgła mnie od pierwszej chwili nieprzewycięzalną siłą miłości z tą właśnie kobietą, którą niepojęte wyroki Tego, z którym twórca „był i jest przed początkiem”, wplotła już przedtem w Koło Przeznaczeń Kasprowicza³⁶.

Bo chyba właśnie w połączeniu życia i sztuki – postulat dla artysty pokroju Przybyszewskiego nie podlegający dyskusji – należałoby szukać źródeł wewnętrznego konfliktu, pogłębionego przez kryzys wieku średniego.

In Alsatian Mountains – Przybyszewski at a Crossroads

This article applies to mid-life crisis, which affected Stanisław Przybyszewski after his second departure from Poland to Germany. From letters sent by him to his wife and friends one can learn that he was touched by sadness of transience. Many reasons it received, but most important was his experience of the Oedipus complex.

³⁶ S. Przybyszewski, *Moi współcześni...*, s. 154.

Dariusz Konrad Sikorski

Akademia Pomorska
w Słupsku

„JA” ŻYDOWSKIE – „JA” LUDZKIE. KILKA UWAG O DYLEMATACH W BUDOWANIU TOŻSAMOŚCI POLSKICH ŻYDÓW OKRESU MIĘDZYWOJENNEGO

Do rabina, znanego z twardego języka, przyszedł bogobojny Żyd, by przedstawić swoje życie, powiedzieć, kim jest i prosić o poradę na przyszłość. Po pierwsze dał świadectwo, że zawsze był Żydem, następnie wyznał wiarę w żydowskiego Boga i przypomniał, że w swoim życiu zawsze wzywał innych, by bronili swojego żydostwa. Swoją biogram zmieścił więc w trzech kategoriach: świadectwa, wyznania i wyzwania. Rabin spojrzął na przybyłego z powagą i zapytał, czy kiedykolwiek był człowiekiem.

Ta krótka historyjka wprowadza w przestrzeń opowieści autobiograficznej wymiar antropologiczny, bowiem przed orzecznikami tożsamości, które mają być wyznacznikami identyfikacji, pojawia się kategoria człowieczeństwa. Można powiedzieć jestem katolikiem, jestem Żydem, jestem Polakiem, jestem Niemcem itd., ale czy w tej deklaracji identyfikacyjnej pojawia się określenie swojego człowieczeństwa. Mówiąc inaczej, czy w deklarowanym autoportrecie odsyłamy tylko do wzorców, które dookreślają szczegółowe orzeczniki tożsamościowe, czy także wzorców, które wzbogacają rozumienie zagadki człowieczeństwa, na ile charakterystyczne identyfikacje związane są z ważnymi kategoriami kultury ludzkiej.

Pytanie *kim jestem*, to oczywiście pytanie o tożsamość, pytanie, które ze względu na samo rozumienie pojęcia tożsamości zmienia swoje umocowanie, gdy się uwzględni moment historyczny, w którym pytanie zadajemy. Samo pytanie prowokuje następne: dlaczego w ogóle pytam? Jakimi formami wypowiedzi buduję odpowiedź? Gdzie poszukuję zrozumienia opowieści, które odnajduję w kulturze – źródle mojej tożsamości?

Charles Taylor, rozgraniczając trzy konteksty tożsamości, zwraca uwagę, że jednostka, budując własną tożsamość:

negocjuje ją ze swoim otoczeniem. [...] Nie jesteśmy w stanie samookreślić się samodzielnie, potrzebujemy pomocy „znaczących innych”¹.

¹ Ch. Taylor, *Źródła współczesnej tożsamości*, przeł. A. Kopański, [w:] *Tożsamość w czasach zmiany. Rozmowy w Castel Gandolfo*, przygotował i przedmową opatrzył K. Michalski, Kraków 1995, s. 13.

To bardzo ważna konstatacja. Opowieści o sobie fundujemy poprzez odsyłanie do „znaczących innych” – to może być kodeks moralny czy twórczość lub życie jakiegoś autorytetu. Taylor sugeruje, że to nie jest wymiar tylko *tożsamości współczesnej*, ale od pokoleń „dane i ustalone horyzonty musiały zostać zatwierdzone przez nasze otoczenie”².

Jak należy rozumieć sformułowanie: „zatwierdzone przez nasze otoczenie”? Najprościej mówiąc, oznacza ono, że istniał zespół tekstów fundujących, których się przynajmniej oficjalnie nie dyskutowało, pewne prawa dotyczące naszej tożsamości były wprost zadomowione w naszym języku. Czy były one uzasadnione, to inny problem, bo zespół norm zatwierdzonych raczej „ukrywa się” przed krytyką.

Rozważania Taylora prowadzą nas do problemu kultury politycznej i tożsamości grupowej. Jeśli w oświeceniu można było mówić o tożsamości grupowej, która „wypowiadała się” w języku francuskim, to od Herdera w wypowiedziach na temat tożsamości odwoływano się do „oryginalności ludzi i oryginalności ludów”³. Naród powinien więc rozwijać swego ducha w swoim języku, bo duch tkwi w języku. Stąd krok do tożsamości narodowej, która doprowadza do narodzin nacjonalizmu⁴. Duch języka to także duch twórczości, duch tych, którzy wnoszą język na wyżyny – to budowanie tożsamości, w której wieszcz staje się „znaczącym innym”. Romantyzm to także budowanie tożsamości grupowej poprzez horyzont wielkich jednostek. Taylor pisze:

Jeżeli tożsamość stanowi horyzont moralny, który pozwala się im ulokować w przestrzeni znaczeń, to ludzie będą naturalnie dążyć do samookreślenia po części za pomocą uniwersalnych kategorii moralnych (jestem katolikiem, komunistą, liberałem i tak dalej). Ale równie normalne jest to, że utożsamiają się często ze swoją wspólnotą historyczną. Taka grupa dostarcza bowiem horyzontu, gdyż w ramach jej kultury i przyjętego sposobu życia pewne sprawy są ważniejsze od innych⁵.

Szczególna trudność w samookreśleniu pojawia się, gdy scena, na której, posługując się opowieściami, określam samego siebie, jest wielokulturowa. Wtedy tożsamość grupowa jest trudniejsza do sprecyzowania, bo obok „lojalności uniwersalnych”, by

Kategoria „znaczącego innego” nie jest pomysłem Taylora, w *Encyklopedii socjologii* czytamy pod hasłem „tożsamość”: „George H. Mead (1975), tworząc podstawy współczesnych badań nad interakcją i podkreślając jej procesualny charakter, posługiwał się pojęciami »podejmowania roli innego« (*taking the role of the other*) i »znaczącego innego« (*significant other*)” – *Encyklopedia socjologii*, t. 4: S-Ż, Warszawa 2002, s. 252.

² Ibidem.

³ Ibidem, s. 14. Isaiah Berlin przywołuje wielokrotnie Herdera, zwracając jednak uwagę, że w błędzie jest ten, który Herdera, ale także wcześniej Vico łączy z kulturowym i moralnym relatywizmem: „To nie jest relatywizm. Członkowie jednej kultury potrafią dzięki sile wyobraźni wnikać (Vico nazwał to *entrare*) w wartości, ideały i formy życia innej kultury bądź społeczności nawet odległej w czasie czy przestrzeni. Mogą uznać owe wartości za nie do przyjęcia, lecz przy dostatecznie otwartych umysłach będą w stanie pojąć, że można być w pełni istotą ludzką, z którą potrafimy się porozumieć, a zarazem odwoływać się w życiu do wartości zupełnie odmiennych niż nasze, ale przecież dające się rozpoznać jako wartości, jako cele życiowe, dzięki realizacji których ludzie mogą znajdować spełnienie” – I. Berlin, *O dążeniu do ideału*, przeł. M. Tański, [w:] idem, *Pokrzywione drzewo człowieczeństwa*, red. H. Hardy, Warszawa 2004, s. 9.

⁴ Por. Ch. Taylor, *Źródła współczesnej tożsamości...*, s. 14, 15.

⁵ Ibidem, s. 15.

użyć terminu Taylora, pojawiają się różne więzy historyczne, a mapa „znaczących innych” nie jest precyzyjna i dokładna. Dla przykładu, w kulturze polskich Żydów „znaczącym innym” byłby np. Teodor Herzl, ale także i Adam Mickiewicz⁶. Kiedy przy pierwszej postaci autorytet jest jasno określony poprzez jego twórczość i działalność publiczną, to w drugim przypadku polski Żyd traktujący twórczość, wypowiedzi i życie wieszczą jako autorytet kształtujący jego tożsamość wchodzi na scenę sporu z polskimi nacjonalistami, którzy określając siebie, wyodrębniając własną grupę, przyjmują Mickiewicza jako fundament *bycia sobą u siebie*, Mickiewicz – „znaczący inny” musi być więc *nasz* – narodowy, nacjonalistyczny⁷. Występuje tu oczywiście uzurpacja do posiadania stałych wyznaczników kultury, które nie podlegają weryfikacji poza „narodowym” dyskursem, świadectwo nacjonalisty staje się wiążące.

Kategorie „świadectwa”, „wyznania” i „wyzwania” Małgorzata Czermińska umieszcza w swojej koncepcji „autobiograficznego trójkąta”, traktując je jako swoiste strategie opowiadania o sobie. W postawie świadectwa, które pojawia się według autorki *Autobiograficznego trójkąta* najczęściej w pamiętnikach, wyodrębnia się między innymi wydarzenia o historycznym znaczeniu i ludzi, których traktuje się jako znaczących⁸. Można więc powiedzieć, że w świadectwach istotną rolę odgrywają „znaczący inni”, którzy nie tylko uwiarygodniają wypowiedź, ale ją przede wszystkim wartościują. Postawa wyznania związana jest m.in. z autobiografią duchową czy także z dziennikiem filozoficznym: „Narrator w wypowiedziach tego typu przypomina »ja« mówiące w poezji lirycznej”⁹. W postawie „wyzwania” Czermińska wyróżnia moment drama-

⁶ Jan Turowski, badając rolę przywódców w grupie etnicznej, pisał: „w grupie etnicznej ludzie identyfikują się poprzez określoną kulturę narodową, tj. wybitnych twórców i przedstawicieli: artystów, uczonych, polityków, bohaterów, reformatorów...” – J. Turowski, *Aspekty socjologiczne przywództwa w polskiej grupie etnicznej*, „Studia Polonijne” t. 5, 1982, s. 31. W książce *Ostatnie pokolenie. Autobiografie młodzieży żydowskiej okresu międzywojennego ze zbiorów YIVO Institute for Jewish Research w Nowym Jorku* (oprac. i wstępem opatrzyła A. Cała, Warszawa 2003), w autobiografii „Bronka” (piąta w konkursie JIWO, napisana po polsku w 1934 roku) czytamy: „Jakże oddychać odorem hitleryzmu, kiedy wątle są płuca i wąska klatka piersiowa, jakże tu zgnąć nożem potężne bary narowca [mowa o oenerowskich antysemitach, za przyp. A.C.], kiedy dłoń ledwie sięgnie?! Ale musimy przecież być, bo będziemy – i dlatego wierzę, że siły do wytrwania da nam nie prężność mięśni, ale właśnie pokrewieństwo z Majmonidesem i Einsteinem. Być może wszystko to wygląda na konglomerat frazesów, ale jednak słowa te wpływają wprost z mojej krwi” (s. 64).

⁷ Wystarczy wziąć do ręki książkę Zygmunta Wasilewskiego *O życiu i katastrofach cywilizacji narodowej. Wstęp do rozważań nad programowymi zagadnieniami doby obecnej*, Warszawa 1921. Za punkt wyjścia autor bierze słowa Mickiewicza, które są dla niego przewodnikiem w narodowym modelu życia – por. np. s. 1, 28, 61 i inne. Ryszard Löw na przykład, pokazując wpływ Brzozowskiego na środowisko harcerstwa żydowskiego Haszomer Hacair (powstałego we Lwowie w 1913 roku), przypomina o dużym wpływie polskich twórców na idee polityczne środowiska inteligencji polsko-żydowskiej, pisze o Mickiewiczu, Słowackim, Wyspiańskim, Żeromskim i cytuje jednego z późniejszych syjonistów: „Tytułem jednego z wielu możliwych przykładów można się odwołać do wspomnień Mordechaja Bentova pochodzącego z zasymilowanej – czyli inteligenckiej – rodziny warszawskiej: »Syjonistą zostałem pod wpływem literatury polskiej – pisze Bentov – Wielka literatura polska, która powstała w okresie rozbiorów, przesycona była snami mesjanistycznymi o wyzwoleniu i niepodległości. Myśmy właśnie przesiąknięli tą atmosferą i tymi ideałami«” – R. Löw, *Brzozowski wśród lektur syjonistycznych*, „Teksty Drugie” 2003, nr 6, s. 161.

⁸ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000, s. 20.

⁹ Ibidem, s. 22.

tyczny, bowiem istotnym elementem tej postawy jest dialog, zwrócenie się do czytelnika¹⁰. Te wszystkie postawy przybliżają nam strategię autoportretu.

Michel Beaujour, pisząc o tekstach teoretycznych związanych z gatunkiem autobiograficznym przedstawianych przez Lejeune'a, stwierdził:

Lepiej byłoby nazwać je autoportretami [a nie autobiografiami – przyp. D.S.], z całą świadomością niedoskonałości tego terminu, który zdaje się zakładać przestarzałą koncepcję *mimesis* i odtwarzania. [...] Ten „gatunek” nie stwarza żadnego „horyzontu oczekiwań”. Każdy autoportret powstaje, jak gdyby był jednym w swoim rodzaju. [...] Ta opozycja między narracyjnością a analogicznością, metaforycznością lub „poetycznością” pozwala na ujawnienie wyraźnej cechy autoportretu¹¹.

Autoportret według autora ma coś z montażu – zaprasza czytelnika do budowania samemu z zastanej kreacji artystycznej, fabuła zachęca do badania chronologii. „Autoportret określa się formułą: »Nie opowiem wam o tym, czego dokonałem, ale powiem wam, kim jestem«”¹². Według tak przyjętej formuły autoportretu rozpoznanie swojej tożsamości z próbą wypowiedzenia tego rozpoznania można łączyć z kreacjami autoportretu – swojego rodzaju „wyznaniami” poprzez nadawanie rysów własnego, wyimaginowanego „ja” (autor podaje jako przykład 3 rozdział X księgi *Wyznań* św. Augustyna). Otóż ta X księga jest medytacją na temat pamięci i zapomnienia oraz pamięci zapomnienia, natomiast Augustyn nic w niej nie mówi o „sobie samym”¹³.

Blisko oczywiście jesteście myślenia Ricoeura, dla którego ten rozdział św. Augustyna tak ważny jest w pracy *Narracja i czas*, ale także w studiach o pamięci i zapomnieniu, a także w książce *O sobie samym jako innym* czy wykładach dotyczących „rozpoznania” i łączących w jakiś sposób badania z poprzednich prac¹⁴. Oczywiście termin „autoportret” nie obejmuje niuansów prac francuskiego filozofa, pozwala jednak uściślić taki sposób mówienia o sobie i o tożsamości grupowej, który łączyłby myślenie o autobiografii – wyznaniu – rozpoznaniu w różnego rodzaju tekstach od publicystyki do poezji. Można więc mówić o autoportrecie jako swoistej opowieści o sobie samym (także jako sobie samym jako innym). Te stwierdzenia przekraczają tekst Michela Beaujoura, ale łączą moje rozważania z koncepcjami Małgorzaty Czermińskiej i wchodzą także w związki hermeneutyki i autobiografii. Ten pierwszy pisał:

gdy tylko autoportrecista zacznie cokolwiek pisać, to pustka zmienia się w obfitość. Pod jego pióro pchają się głupstwa, fantazje, fantazmaty, których trafność, granice czy wartość nie są zagwarantowane niczym poza religią (stąd powściągliwość Augustyna), kodem moralnym epoki lub klasy, przyzwoitością, konwencjami psychologicznymi i antropologicznymi¹⁵.

¹⁰ Ibidem, s. 24.

¹¹ M. Beaujour, *Autobiografia i autoportret*, przeł. K. Falicka, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1, s. 318.

¹² Ibidem, s. 319.

¹³ Ibidem.

¹⁴ P. Ricoeur, *Drogi rozpoznania. Wykłady Instytutu Nauk o Człowieku w Wiedniu*, przeł. J. Margański, Kraków 2004.

¹⁵ M. Beaujour, *Autobiografia i autoportret...*, s. 319.

Do malowania „ducha” potrzeba wielu barw, by chociaż spróbować oddać własne rozpoznanie: „Autoportret ujawnia i dialektyzuje napięcie między myślą a piszę”¹⁶.

Wydaje mi się, że w wielu wypadkach, kiedy mamy do czynienia z pismami na temat własnej tożsamości, kiedy autor uczestniczy na scenie sporu, by bronić siebie rozpoznanego, w jego tekstach pojawiają się elementy, które Małgorzata Czermińska umieszcza w charakterystyce eseju:

Eseista, nawet jeśli pisze o zdarzeniach, których był świadkiem, jeśli podkreśla osobisty charakter sądu i zwraca się ku czytelnikowi, na przykład wymagając jego zaangażowania w odczytanie ironii, nie robi tego, by po prostu opisać świat, złożyć wyznanie lub wytworzyć interakcję z czytelnikiem. Esej rozwija refleksję, jego domeną jest myśl, ponadindywidualna rzeczywistość kultury, świat ducha¹⁷.

Autorka słusznie zauważa paralele między esejem a tzw. tekstami pogranicza literatury, tzn. tekstami użytkowymi i publicystycznymi¹⁸. W tego typu tekstach w świecie kultury polsko-żydowskiej dochodzi do namysłu nad światem poprzez ukazanie swojej tożsamości. Ma to miejsce również w poezji polsko-żydowskiej, dlatego nie budzi wątpliwości nazwanie przez Eugenię Prokop-Janiec drugiej części jej monografii *Autoportretem żydowskim*¹⁹. Małgorzata Czermińska w jednym ze swoich tekstów próbuje na nowo przyjrzeć się kategorii „punktu widzenia”, która także ma znaczenie w dramaturgii doświadczenia kulturowego wewnątrz grupy etnicznej z jednoczesnym prowadzeniem dyskursu jakby z zewnątrz, z dystansem²⁰. Kategoria „punktu widzenia” ważna jest w badaniach nad autobiografiami duchowymi, szczególnie gdy narrator autobiografii odnosi się do tych samych wypadków przed i po swojej konwersji: zachowując dokładność historyczną we wspomnieniach, zmienia interpretację „znaczących innych”, którzy byli istotni w jego życiu i pomagali dookreślać jego tożsamość.

Roman Brandstaetter jest ciekawym przykładem aporii tożsamościowych. W okresie międzywojennym precyzyjnie i często określający swoją tożsamość żydowską, po wojnie, po przyjęciu chrztu staje się świadomym swojej identyfikacji chrześcijaninem. W międzywojniu był znanym polemistą, którego spór z nacjonalistami polskimi był istotnym elementem dialogu o kulturę polsko-żydowską.

W wierszu *Psalm goryczy i gniewu* Brandstaettera (z „żydowskiego” tomu *Królestwo Trzeciej Świątyni*) „ja” liryczne posługuje się jednoznacznym wyznaniem:

Ja Roman Brandstaetter, Żyd z pokolenia Judy.
Dźwigający w sobie święte dziedzictwo proroków i królów, pustynnych wędrowek i Świątyni,
Wam śpiewam tę okrutną pieśń, którzy wstydzicie się przyznać

¹⁶ Ibidem, s. 328.

¹⁷ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt...*, s. 17.

¹⁸ Por. ibidem, s. 18. Autorka odwołuje się tu także do wydania monograficznego „Tekstów” 1975, nr 4 (22) pt. *Formy użytkowe*.

¹⁹ Por. E. Prokop-Janiec, *Autoportret żydowski*, [w:] eadem, *Międzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i artystyczne*, Kraków 1992.

²⁰ M. Czermińska, „Punkt widzenia” jako kategoria antropologiczna i narracyjna w prozie niefikcyjnej, „Teksty Drugie” 2003, nr 2/3.

Że płynie w waszych żyłach krew hebrajska,
I wam, którzy zaparliście się Imienia Boga i Praojców²¹.

W *Dziejach mojego rodu* wpisuje się w pokolenie żydowskich przodków, z jednoczesną krytyką świata golusu. Tożsamość wykreowaną na jedności pokoleń, na świadectwie jako pamięci, poeta konfrontuje ze słowem „Ojczyzna”:

Oto był ich żywot, a szare były dzieje ich dni,
Albowiem ani mój dziadek, ani moi przodkowie po dalekie pokolenia,
Które przyszły na świat na niemieckiej ziemi,
A umierały na stosach, w kazamatach i pod nożami inkwizytorów,
Ani renegaci, którzy hańbą znaczyli mój ród –
Nie znali słowa:
Ojczyzna²².

Wyznanie z wiersza *Psalm goryczy i gniewu* w 1937 roku jest dla autora pretekstem do wypowiedzenia tożsamości zbiorowej. „Ja” chce być elementem zbiorowości, „wspólnoty wyobrażonej”²³, którą buduje twórca poprzez wprowadzenie nowego tytułu wiersza, zmieniając *Psalm goryczy i gniewu* na *Państwo Żydowskie* i usuwając z pierwszej strofy swoje imię i nazwisko²⁴. Utwór wydrukowano na pierwszej stronie pisma „Ster”, mającego ambicję wpływania na inteligencję polsko-żydowską. Wiersz poprzez kontekst „znaczącego Innego”, Boga Izraela, odczytujemy jako wyzwanie dla Żydów, którzy zatracili swoje narodowe powołanie.

Nie przez przypadek kontekst państwa niemieckiego w *Dziejach mojego rodu* staje się ważnym punktem odniesienia. To właśnie wielu Żydów niemieckich w XIX wieku starało się przyjąć narodowość niemiecką i odrzucić żydowską. Brandstaetter w swoim studium o Julianie Klaczcze czy tekście quasi-historycznym o Jamesie Francku traktuje „wybór tożsamości” etnicznej jako zagadnienie podstawowe w opisie człowieczeństwa²⁵. W jednym i drugim wypadku, mimo odmiennej metodologii przekazu wiedzy historycznej, mamy do czynienia z rekonstrukcją wydarzeń w celu uchwycenia problematyki asymilacyjnej, przejścia od tożsamości żydowskiej do narodowej kraju osiedlenia. Te małe historie są bez wątpienia pisane ręką syjonistycznego artysty. Shulamit

²¹ R. Brandstaetter, *Psalm goryczy i gniewu*, [w:] idem, *Królestwo Trzeciej Świątyni*, Warszawa 1934, s. 31 (także „Opinia” 1933, nr 26, s. 5).

²² R. Brandstaetter, *Dzieje mojego rodu*, [w:] idem, *Królestwo Trzeciej Świątyni...*, s. 11, 12.

²³ Sformułowanie Benedicta Andersona – por. B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, przeł. S. Amsterdamski, Kraków 1997.

²⁴ Por. R. Brandstaetter, *Państwo Żydowskie*, „Ster” 1937, nr 25, s. 1.

²⁵ R. Brandstaetter, *Dzieje Jamesa Francka czyli: tragedia asymilacji*, „Opinia” 1933, nr 16, s. 6; idem, *Tragedia Juliana Klaccki*, Odbitka z „Miesięcznika Żydowskiego”, nakładem wydawnictwa „Menora”, Warszawa 1933 (pierwodruk: „Miesięcznik Żydowski” 1932, z. 11/12, s. 383-412). Ironiczny wymiar „quasi-ucieczki” z narodu zostaje przedstawiony w „Opinii” jako „samo-pogrom”. Czytamy w rubryce *Chwasty...* o Stefanie Napierskim (Marku Eigerze): „W ostatnich »Wiadomościach Literackich« zamieścił recenzent Stefan Napierski ocenę tomu wierszy Maurycego Szymła. Napierski tak charakteryzuje liryzm Szymła: »P. Szymel reprezentuje liryzm na wskroś semicki: bardzo bolesny, rozżalony [...]«. Sprawa jest zupełnie jasna: protestant Stefan Napierski gromi Żyda Marka Eigera. Po prostu robi pogrom. Samopogrom!» („Opinia” 1933, nr 19, s. 6).

Volkov zauważa, że w XIX wieku: „Wynalezienie tradycji miało przeobrazić i zmodernizować to stale obecne, ale trudno uchwytnie, a nawet tajemnicze coś będące żydowskością”²⁶. Badaczka z Izraela zauważa, że:

Historia żydowska w takim ujęciu stała się prawdziwą *vitae magistra*, wypełniającą ważne zadania wychowawcze. Rozszerzającemu się kręgowi żydowskich czytelników zaprezentowano całą galerię wybranych osobistości. [...] Jednak we wszystkich pracach widoczna była klarowna, linearna historyczna narracja. Była ona nieodzownie potrzebna do ustalenia parametrów nowo powstałej tradycji i decydująca dla nadania sensu nowoczesnej żydowskości jako całości²⁷.

Wychowawczy wymiar historii (historia jako wyzwanie dla czytelnika) widzimy wyraźnie, gdy porównamy tekst Brandstaettera o znakomitym niemieckim naukowcu (żydowskiego pochodzenia) z analizami Volkov, która porównuje naukowców niemieckich z żydowskimi²⁸, w tym opisanego przez autora *Zmowy eunuchów* Francka.

James Franck to wybitny fizyk niemiecki, który otrzymał nagrodę Nobla. Tekst Brandstaettera nie jest hagiograficznym przedstawieniem wybitnego Niemca żydowskiego pochodzenia, lecz opowiadaniem o wielowarstwowości doświadczenia asymilacyjnego. Volkov twierdzi, że Żydzi niemieccy w XIX wieku (tzw. nowocześni Żydzi) utracili jedność religijnego życia i próbowali, zgodnie z tendencjami epoki, religijne życie zastąpić nauką²⁹. Siłę akulturacji zwiększało przyjęcie języka niemieckiego za własny i radykalne odrzucenie hebrajskiego i jidisz. Wielu członków żydowskiej wspólnoty przyjmuje narodowy niemiecki punkt widzenia, w którym sygnalizowano, że Żydzi powinni stać się Niemcami:

Ponadto podczas gdy w Niemczech utrzymywało się antysemityczne nastawienie, Żydzi stopniowo coraz doskonale się emancypowali. Stawali się częścią niemieckiego społeczeństwa, dzieląc często jego nacjonalistyczne zapatrywania³⁰.

Pytania Brandstaettera brzmią: czy taka sytuacja jest możliwa, czy możliwe jest zatracenie tajemniczej siły³¹, która utrzymuje potencjalną żydowskość? Czy niemiecka społeczność narodowa przyjmie do siebie Żyda, który własną krwią potwierdza oddanie niemieckiej ojczyźnie? Czy, co potwierdzone już od Heinego i Mendelssohna-Bartholdy’ego, rozsądek nie powinien przestrzegać „żydowskiego odszczepieńca”, że jego patriotyzm zawsze będzie podejrzany, a jego pozycja naukowa wyzwoli rasistowską siłę nienawiści do obcego-konkurenta? Czy istnieje dla Żyda niemiecki punkt widzenia? – przecież Franck urodził się w 1882 roku, a dorastał na przełomie wieków, mógł więc usłyszeć o bezdrożach asymilacji.

²⁶ S. Volkov, *Pomysł na nowoczesność. Żydzi niemieccy w XIX i na początku XX wieku*, przeł. J. Górny, P. Pieńkowska, Warszawa 2006, s. 133.

²⁷ Ibidem, s. 140-141.

²⁸ Eadem, *Żydzi jako naukowcy „mandaryni”*, [w:] eadem, *Pomysł na nowoczesność...*, s. 156-184.

²⁹ Ibidem, s. 138, 139.

³⁰ Ibidem, s. 55.

³¹ „Freud rozważał to »magiczne coś..., co – jak dotąd niedostępne żadnej analizie – czyni Żyda«. Kafka, Mauthner i im podobni co i rusz dziwili się swoim niewidocznym powiązaniom z żydowskością” – ibidem, s. 135.

Ironiczny język opowieści o znakomitym fizyku stawia pod znakiem zapytania pojęcie służby. Według autora tekstu fizyk, bohater pod Verdun, służył niemieckiemu Bogu, do którego Wilhelm II modlił się o ukaranie złych Francuzów i Anglików³². Do tego Wilhelma zgłasza się Franck na ochotnika, by z powagą niemieckiego bohatera, za co dostał Żelazny Krzyż Zasługi, zanurzyć

łśniącą stal bagnetu [...] w serce Francuza. [...] Wprawdzie Franck nie klęczał przed witrażami wyobrażającymi Mękę Pańską, ale wierzył też w germańskość Nazarejczyka i w cudowną opiekę, jaką on rozlaczka nad niemieckimi okopami, tonącymi w potokach ciepłej krwi³³.

Wiara Francka w zbożną misję narodu niemieckiego (takich sformułowań używa autor tekstu) jest dla czytelnika parodią rozumności. „Zbożność”, „modlitwa” jest tu połączona ze świadectwem cierpienia przeciwników Niemiec. Nie jest to pojedynczy przykład. W tekście o Abrahamie Blochu autor nie rozgranicza „jakości” śmierci od przynależności narodowej, a karabiny są po prostu narzędziami mordu – nie ma tu miejsca na „pseudo-patriotyczną” retorykę³⁴. Obrazy, które buduje Brandstaetter, unaczyniają rzeczywistość poza przestrzenią sloganu i propagandy. Świadectwo postaw innych pozwala lepiej rozważać wybory etyczne, refigurować takie kategorie, jak patriotyzm niemiecki, służba ojczyźnie, oddanie, wiara, które istotne są dla opisu procesów asymilacyjnych:

Franck nic nigdy o żydostwie nie wiedział. Wychowany w domu zupełnie zasymlowanym, w atmosferze dobrobytu, stał z dala od wszystkich zagadnień i prądów, nurtujących społeczeństwo żydowskie. Nie wpojono w niego miłości do żydowskiej kultury ani nie uczono go szacunku dla ludzi, które swoje życie poświęcili dla dobra cierpiącego narodu³⁵.

³² Bóg Izraela – „znaczący Inny”, byłby wzorcowy poprzez unarodowienie.

³³ R. Brandstaetter, *Dzieje Jamesa Francka...*, s. 6. Takie przedstawienie problemu było wyraźnie jednostronne. Wystarczy tu przywołać Hermanna Cohena, znanego filozofa niemieckiego i etyka żydowskiego, który łączył swoją żydowskość z patriotyzmem niemieckim. W czasie pierwszej wojny światowej, by uzasadnić także służbę po stronie Niemiec, tworzy przedziwne implikacje: „Żydostwo jest źródłem chrześcijaństwa, chrześcijaństwo jest źródłem niemieckości, ergo – żydostwo jest źródłem niemieckości. Bezpośrednim pomostem spajającym żydostwo z niemieckością jest IDEALIZM [podkr. w tekście], który w mniemaniu Cohena stanowi trzon filozofii niemieckiej” – por. Leo Finkelstein, *Etyka żydowska a asymilacja (20-lecie zgonu Hermanna Cohena)*, „Nasz Przegląd” 1938, 3 kwietnia, s. 18. Dominick LaCapra przypomina postać Victora Klemperera, który przecież ukrywając się w nazistowskich Niemczech, cały czas uważał się za patriotę niemieckiego – por. D. LaCapra, *Psychoanaliza, pamięć i zwrot etyczny*, [w:] *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych (Antologia przekładów)*, red. E. Domańska, Poznań 2002, s. 136. Poliakov, przypominając teksty prasowe („Archives israélites”) z 1915 roku, pokazuje paradoks „narodowego” Boga: „Bóg Francuzów, który nie ma nic wspólnego z Bogiem Szwabów” – por. L. Poliakov, *Historia antysemityzmu. Epoka nauki*, przeł. A. Rasińska-Bóbr, O. Hedemann, Kraków 2008, s. 377. „My” narodowe jakby istnieje poza „my” ludzkie, a gwarantem wyższości narodowego staje się figura Boga.

³⁴ R. Brandstaetter, *Abraham Bloch*, „Opinia” 1934, nr 38 (86), s. 8.

³⁵ R. Brandstaetter, *Dzieje Jamesa Francka...* Jakby na antypodach dziejów Francka z tekstu Brandstaettera, można odczytywać w prasie polsko-żydowskiej „dzieje” Alberta Einsteina, por. np. Dr K. Amir, *Einsteina – wyznanie wiary*, „Opinia” 1934, nr 15 (63), s. 3; nr 16 (64), s. 6; nr 17 (64),

Jednym z ważnych tematów dotyczących rozpoznania i obrony własnej tożsamości był więc dla Brandstaettera problem asymilacji. Jego teksty antyasymilacyjne wpisywały się w szersze zagadnienie realizacji syjonistycznej idei, stawały się wyznaniem i wyzwaniem jednocześnie. Były jasnym określeniem swojej żydowskiej odmienności, tzn. eksponowaniem tych elementów, które różnicowały go (lub bohaterów jego utworów) jako Żyda (polskiego, niemieckiego, francuskiego, włoskiego – w zależności od przyjętej formuły tekstu Brandstaetter wyodrębniał takie czy inne elementy, nieraz wzajemnie przeciwstawne).

Ważnym przyczynkiem do problematyki obrony własnej odrębności kulturowej i narodowej była postać Armanda Lévy'ego i kluczowe w tym przypadku znaczenie postawy Adama Mickiewicza. To wieszcz miał uprzytomnić przyjacielowi, zasymilowanemu Żydowi („syn katoliczki i oficera wojsk napoleońskich, prawnuk talmudysty z Metz”³⁶), że swoje człowieczeństwo realizuje się poprzez świadomość swojej odrębnej religii i kultury. W tekście *Mistrz i uczeń* mamy zobrazowaną dychotomię: Homer i Biblia. Te dwa kierunki kultury były wielkie, ale na scenie życia toczyły bój. Ogień na Akropolu, jak pisze autor *Drogi pod górę*, i ogień w świątyni Salomona nie służyły temu samemu, były światłem dla różnych dróg rozwoju. Dlatego Lévy i Mickiewicz pokazywali, czym jest prawda tożsamości, na czym polega zrozumienie ducha judaizmu, w którym wizja Boga przeciwstawia się wyobrażeniom helleńskim. Według Brandstaettera Wyspiański i Feldman nie rozumieli siły żydowskiego przesłania. Chrystus Wyspiańskiego nie był cierpiącym Żydem, nie znał cieni cedrów w Galilei; to bardziej Grek, postać bliższa Apollinowi. Nic więc dziwnego, że:

Wilhelm Feldman, smutny Żyd ze Zbaraża, wierny przyjaciel i zaufany sprzymierzeniec Wyspiańskiego, zaparł się na łożu śmierci swego żywota³⁷.

Asymilacja według takiej interpretacji jest przebywaniem w przestrzeni ułudy i fałszu. Achad-Haam, co warto przypomnieć, pisał, że „Niewola *moralna* stanowi tylko *połowę* ceny, za jaką Żydzi zachodniej Europy nabyli równouprawnienie. Pod pozorem swobody obywatelskiej ukrywa się jeszcze niewola umysłowa, gorsza od poprzedniej”³⁸.

Bez względu na spory z Brandstaetterem z 1933 roku, Maurycy Szymel, krytykując książkę Chaima Loewa *Smok w słowicznym gnieździe*, za swoim kolegą po piórze broni idei narodowej poezji żydowskiej w języku polskim³⁹. Także autor *Węzłów i mieczy*, ogłaszając w deklaracji programowej, że zaklina w mowę polską żydowskie tęsknoty, wzywa, powołując się na Mickiewicza, krytyków z Polski i Palestyny, by nie odwracali głowy od dobra, które współtworzy kulturę narodową: „Zaklinamy w mowę polską nasze własne, żydowskie tęsknoty, wtapiamy w dźwięk Czarnoleskiego słowa, po raz pierwszy na ziemiach polskich, ból serca żydowskiego, sprzymierzamy słowo Mickie-

s. 4; Albert Einstein, *Czy istnieje światopogląd żydowski?*, „Opinia” 1934, nr 15 (63), s. 3; *Jak Ameryka uczyla Alberta Einsteina*, „Nasz Przegląd” 1933, 7 maja, s. 9.

³⁶ R. Brandstaetter, *Mistrz i uczeń*, „Opinia” 1933, nr 4, s. 5.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Achad-Haam, *Niewolnicy swobody*, przekł. z hebr., Warszawa 1900, s. 12.

³⁹ Por. M. Szymel, *Krajobraz duszy żydowskiej w liryce polskiej*. (Artykuł dyskusyjny), „Opinia” 1935, nr 9 (107), s. 9; nr 10 (108), s. 10.

wicza ze świętym słowem Biblii”⁴⁰. Ten patos po kilku latach nie wydaje się etyczną mrzonką poety walczącego o popularność, ale wyznaniem człowieka poszukującego swojej tożsamości. Mimo utraty wiary we wspólną realizację poezji narodowej, poeta w 1938 roku wzywa do konsolidacji środowisk pisarzy polskich z pisarzami mniejszości narodowej i pragnie, by utworzyć *Front Żeromskiego* (Żeromski ma tu funkcję „znaczącego innego”), bo świat ducha musi obronić się przed najazdem współczesnych Dżyngis-CHANÓW, a cios w literata, bez względu na narodowość, jest ciosem wymierzonym w państwo⁴¹. „Ja” żydowski jest jakby źródłowo powołane do obrony „ja” ludzkiego.

Niemniej jednak, by dobrze zrozumieć ideę poezji narodowej, trzeba byłoby dokładnie przeanalizować przestrzeń nacjonalistycznego sporu, który trwał w okresie międzywojennym, przeniknąć różne horyzonty idei syjonistycznej oraz opisać ciągle narastającą agresję antysemicką. W wierszu *Pokolenie ślepców* poeta wzywa do rozpoznania znaków czasu i rozmyślenia nad narodowym powołaniem obrony własnej tożsamości:

Wołam do was:

Idą czasy groźniejsze od dni Nabuchodonozora, który wplótł was w koła swych wozów wojennych!

Idą czasy groźniejsze od dni Tytusa, który pługami zaozał popioły na Morji!

Idą czasy groźniejsze od dni inkwizycji, która zmieniła was w gorejące kolumny!

Więc biada wam, którzy mniemacie, że bliski jest już dzień wolności

[...]

Pijecie wina z kryształowych pucharów, ciało namaszczać gęstym olejkim,

A nie bolejecie nad własną nieprawością i niewolą,

I nad słabością waszych otwartych piersi,

Nieprzygotowanych na przyjęcie łaski wybawienia⁴².

⁴⁰ R. Brandstaetter, *Sprawa poezji polsko-żydowskiej. (Artykuł dyskusyjny). Klody pod stopami*, „Opinia” 1933, nr 25, s. 6.

⁴¹ R. Brandstaetter, *Stwórzmy „Front Żeromskiego”*. W sprawie konsolidacji demokratycznych pisarzy z demokratycznymi pisarzami mniejszości narodowych w Polsce, „Nowy Głos” 1938, nr 23a (23 stycznia), s. 5. Sama postać Żeromskiego i jego twórczość były przywoływane w prasie polsko-żydowskiej jako swoisty horyzont etyczny, polski pisarz był traktowany jako sumienie narodu – por. np. L. Gajzler, *Ideologia Żeromskiego i jego stosunek do kwestii żydowskiej*, „Nasz Przegląd” 1927, 18 września, s. 6; Sz. Asz, *Idee i ludzie*, przekł. H. Adler, „Chwila” 1928, 8 października, nr 3428, s. 5, 6; Dr S. Rumelt, *Wymowne i wygodne milczenie*, „Ster” 1937, nr 2, s. 7 (autor pisze o zaniku odpowiedzialności wśród polskich artystów: „Żeromskiego zabrakło i brak jego dotkliwie odczuwa dziś cała polska kultura współczesna. Gdyby dzisiaj Żeromski żył, na pewno by nie milczał”). Dla porównania można pokazać „elaboraty” osławionego X. Charszewskiego, który jako „chrześcijański” obrońca etyki i polskości występuje przeciwko „wykolejeniu duchowemu” Żeromskiego. Zacytuję tu bardzo ciekawy językowo fragment jego analiz: „Wykolejenie duchowe Ż wyraziło się właśnie w tem, co jego obrońcy, sami wykolejeni, poczytują za jego walory. Jako »apostoł Prawdy bezwzględnej«, jest on rzekomo i rozdawcą sprawiedliwości bezwzględnej. Nie może jednak być sprawiedliwym, zwyczajnie po ludzku, nikt, kto nie wzoruje się na Bogu. [...] Ż. zbożnym nie był. Toteż jego sprawiedliwość socjalistyczna hurtem kanonizowała proletariat, anatematyzowała zaś burżuazję, i to wyłącznie aryjską, nie tykając semickich nadkapitalistów świata. Rzecz zastanawiająca, jak w jego utworach braknie żywiołu semickiego i krytycznej oceny jego olbrzymiej roli w życiu świata, osobliwie Polski” – X. Charszewski, *Z bojów o Żeromskiego*, Włocławek 1926, s. 11; por. także tegoż, *Z bojów o Żeromskiego II. Goliat w kapeluszu*, Włocławek 1926.

⁴² R. Brandstaetter, *Pokolenie ślepców*, „Opinia” 1935, nr 10 (108), s. 9.

Dla Brandstaettera, jak należy sądzić, praca twórcza to przygotowywanie do „łaski wybawienia”, by użyć jego metaforyki; twórczość staje się świadectwem obrony ludzkiej wolności. Nie sprzeciwiają się temu jego propozycje związane z utworzeniem żydowskiej samoobrony kulturalnej, z dialogiem literatów i wspólnym stowarzyszeniem typu *Front Żeromskiego*⁴³. Dla niego, i to wynika z wielu jego wypowiedzi na temat literatury, człowiek musi rozpoznać swoją tożsamość, szanować ją, bronić swojej godności i „misji” artysty narodowego, z jednoczesną współpracą z artystami polskimi i ukraińskimi⁴⁴. Charakterystyczne są jego programotwórcze wypowiedzi, które rozporządzają się od wezwania do czynu. Całość jego deklaracji artystycznych, polemik, publicystyki zawiera się w apelu – wezwaniu do twórczego życia – „stwórzmy”⁴⁵. Być

⁴³ Figura Żeromskiego służyła także Brandstaetterowi jako przykład kultury otwartej, Polski nadziei. Wykorzystuje ją na przykład w opowieści o Gdyni, mieście, które miało być wizytówką nowych czasów. Niestety, rzeczywistość według autora jest inna. Píše swoisty pamiętnik z podróży. Zauważa, że obok „domku Żeromskiego” wykrzykuje się antysemityczne hasła, a Gdynia ma być miastem „czystym”, tzn. miastem bez Żydów. Przywódcą „domorosłych hitlerowców w Gdyni jest niejaki Tomaszewski” i on zastępuje współcześnie Żeromskiego w „rządzie dusz”. Pyta więc artysta: „Któż zwycięży? Żeromski czy Tomaszewski? [...] Nie z kart powieści Żeromskiego zstąpił na bruk gdyński Tomaszewski. Albowiem idee, które dziś symbolizuje [...], były, są i będą straszliwym, tragicznym zaprzeczeniem całego światopoglądu Żeromskiego, przekreśleniem jego kultury pracy, jego wzniosłej myśli o sprawiedliwości społecznej, enocie i równowadze społecznej. [...] Albo Polska Żeromskiego, albo Polska Tomaszewskiego. Ale »szklany dom«, u którego widnieje upiorny napis: »Żydzi niepożądanik«, to – karykatura idei wielkiego pisarza” – R. Brandstaetter, *Wislą do krainy „szklanych domów” (Korespondencja własna „Chwili” porannej)*, „Chwila” poranna 1938, 31 sierpnia (nr 6985), s. 9.

⁴⁴ Zagadnienie współpracy między pisarzami polskimi i żydowskimi, które zawierają w sobie kategorię świadectwa, wyznania i wyzwania, szeroko podejmowano w „Nowym Głosie”, gdzie przeprowadzono rozmowy z pisarzami żydowskimi: I. Lewenstein, *Rozmowy z pisarzami żydowskimi. Dwie literatury na jednej ziemi. Ankieta „Nowego Głosu” w sprawie polsko-żydowskiego porozumienia kulturalnego*, „Nowy Głos” 1938, nr 120a, 30 kwietnia, s. 5; I. Lewenstein, „*Nie tęsknimy za tanim filosemityzmem*”, nr 129a, 10 maja, s. 5; I. Lewenstein, *Czy góra przyjdzie do Mahometa?*, nr 134a, 15 maja, s. 5; L. Eljot, *Tu mówią pisarze hebrajscy o polsko-żydowskim porozumieniu kulturalnym*, nr 176a, 26 czerwca, s. 6; *Zelman Sznur o polsko-żydowskim porozumieniu kulturalnym*, nr 183a, 3 lipca, s. 7; Z. Sznur, *Trudno jest znaleźć spokój ducha...*, nr 190a, 10 lipca, s. 8. Aron Cejtlin przypomina w jednym z wywiadów, że przeszkodą w kontaktach między literatami polskimi i żydowskimi byli pisarze pochodzenia żydowskiego, skupieni wokół „Wiadomości Literackich”; Alter Kacyzne uważa, że punktem wspólnych zainteresowań powinien być człowiek, a on jako artysta nie będzie sięgał do twórczości tych pisarzy, którzy „uprawiają antysemityczną hecę” (nr 120a, s. 5). Izrael Stern dowodzi, że nie istnieją w jego środowisku żydowscy antyaryjczycy, a istnieją aryjscy antysemita karmiący się niewiedzą i dlatego tak wielka odpowiedzialność spada na polskich pisarzy i artystów (nr 129a, s. 5). J. M. Najman posuwa się do tezy, że każdy Żyd piszący po polsku wyraża bezwiednie swoje pochodzenie, a pisarz piszący po żydowsku bezwiednie wyraża swoją polskość. Twierdzi wręcz, że można mówić o polskim narodzie żydowskim. Dlatego np. Szalom Asz – według niego – jest pisarzem polskim i wierzy on, że przyjdzie czas, w którym krytycy pisząc o literaturze polskiej będą poświęcać rozdziały literaturze żydowskiej czy ukraińskiej (nr 134a, s. 5). Zelman Sznur na pytanie: czy literatura mogłaby przyczynić się do polepszenia stosunków polsko-żydowskich? – odpowiada: „Wielcy pisarze wszystkich narodów świata wzbijali się zawsze ponad ciasno i płytko rozumiany nacjonalizm. Byli zawsze i wszędzie owymi światłymi duchami, które swym językiem przebijają ciemności i porozumiewały się ponad otchłaniami nienawiści, ponad głowami wojujących narodów” (nr 183a, s. 7).

⁴⁵ Por. R. Brandstaetter, *Stwórzmy „Front Żeromskiego”...*; idem, *Stwórzmy żydowską samoobronę kulturalną!*, „Ster” 1937, nr 16, s. 5.

może dlatego Majer Bałaban umieścił Brandstaettera w swoim artykule pod znamienym tytułem „Galileusze”⁴⁶.

W tekście *Czy Golgota jest jednym ze szczytów karpackich?* Brandstaetter zestawia François Mauriac z artystami polskimi: Rostworowskim („krakowskim Torquemado”), Kossak-Szczucką (na łamach „Prosto z mostu” drukującą antysemitkę enuncjację), Iłakowiczówną (autorką wiersza *Do chrześcijan*, której wydaje się pewnie, że Golgota to szczyt w Karpatach). Francuski pisarz katolicki przypomina o ewangelicznej miłości bliźniego, o świadectwie Chrystusa, które wykluczają nienawiść do Żydów. Brandstaetter ironizuje, że polscy autorzy, zasiadający w wygodnych salonach, nie rozumieją czym jest Palestyna, czym jest praca w Nazarecie; dla nich nigdy to nie będzie wyzwaniem do poszukiwania źródeł swojej tożsamości. Autor przywołuje opowiadanie żydowskiej chłopki z Nahalalu o ciężkiej walce, by uporać się z ziemią. Jej syn, dziecko chaluców, rani się kolcami rośliny, z której upleciono koronę dla Chrystusa – kolce tej rośliny trudno wyrwać, dotykanie ich wywołuje ból. To jest, jak wyraźnie sugeruje autor, prawdziwy obraz Ziemi Świętej, bliskość z Jezusem – Żydem. Figura Jezusa – „znaczącego innego” ma tu podwójne odniesienie. Jest on przede wszystkim ważnym wzorem dla opisu człowieczeństwa, ale, co bardzo istotne, jest także Żydem. Stąd tam właśnie można zrozumieć Mojżesza i Jezusa, być blisko Getsemani i grobów proroków⁴⁷. (Na łamach „Naszej Opinii” w artykule *Sidry z Nahalal*, czytamy, że kolców sidry od dłoni żydowskich nic nie dzieli, na tych kolcach drgają krople krwi żydowskiej, jak przed wiekami). W *Kręgu biblijnym*, pisanym wiele lat po konwersji (książce słusznie uznanej przez Czermińską za przykład „biografii duchowej”), poeta będzie wspominał wydarzenie z chwastami (sidry) z Palestyny, kładąc nacisk na związek z Ewangelią: „Wziąłem do ręki długi kolec, który ojciec wyciągnął ze stopy płaczącego dziecka, i wydawało mi się, że trzymam w palcach żywe słowo Ewangelii”⁴⁸. Mamy tutaj ciekawy przykład delikatnej zmiany punktu widzenia. Przed konwersją Jezus z Nazaretu był „znaczącym innym”, po konwersji trzeba zmienić pisownię i nazwać go już „znaczącym Innym”⁴⁹.

W wersji mniej doniosłej, w której również można mówić o kategorii „znaczącego innego”, ale z wielkim polotem ironicznym przywołuje Brandstaetter postawę etyczną studentów w „kuźni ducha”, tj. na Uniwersytecie im. Józefa Piłsudskiego w czasie walnego zebrania Bratniej Pomocy. Zgodnie z „zasadą pomocy” zebrani postanawiają,

⁴⁶ Por. Dr M. Bałaban, „Galileusze”, „Nasza Opinia” 1936, nr 57 (184), s. 6.

⁴⁷ Romanus [R. Brandstaetter], *Czy Golgota jest jednym ze szczytów karpackich?* [Przez moje okno], „Nowy Głos” 1938, nr 5, 5 stycznia, s. 3; por. idem, *Sidry z Nahalal*, „Nasza Opinia” 1936, nr 38 (165), s. 5.

⁴⁸ R. Brandstaetter, *Krąg biblijny*, Warszawa 1994, s. 63.

⁴⁹ W „autobiografii duchowej”, jaką był *Krąg biblijny*, ale też w wielu innych jego świadectwach i wyznaniach, ciekawe są właśnie zmiany w „punktach widzenia”. Na przykład wzór dziadka Mordechaja D. Brandstaettera podlega delikatnie innej interpretacji. Był on zawsze dla poety nauczycielem w czytaniu Biblii, jednak w artykułach przedwojennych jest on także przykładem bycia Żydem, który potrafił połączyć nowoczesność z tradycją. Inny wzór – Stanisław Wyspiański, przed wojną, jak wskazałem wcześniej, był protektorem Feldmana, a więc mistrzem dla tego, który nie rozumiał świadectwa żydowskiego w biblijnym przesłaniu. W *Kręgu biblijnym* Brandstaetter pokazuje autora *Wesela* jako niezwykle głębokiego czytelnika dziejów Izraela, który Biblię studiował dniem i nocą bez jedzenia (*Krąg biblijny...*, s. 85, 86). Świadectwo przenika tutaj wyznanie, ale także związane jest z wyzwaniem, z dramatycznym otwarciem się na czytelnika.

że członkiem Stowarzyszenia Bratniej Pomocy nie może być żaden Żyd, a jeśli padłoby na kandydata podejrzenie „złej” rasy, ten musi się pokazać, że trzy pokolenia wstecz nie było nikogo wyznania mojżeszowego (powiedziałbym, że musi dać świadectwo swojej czystości, by wyznaczyć jedynie słuszną wiarę). Nie wolno też pod żadnym pozorem utrzymywać stosunków towarzyskich, ekonomicznych i naukowych z Żydami. Felietonista komentuje: „Oenerowskie dziwabasy, wyzbyte poczucia humoru, tragiczne mikroby nienawiści rasowej, nie zdają sobie sprawy z idiotycznego charakteru swoich uchwał. Kolega Onufry Kupa nie poda już ręki prof. Einsteinowi [...]. Onufry Kupa nie będzie utrzymywał z Einsteinem żadnych stosunków – naukowych [...] – wystarczy w zupełności naukowa znajomość techniki kastetowej i żyłkowej”⁵⁰. Podobnie jak w innych felietonach, zestawia takie postawy z wzorami humanistycznymi i naukowymi, tu z Einsteinem, ale w tle jest także patron uczelni Józef Piłsudski. „Ja” żydowskie, które na różne sposoby posługuje się świadectwem, wyznaniem i wyzwaniem, w świecie przestrzeni polemicznej, chociażby z nacjonalistami polskimi, na każdym kroku odwołuje się do „ja” ludzkiego – wspólnoty tożsamościowej. Przywołuje się „znaczących innych”, którzy powinni być wzorami dla wszystkich ludzi. Autoportret Żyda nie zawsze dąży do wyróżnienia wybitnych znamion etnicznych, ale układa się go obok innych autoportretów, które są ponadnarodowymi wzorami. Barbara Skarga w swojej pracy *Tożsamość i różnica* wyraźnie sprzeciwia się tezom o śmierci człowieka i odrzucaniu humanizmu w rozmaitych wymiarach⁵¹. Wielu polskich Żydów (w większości wymordowanych podczas II wojny światowej) swoimi tekstami potwierdzało konieczność takiej postawy. Takim ogólnoludzkim, ale *par excellence* żydowskim dziełem, odkrywającym kim jest człowiek, była i jest oczywiście Biblia. Dla Brandstaettera, jak wiadomo, przed i po konwersji księga życia.

Opowieść o spotkaniu bogobojnego Żyda z rabinem znanym z twardego języka, którą przywołałem na początku, ma swoje zakończenie. Bogobojny Żyd zapytał rabina, co ma więc robić, gdzie szukać mądrości, jak osiągnąć szczęście? Rabin nie miał dylematów i odrzekł: – Udaj się do Gdańska, znajdź profesor Małgorzatę Czermińską, z nią warto odczytywać zagadkę człowieczeństwa.

I Jewish – I human. Remarks about dilemmas in building the identity of Polish Jews of the interwar period

Małgorzata Czermińska in one of her texts is trying anew to watch the category “of point of view” which is also significant in the dramaturgy of cultural experience inside an ethnic group. Roman Brandstaetter is an interesting example of a man searching for his own identity. In the interwar period he precisely and often determined his Jewish identity, after the Second World War when he had been baptised, he has become the Christian conscious of his identification. He was a well-known polemicist and his dispute with Polish nationalists was an essential element of the debate about the Polish-Jewish culture. In spite of loss of the faith in the shared accomplishment of the national poetry, the poet in 1938 is calling

⁵⁰ Romanus, *Kolega Kupa i rosyjski kurator* [Przez moje okno], „Nowy Głos” 1938, nr 34, 3 lutego, s. 3.

⁵¹ Por. B. Skarga, *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Kraków 2009, s. 6.

Polish writers to the consolidation with writers of national minority. He wants to form the *Front of Żeromski*, because the spiritual world must defend itself against the invasion of contemporary barbarians. The blow to the writer, irrespective of the nationality, is an imposed blow to the state. Defence of Jewish "I" is at the same time appointed for the defence of human "I".

Andrzej Żurowski

Akademia Pomorska
w Słupsku

PORTRET W LABIRYNCIE

Aby w zarysie i światłocieniu przynajmniej zbliżonym do pierwowzoru dojrzeć portret pamięciowy Heleny Modrzejewskiej – i jeszcze trudniejszy w docieczeniu autentycznych cech wizerunek Madame Modjeskiej – obraz funkcjonujący w zbiorowej świadomości czy raczej: zmitologizowanej wyobraźni Polaków i Amerykanów, portret utkany z przeróżnych dokumentów, świadectw i plotki, kreacji i autokracji, brnąć przychodzi przez istny labirynt utkany z prawdy i zmyślenia.

Usiłuję dopatrzeć się autentycznych, a raz po raz rozmywających się na tym portrecie rysów i losów jego bohaterki. I kołaczę się pomiędzy „prawdą” a „kłamstwem”, które wspólnie składają się na swoiście integralną prawdę tego życia-kreacji. W zadziwiającej spójności awersu i rewersu portretu rozpiętego pomiędzy biograficzną zgodnością z faktami a mistyfikatorską stylizacją.

Nabożni wyznawcy jednoznaczności, którzy z dokumentów i świadectw, wyznań, kreacji i mistyfikacji auto-mito-biografii odkurzają zdarzenia żywota i koleje twórczości Heleny Madame Modrzejewskiej, ze srogością Savonaroli tropią rzekome „grzechy kłamstwa”. Tych rzetelnych egzegetów portretu, kiedy usiłują ustalić jego istotę, raz po raz dopada bezsilność. Nijak bowiem nie chcą pogodzić się z tym, że w kulturze, teatrze, w życiu po prostu – dwa razy dwa wprawdzie zwykle równa się cztery, ale bywa, że bliższe jest trzem lub pięciu.

Aktorstwo jest sztuką mistyfikacji. Nie w kategoriach jakowegoś oszustwa, sprzeniewierzenia się wiarygodnej rzeczywistości kreowanej postaci i jej świata przedstawionego. Z natury tej dziedziny sztuki aktorstwo jest mistyfikowaniem rzeczywistości w świecie fikcji. Bohater sceniczny, który bytuje w tej szczególnej iluzji, przez cały czas jest bacznie kontrolowany przez skrytego w nim samym, nieoddzielnie *hic et nunc* obecnego twórcę. I szczególność porządku aktorskiej sztuki mistyfikacji zasada się, jak wiadomo, właśnie na owej nierozłączności przedmiotu i kreującego go podmiotu – twórcy fizycznie obecnego we własnym dziele. Aktor, który – jak to się zwykło mawiać za kulisami – *kłamie*, nie jest w stanie wykreować fikcyjnej *prawdy* bohatera. Im sprawniej operuje sztuką mistyfikacji, tym wyrazistsza staje się *prawda* postaci scenicznej. Dopiero niezbywalne w kreacji artystycznej selekcja, skrót, synteza czynią obraz mistyfikacją godną miana dzieła sztuki.

Poprzez kunsztowne kreacje i autokracje dziełem sztuki bywa również – żywot ar-

tysty. Jeżeli jest to aktor, to z natury jego realnie-fikcyjnego bytowania na scenie cały zarazem portret jego życia i *życia w sztuce* bywa szczególnie wielowymiarowy.

W trójwymiarowym portrecie, jaki rysuje *literatura dokumentu osobistego*, czyli w *autobiograficznym trójkącie*, Małgorzata Czermińska wyróżnia trzy potencjalne postawy autorskie: dawanie *świadczeń*, czynienie *wyznania* oraz rzucanie odbiorcy prowokatorskiego *wyzwania*¹. Biograficzne i autobiograficzne źródła do portretu Modrzejewskiej wypełniają całą tę *trójkątną* paletę – od godnych wiary i wielce podejrzanых *świadczeń*, poprzez *wyznania*² dojmująco szczerze i kunsztownie stylizowane, aż po osłupiające dezynwolturą *wyzwania*. Amplitudę zawartych w tej dokumentacji postaw i swoiste „punkty brzegowe” obrazuje zestawienie dwóch zespołów tekstów: zbyt dobrze znane, by je tu szerzej przywoływać, ostentacyjnie mitotwórcze reportaże Sienkiewicza z czasu amerykańskiego debiutu aktorki³ oraz dojmująco osobiste (obok i tych jawnie stylizowanych) listy z ogromnej korespondencji pani Heleny⁴. Pomiedzy tymi szczególnie nacechowanymi „punktami brzegowymi” ku biograficznemu i autobiograficznemu portretowi życia i scenicznej drogi Modrzejewskiej przedzierać się przychodzi poprzez labirynt najrozmaitszych gatunkowo tekstów pisanych o niej, z którymi i taki bywa kłopot, że wiele z nich osobiście inspirowała – ba, nieomal dyktowała – „modelka” tego portretu/autoportretu.

Spod pióra samej Modrzejewskiej wyszły przede wszystkim *Wspomnienia i wrażenia*⁵. Tom ten mieści się w kategorii *wyznań*, acz „wyznań kontrolowanych”, w większej bądź mniejszej mierze autokreatorskich i mitotwórczych. Natomiast wywiady, licznie udzielane na obydwu kontynentach przez aktorkę, to poniekąd zarazem i *wyznania*, i *świadczeń*, o różnym stopniu nachylenia ku jednej albo drugiej kategorii. Czasem z domieszką prowokacyjnego *wyzwania*, w jakim mieszczą się u Modrzejewskiej także rozmaitego rodzaju – często świadomie mitotwórcze – autokracje związane z jej życiem zawodowym, osobistym, towarzyskim; przemyślane i precyzyjnie modelowane.

Formy wyżej wymienione bynajmniej nie wyczerpują palety; tej mitotwórczej i tej rzetelnie dokumentacyjnej puli źródeł związanych z życiem i twórczością wielkiej aktorki. Odmienny gatunkowo a bezcenny zespół tekstów to, rzecz jasna, relacje z przedstawień. Przy artystycznej klasie, sławie i popularności, jaką na obydwu kontynentach zdobyła Madame Helena MODrzejewsKA, są to tysiące rozsianych w prasie i książkach recenzji, publikowane i drzemiące w rękopisach omówienia, opisy kreacji, biografie, dziennikarskie informacje i plotki.

¹ Por. M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadczenie, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000, s. 7-8.

² Odmienność kategorii świadectwa oraz wyznania por. ibidem, zwłaszcza s. 19-52.

³ H. Sienkiewicz, *Wystąpienie Pani Heleny Modrzejewskiej na scenie angielskiej w San Francisco, Cal., 20 sierpnia 1877 r.*, [w:] idem, *Listy podróży do Ameryki*, cz. II, Warszawa 1950, s. 243-247; idem, *Korespondencja Litwosa z San Francisco*, [w:] ibidem, s. 255-258. (Pierwodruki ukazały się w „Gazecie Polskiej” we wrześniu 1877).

⁴ *Korespondencja Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego*, wybór i oprac. J. Got, J. Szczublewski, t. I, II, Warszawa 1965; *Korespondencja Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego*, zebrał i oprac. E. Orzechowski, Kraków 2000.

⁵ Pierwodruk: Helena Modjeska, *Memories and Impressions. An Autobiography. Illustrated*, New York 1910; polskie wydania książkowe: Helena Modrzejewska, *Wspomnienia i wrażenia*, przygotował do druku A.B. Cyps, Kraków 1929; eadem, *Wspomnienia i wrażenia*, przeł. M. Promiński, Kraków 1957.

Aby uświadomić sobie ogrom tego materiału, wystarczy wziąć do ręki amerykańskie *Scrapbooks Modjeskiej*⁶. Zbierane przez dziesięciolecia wycinki pani Helena pracowicie wklejała do specjalnych albumów. W dwóch tomach pięćset stron dużego formatu ściśle wypełniają tysiące dokumentów aktorstwa i życia gwiazdy! A jest to zaledwie niewielka część tego, co od San Francisco po Londyn, od Dublina po Nowy Jork i od Los Angeles po Edynburg o maistrze napisano.

Pośród form szczególnie dla prozy niefikcjonalnej charakterystycznych i rozposzechnionych Czermińska wskazuje takie, jak *autobiografia, biografia, dziennik, pamiętnik, wspomnienia, kronika, list [...], rozmowy z... albo wywiad-rzeka, notatnik, notes, zapiski, zeszyt, raptularz, brulion, [...] reportaż, felieton, szkic, esej*⁷. Z tych form bibliografia życia i twórczości Modrzejewskiej obejmuje... wszystkie! Rozpocząte pomiędzy relacją, wyznaniem, stylizacją, mistyfikacją. I tego nie dość. Jako formę, w której dokumentowano i kreowano publiczny wizerunek Madame Heleny, koniecznie wskaźmy także reportaż. Nie bez kozery; kiedy bowiem bohaterką reportażu jest oto aktorska gwiazda, „hrabina” zarazem i światowa dama, to ta z natury niefikcjonalna forma gatunkowa raz po raz przechyla się w wymiar nieomal... fikcji, aby „na życzenie publiczności” kreować w zbiorowej świadomości obraz bohaterki bardziej takiej, jaką pragną ją mieć wielbiciel, niż takiej, jaką jest w rzeczywistości. I nie dziwota – rzeczywistość „arystokratki”, krociowej damy i słynnej artystki, przed którą czołem biją rzesze teatromanów i którą hołubią najpierwsze salony, jest wszak dla czytelnika prasy, a już szczególnie prasy komercyjnej, nieomal niedosiężną fikcją.

Biograficzny i autobiograficzny *trójkąt*, by nie powiedzieć: wielokąt, z którego wyłania się portret Modrzejewskiej, to *trójkąt* łącznie *bermudzki*.

Utrwalony w kulturze *portret pamięciowy* Heleny Modrzejewskiej/Madame Modjeskiej raz po raz wymyka się *szkiełku i oku* wyznawców *jedynej prawdy*. Triada biografia-autobiografia-mitobiografia kształtuje obraz w zgoła odmiennych kategoriach. By dojrzeć zasadnicze formanty oraz przede wszystkim mechanizm kształtowania się tego wielowymiarowego malowidła, warto nie tyle tropić rozbieżności pomiędzy kulturowym *mitem* a *obiektywną* faktografią żywota „modelki”, ile dociekać ładu tego labiryntu, na którego siatce rozpięty zachował się wielowarstwowy portret zatytułowany MODrzeJEwSKA.

Dajmy sobie spokój z odcieczaniem bezspornych faktów historycznych; są w miarę rozpoznane. Pochylmy się raczej nad materią biograficznych i autobiograficznych kreacji, na których w świadomości społecznej okrzepła mitobiografia artystki. Spośród świadectw i „świadectw” z epoki wysupłajmy, ot, parę motywów, które dają zacząć najbardziej konstytutywnym cechom tego portretu oraz odsłaniają „technologię” obrazu. Poszła nań cała paleta farb – szlachetnie autentycznych i kunsztownie podrabianych. Pomiędzy *prawdą* a *zmyśleniem* pospołu wyznaczają one swoisty *trzeci wymiar* tego *pamięciowego portretu w labiryncie*, po dziś dzień trwałego w zbiorowej pamięci amerykańskiej i polskiej kultury.

⁶ *Helena Modjeska Scrapbook*, New York Public Library for the Performing Arts [dalej: NYPL PA], sygn. MWEZ*n.c.478; *Madame Modjeska Scrapbook*, NYPL PA, sygn. MWEZ*n.c.474.

⁷ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt...*, s. 243.

Gruntowanie płótna pod polsko-amerykański *portret* zaczyna się od samego progu. Ściśle: od brzegu, kalifornijskiego. Helena i Karol Chłapowscy dotarli do San Francisco pod koniec września 1876 roku. I oto już w połowie października *Daily Alta California* donosi:

*Count and Countess Bozenta, of Warsaw, Poland, are stopping at the Occidental Hotel on their way to Anaheim, where the Count intends to take up his residence for a short time to recruit the health of his wife, who has lately retired from the stage of Europe. She has a world wide reputation as one of the greatest representatives of the drama. Efforts tounities of admiring her wonderful dramatic powers in Europe, to induce her to appear here in one or two characters, but she has sofer declined to comply with the request*⁸.

Hrabina... Jedna z największych aktorek o światowej sławie... Musi poratować zdrowie... Niestety odmawia prośbom, by łaskawie wejść na amerykańską scenę...

Tak zaczyna się szkicowanie wizerunku. W *realistycznej* i równocześnie zgoła *fantasmagorycznej* konwencji. Nie bez, rzecz jasna, autokreacyjnego, inspiratorskiego udziału samej modelki, pozującej do perfekcyjnie pomyślanego portretu/autoportretu. W Nowym Świecie żona wielkopolskiego ziemianina jest już *hrabiną*; znakomitą polską aktorkę otacza *światowa sława* – cóż za malownicza kontaminacja!

Fakty i daty zaczynają wirować, mnożą się **biograficzne mistyfikacje**. Od tak z pozoru banalnej, jak szachrowanie metryki. Jakże rozsądne, kiedy mocno spóźniona, czterdziestoletnia aktorka, niejako przy *ostatnim dzwonku* w roku 1880 rusza na podbój Londynu jako... młodzieńcza Adrienne Lecouvreur i dziewicza werońska Julia. I która w wymiarze scenicznej *iluzji* zaiste fascynująco kreuje ich wiośniane wizerunki... Gwiazdę londyńskiego sezonu prestiżowy *The Theatre* honoruje jej portretem z odręczną dedykacją: „*How good they are to like me so*” (*Adrienne*) *Helena Modjeska*⁹. To prawda: *dobrzy są, i aż tak ją lubią*. Nic dziwnego, że ciekawi przeszłości Adrianny Modjeskiej. Przykro by było londyńczyków zawieść, zatem z sąsiadującej z portretem, obszernej biografii dowiadują się, że Madame Modjeska jest od Heleny Modrzejewskiej, bagatela, o cztery lata młodsza. *Urodziła się w 1844, debiutowała w 1861*, ledwie ciut później niż Modrzejewska, *we wrześniu, w małym prowincjonalnym zespole, który prowadzili* – a któż to sprawdzi! – *jej bracia Felix i Joseph Buenda*¹⁰, i, rzecz jasna, żaden Zimajer w ogóle się tam nie płatał. Kiedy na scenie *sama prawda*, w życiu nieco autokreacji nie zawadzi.

Od kalifornijskich i londyńskich debiutów nie ma wątpliwości, że Madame Modjeska na świat przyszła w 1844. Wystarczy przejrzeć zdjęcia – Ofelia, Porcja, pięć różnej wielkości odbitek słynnego, spod ręki Andriollego, szkicu Julii... Na odwrocie każdego z nich, jak byk: 1844. A na niektórych więcej jeszcze „wiarygodnych” szczegółów: urodzona jako *Helen Benda*; primo voto *G. S. Modrzejewska*. Cóż, dyskretne to *G. S.* po pasowanym na „męża” Gustawie Zimajerze... A mąż drugi – o, tu już z należytą arystokracie atencją – *Charles Chlapowski Comte Bozenta*¹¹. Mimo wszystko trudno o pew-

⁸ *An Actress and a Countess*, „The San Francisco Daily Alta California” 1876, nr 9688 z 15 X, s. 1.

⁹ Helena Modjeska, *How good they are...* [portret i dedykacja], „The Theatre. A Mounthly Review of Drama, Music and the Fine Arts” 1880, lipiec, s. [nlb., pomiędzy s. 35-36]. Teksty anglojęzyczne, które cytuję, jeżeli nie zaznaczam inaczej, podaję we własnym tłumaczeniu – A.Ż.

¹⁰ *Helena Modjeska* [biografia], „The Theatre” 1880, lipiec, s. 35-36.

¹¹ Koperta ze zdjęciami w zbiorach NYPL PA, sygn. *T – Iconography Modjeska.

ność, czy z tym rzekomo 1844 rokiem urodzin to nie jakaś krzywdząca *hrabinę* przesada. Bo oto *The Dramatic Calendar* podał wyraźnie: *12 October, 1846 Helena Modjeska born in Cracow, Poland*¹². A gdzieżby szukać bardziej wiarygodnego świadectwa; toż to w końcu – kalendarz teatralny.

W ramach biograficznej autokracji drobny – a jakże tu zwłaszcza, w nowobogackiej Ameryce, prestiżowy – **retusz pochodzenia i pozycji rodu**. Że Zimajer był pierwszym prawowitym małżonkiem, bądź go w ogóle nie było, to wiemy. Ale oto z rosnącą atencją czytamy: *Najsłynniejszą z urodzonych za granicą dam, które kiedykolwiek uczyniły Kalifornię swoim domem, jest Helena Modrzejewska, jako Modjeska znana w całym anglojęzycznym świecie, która urodziła się [...] jako córka Michaela Opida, pedagoga wyższej uczelni krakowskiej*¹³. Przybrany tata Helci Misel¹⁴... profesorem Uniwersytetu Jagiellońskiego. Pierwszy góról z limanowskiego powiatu na katedrze, nieźle.

Jeszcze w 1884 roku zawistną wściekłość nad Wisłą budzić będą wciąż ukazujące się po amerykańskich gazetach wyimki z artykułu, który Charles de Kay w *Scribner's Monthly* opublikował z górą cztery lata wcześniej. Już wówczas wystarczał tytuł złożony z jednego słowa, które znała „cała Ameryka”: *Modjeska*¹⁵. Miesięcznik poświęcił gwiazdzie bitych siedem stron. Pośród wielu prywatnych i scenicznych podobizn artykuł z roku 1879 ilustruje i ta: *Modjeska as Cleopatra*¹⁶. To ci dopiero **mystyfikacja**, tym razem **artystyczna!** Spoglądająca z ryciny egipska królowa o twarzy pani Heleny po raz pierwszy wejdzie na scenę warszawską dopiero... za rok, na amerykańską – blisko dwadzieścia lat później. A i w samym tekście de Kay rozpedził się na osłep: *Jej Kleopatra!* – wołał. – *Nie istnieje aktorka, choćby to była Bernhardt, która by z równą siłą wyrazu potrafiła oddać „diablicę Nilu”*¹⁷. Ręce opadają, ile namieszać potrafi amerykański diabeł reklamy... Rewelacja goni u de Kaya rewelację. Oto *Helena Benda, urodzona w Krakowie w 1844, w 1860 wyszła za G. S. Modjeskiego, a w 1868 za hrabiego Bożentę Chłapowskiego*¹⁸. Jedno zdanie, trzy – nazwijmy to elegancko – nieścisłości. Za Gustawa Sinnmayera vel Zimajera wyszła za mąż (!) szesnastolatka (!), w parę lat później hrabina (!), nieźle. Niby czytaliśmy już o tym, ale kumulacja – zaiste imponująca. I armata najcięższego kalibru: *Aktorstwo Modjeskiej reprezentuje poziom najwyższy, równe jest największym dziełom literatury, muzyki i sztuk pięknych*. Wreszcie i ta kropla, która nad Wisłą musi przecie patriotom przelać czarę: *Modjeska jest artystką [sceny] w najwyższym sensie tego słowa – takim, w jakim jej rodak Chopin był artystą muzyki*¹⁹. Cóż za bezczelne porównanie! Toż to wręcz szarganie narodowej świętości! Pal sześć zawistnych rodaków Chopina; salony Nowego Jorku i Londynu

¹² *The Dramatic Calendar*, wycinek z kalendarza w zbiorach NYPL PA,teczka w Robinson Locke Collection, sygn. Envelope: Modjeska 1494.

¹³ A. Inkersley, *Modjeska & Life in California*, „Overland Monthly” 1883, nr 6, s. 177-185. Por też: J. Torr Altemus, *Helena Modjeska*, New York 1883, s. 117.

¹⁴ „Do momentu przyjęcia pseudonimu Modrzejewska w 1861 roku, Helena nosiła nazwisko panięńskie swojej matki – Misel”. H. Modrzejewska, *Artykuły – referaty – wywiady – varia*, wybór i opr. E. Orzechowski, Kraków 2008, s. 151, przypis 166.

¹⁵ Ch. de Kay, *Modjeska*, „Scribner's Monthly” [New York] 1879, vol. XVII, nr 5, marzec, s. 665-671.

¹⁶ *Modjeska as Cleopatra (by Mary Hallock Foote)*, „Scribner's Monthly” 1879, nr 5, s. 669.

¹⁷ *Ibidem*, s. 671.

¹⁸ Ch. de Kay, *Modjeska...*, s. 666.

¹⁹ *Ibidem*, s. 667.

bliżej. A czyż nie uroczy wieść po salonach konwersacje o *najwyższym poziomie Modjeskiej* i swarzyć się o to, czy *Chopin był artystą muzyki* równym jej klasie w aktorstwie; a i rozmarzyć się odrobinę nad, *ach, jej Kleopatą!*, której – jakimś trafem – jeszcze się dotąd osobiście nie obejrzało...

Urokliwa i w doprawdy najlepszym guście **mystyfikacja salonowa** na cztery ręce nieźle musiała ubawić jej kreatorów. Oto w październiku 1880 roku w Londynie ukazuje się przedświąteczny almanach artystyczny *The Green Room* – ekskluzywny *Routledge's Christmas Annual*, a w nim wiersz *The Artist's Dream*²⁰. Pod tytułem osłupiająca informacja: wiersz *Madame Heleny Modjeskiej z polskiego przełożył Oscar Wilde*. Oczywiście – Wilde ni w ząb nie znał polskiego i wiersz zapewne tłumaczył z dokonanego przez autorkę bądź jej męża przekładu na francuski. Mniejsza o to. Ważniejsze, że w ogóle przełożył. Dusza towarzyskiej śmietanki Londynu, rozchwytywany i podziwiany Oscar Wilde w artystycznym roczniku publikuje tłumaczenie wiersza polskiej aktorki! Dowcipna mistyfikacja? Oczywiście, ale i więcej niż artystowska dezynwoltura „króla życia” – to swoisty hołd, a zarazem dowód na i towarzyską, i sceniczną pozycję nad Tamizą polsko-amerykańsko-angielskiej gwiazdy.

Szumu wokół gwiazd nigdy za wiele. Obok wynoszenia ich na szczyt w hołdach adresowanych do elity, coś się przecież należy także szerokiej publiczności. Do niej więc przede wszystkim powinny dotrzeć **komercyjne mistyfikacje reklamowe**. Cała ta afery wygłąda na wyssaną z palca, ale zbyt ładna to bajka, by z akademicką wyższością teatrologa machać na nią ręką. Oto więc: *afery w Denver. W finale „Romea i Julii”, przedstawienia kończącego 16 VI [1883] tour Modjeskiej, jasnówłosa Julia wypila na scenie flakonik z trucizną, wstrząsającą skonała u boku martwego Romea. Gdy zapadła ostatnia kurtyna, Modjeska rzuciła się za kulisy wołając histerycznie: „Ktoś chciał mnie otruć!”* Następного dnia miejscowa gazeta w sążnistym reportażu rozniosła przebieg i następstwa *niezwykłej sprawy. Okazuje się, że w flakoniku był (podobno!) spirytus z fosforem. Na szczęście Modjeska nie wypila, w ostatniej chwili spostrzegła na scenie, że płyn w flakoniku jest inny niż zwykła herbata. Gdy gwiazda ochłonęła, przyrzekła dyrekcji teatru, że nie wytoczy skargi o odszkodowanie. Prosiła, by nie rozgłaszać incydentu. Rozgłoszono go potężnie*²¹. Pewnie, że rozgłoszono – toż to Ameryka! A prawda z tym truciem czy bujda, co za różnica; tak czy owak – reklama znakomita. Niechaj będzie to sobie choćby i wierutna blaga – anegdota jest przednia; jak na krwawą tragedię przystało – morderczo-trucicielska, a i szekspirowska. No i – *last but not least* – czyż nie zabawnie wyobrazić sobie zwiewną Julię jaśnie Modjeską, jak to po opadnięciu kurtyny zrywa się z martwych i z wrzaskiem gna za kulisy...

Istny z Pani Heleny **kameleon** – na scenie i w życiu. Do wystylizowanego portretu, autoportretu, do mitobiografii modelka wręcz idealna. Proszę: 31 maja 1884 roku w Nowym Jorku wielki raut na cześć gwiazdy. Tłum ludzi teatru i prasy podziwia portret Madame Modjeskiej pędzla Franka Fowlera. Na płótnie pani Helena jako – a któż by inny, jak nie tryumfatorka ostatnich sezonów amerykańskiego teatru – Rozalinda. Co bardziej wtajemniczonym niezwykłą *avant première* tego wernisażu „modelka” za-

²⁰ *Sen artysty; or, The Artist's Dream*. By Madame Helena Modjeska. (Translated from the Polish by Oscar Wilde), [w:] *The Green Room. Stories by Those who Frequent it*, ed. by C. Scott, London [1880], s. 66-68.

²¹ J. Szczublewski, *Żywy Modrzejewskiej*, wyd. II, Warszawa 1977, s. 391-392.

fundowała już dzień wcześniej. *Spotkałem ją* – rozgłosi nowojorski dziennikarz – *w pracowni Franka Fowlera, który zaprosił towarzystwo, by obejrzało namalowany przez niego portret. Gdyby jakaś inna dama poddała swoje prywatne oblicze konfrontacji z jej portretem, naraziłaby się na zarzut nieskromności; lecz trzeba pamiętać, że Modjeska jest przyzwyczajona do rozgłosu. W każdym razie ogromnie nas ubawiła.* – *„Portret jest zupełnie pozbawiony podobieństwa”* – zauważył ktoś wpatrując się a to w oryginał, a to w malowidło. – *„Jest wierny”* – odparła aktorka. – *„Popatrzcie: zupełnie niepodobny; spójrzcie na nas obie – nie wyglądamy nawet na siostry”*. Różnica była większa niż uprzednio. – *„A popatrzcie na nas teraz”* – zajęła miejsce obok obrazu, przybrała pozę, w jakiej ją przedstawiał, i wyobraźcie sobie, że pod względem podobieństwa twarze były teraz... jednakowe. Z łatwością nadała swoim rysom dokładnie taki układ, jaki ukazywało płótno. Następnie widziałem, jak urządziła osobliwą wystawę albumu pełnego jej fotografii. Było tam ponad dwadzieścia różniących się radykalnie podobizn jej twarzy, od poważnej po wesołą. Robiła się podobna do każdej z nich wedle woli²². Ach, ta Helena! – przywykła do rozgłosu i dziwne by było, aby nań obojętna – mistrzowsko potrafi, i to bez śladu narażania się na zarzut nieskromności, bawić towarzyszy spotkań i... ołsniewać. Jej słynne po polskich, angielskich, amerykańskich salonach „recytacje” – wyliczanki liczb od jeden do stu, którymi widzów niezających języka prowadziła do łez lub śmiechu jak na sznurku! A teraz ta Rozalinda – dziewczyna-chłopiec o stu twarzach, i jej o stu twarzach „modelka”... Perfekcyjna; jako kreatorka swojego publicznego autoportretu również.

Rozalinda Modjeskiej urodziła się w czwartkowy wieczór 19 października 1882 roku w Bostonie. Jako dziesiąta sceniczna postać szekspirowska pani Heleny. To znamieny próg w artystycznej biografii Modrzejewskiej ShakespeareStar: pierwsza szekspirowska rola, którą wprzód gra Modjeska po angielsku, a dopiero potem Modrzejewska po polsku. Dotąd zawsze było odwrotnie: szekspirowskie bohaterki pani Heleny najpierw grane były w polskiej, a dopiero później – niektóre – w angielskiej wersji językowej. Poczynając od Rozalindy, wszystkie nowe postaci szekspirowskie Modrzejewskiej powstają po angielsku, niektóre z nich z czasem uczą się polskiego, trzy ostatnie pozostaną jedynie przy angielszczyźnie. I jest w tym znamię dużo głębsze od jedynie językowego: znamię przesuwającego się ciężenia ku jednemu z biegunów kulturowej przynależności polsko-amerykańskiej artystki, ścisłości jej związków z warsztatem pracy w jednym z kręgów życia teatralnego, w których równolegle uczestniczy, ostatecznego formowania się niejako podwójnej tożsamości MODrzejEwSKlej.

W roku 1894 w *Neue Freie Presse* ukazała się taka, ot, notka: *Słynna angielska tragiczka Helena Modjeska (Modrzejewska), która w ostatnich latach w Ameryce odnosiła największe tryumfy, przybyła do Wiednia i mogłaby przedstawić się wiedeńskiej publiczności jeszcze w ciągu tego miesiąca. Artystka, będąca z pochodzenia Polką, gra także w swej mowie ojczystej*²³. Modrzejewska Polką... z pochodzenia?! Nonsens.

²² *Modjeska and her Portrait*, [w:] *Madame Modjeska Scrapbook*, wycinek dat. June 22 1884. Por. też: *A Portrait of Modjeska*, [w:] ibidem, wycinek dat. June 1884; *Modjeska on Canvas*, [w:] ibidem, wycinek dat. June 1884. Równoległe ukazanie się „recenzji” w kilku gazetach pozwala wnosić, że „spektakl” w pracowni Fowlera przyniósł „modelce” sukces nie mniejszy niż malarzowi.

²³ „*Neue Freie Presse*” [Wiedeń] 1894, nr 10818 [wyd. poranne] z 5 X 1894.

Niemniej dla autoportretu i portretu pani Heleny sprawa jest nadto fundamentalna, by zbyć ją wykrzyknikiem. Że z krwi, kości i ducha była Polką, nie ulega żadnej wątpliwości. Czy jedynie Polką?... To pytanie każe baczniej pochylić się nad portretem i autoportretem aktorskiej gwiazdy dwóch kontynentów.

W swoim czasie głośne na pół świata polityczne wystąpienie Madame Modrzejewskiej uwieńczy Helenę-Polkę laurami międzynarodowej opinii publicznej i... „cierpiętniczą koroną” patriotki. W naszym spacerze poprzez labirynt, który kryje portret MODRZEJEWSKIEJ, zdarzenie jest tak znamienne i takie ma konsekwencje, że godzi się mu uwaga szczególna. Oto *W roku 1893 zostałam zaproszona przez Komitet Światowego Kongresu Kobiet w Chicago do wzięcia udziału w sekcji teatralnej Kongresu i powiedzenia czegoś o „kobietach w teatrze”*²⁴. Co też pani Helena uczyniła. 17 maja, kwadrans po ósmej wieczorem wystąpiła z referatem *Kobiety i Scena*²⁵. Burza oklasków, zachwyty pań. Aliści – *jednym z rysów charakterystycznych Kongresu był udział szeregu delegacji narodowych, z których każda miała przedstawić sytuację kobiet w swoim kraju. Między innymi oczekiwano przybycia delegacji pań polskich z zaboru rosyjskiego, ale żadna z nich nie przyjechała do Chicago. Najwidoczniej obawiały się – i słusznie – możliwości konfliktu z rządem. [...] Wobec tej przeszkody przewodnicząca Komitetu Organizacyjnego [...] zaapelowała do mnie z gorącą prośbą, abym wystąpiła jako pełnomocniczka delegatek polskich.* A pani Helena – cała ona! – nie obawiała się, nigdy i niczego. A impulsywna i emocjonalna, szybciej, bywało, działała, niż zdążyła rzecz całą przemyśleć. 19 maja kongresowe *audytorium wybite było po brzegi. [...] Zaczęłam od przeproszenia zebranych za nieobecność na kongresie moich rodaczek. Wyjaśniłam, że nie mogły one sobie pozwolić na czyn tak niezależny, jak swobodne przemawianie o sytuacji kobiet polskich pod rosyjskimi i pruskimi rządami. [...] Zagrzana tematem, w czterdziestominutowym płomiennym występie prawdopodobnie nie dobieierałam starannie wyrażań, ale mówiłam to, co mi serce dyktowało. [...] Następnego dnia większość gazet chicagowskich [...] wyraziła się w bardzo pochlebny sposób o moim przemówieniu, z dodaniem własnych, ostro sformułowanych komentarzy na temat rządów, które dokonały rozbiorów Polski. Szczególnie dotyczyły one Rosji. Niezależnie dla mnie wyciągi z gazet chicagowskich zostały przesłane do Europy i tam przedrukowane w angielskiej, niemieckiej i rosyjskiej prasie*²⁶. Rezultat oczywisty, z którego *zagrzana tematem* i ogarnięta euforią patriotka jeszcze nie zdaje sobie sprawy: wilczy bilet na sceny całego imperium.

A czemuż tu się dziwić?! – *Polska, grzmiała z kongresowej trybuny Modjeska, pozabawiona niepodległości narodowej, jest krępowana w każdym przejawie żywotności. Ci, którzy odebrali nam byt państwowy, czynią wszystko, by świat uwierzył, że nie ma i nigdy nie było czegoś takiego jak naród polski. Usiłują z dziejów ludzkości wymazać historię Polski; utrudnić, jeżeli nie zakazać zupełnie, posługiwania się naszym językiem; hamować rozwój i wszelki postęp – ekonomiczny, intelektualny, społeczny. W tych warunkach [...] każdy zorganizowany ruch kobiet [...] uważany jest w Polsce za prze-*

²⁴ H. Modrzejewska, *Wspomnienia i wrażenia...*, Kraków 1957, s. 538.

²⁵ Helena Modjeska, *Women and the Stage – Adress by...*, Polish stage name Modrzejewska; family name Chlapowska, [w:] *The World's Congress of Representative Women* [księga pokongresowa], ed. by M. Wright Sewall, vol. I, Chicago-New York 1894, s. 164-175.

²⁶ H. Modrzejewska, *Wspomnienia i wrażenia...*, Kraków 1957, s. 538-539.

stępstwo polityczne [...]. Cokolwiek czyni się w tej materii, trzeba to czynić konspiracyjnie i dlatego [...] muszę się ograniczyć do ogólników; gdyż zachodzi obawa, że każda wzmianka dotycząca konkretnych osób – może spowodować bardzo poważne konsekwencje. Mogła, powinna się spodziewać, że kogo jak kogo, ale ją te konsekwencje dosięgną. Modrzejewska zmierza ku poincnie: *Cały świat zna rzymską matronę i spartańską matkę. Miejsce obok nich należy się matce-Polce. Kiedy car Mikołaj poprosił francuskiego artystę Horace Verneta o namalowanie epizodu z ostatniej wojny między Polską a Rosją, ten odpowiedział: „Wasza Cesarska Mość mi wybaczy, nigdy nie malowałem Chrystusa na krzyżu”. Miał rację. Polska została ukrzyżowana*²⁷. Tak żarliwa patriotka Modjeska mówiła w Chicago, by przesłanie o ojczyście „Chrystusie narodów” wysłać w świat.

W prywatnej korespondencji pani Heleny widać, że Modrzejewska o rodakach miała wyobrażenie przytomne. *Nasi Polacy* – w roku 1895, roztrzęsiona o Polskę i o polskość, napisze do jednej z najbliższych przyjaciółek, wobec której nie trzeba powstrzymywać myśli i słów – *zaczynają się tudzić, że będzie lepiej, a są tacy, którym chwilowa ulga tak zawróciła głowy, że się już głośno praw domagać zaczynają i przez to cofają w tył wszystkie polepszenia, które mogły mieć miejsce. Wydane niedawno pozwolenie polskich szyldów i napisów po kolejach zostało już cofnięte. Jacy my jesteśmy jeszcze niedojrzali! [...] Teraz znów chcą obchodzić żalobę rozbioru Polski. Więc śpiewamy: „Jeszcze Polska nie zginęła”, a nosimy po niej żalobę jako po trupie! Gdzie sens w tym wszystkim? [...] Ten naród, jęczący w jarzmie tak długo, zaczyna głośno narzekać, a może i chwila zerwania się na nogi niedaleka – poszamoce się trochę i skona. Boże, odwróć tę ostateczność!*²⁸. Pod tym, co napisała pragmatyczna pozytywistka z Krakowa, mógłby się podpisać każdy ze stańczyków.

Polski przekład przemówienia pani Heleny od dawna konspiracyjnie krąży w odpisach po trzech zaborach, kiedy niemal dokładnie w dwa lata po chicagowskim Kongresie, w środę 17 kwietnia 1895 roku, *wahając się między nadzieją a obawami*, oboje z Karolem *przybyliśmy do Warszawy*. A tu – rzecz przecież oczywista: szlaban. Zabiega, szamocze się między Annaszem, Kajfaszem i kim się tam jeszcze da pośród rosyjskich dygnitarzy. Naiwna. *W dwa tygodnie później został opublikowany carski ukaz, zabraniający „Helenie Modrzejewskiej, głośnej aktorce, żonie Karola Bodzenty Chłapowskiego, obywatelce amerykańskiej, wjazdu do którejkolwiek części terytorium rosyjskiego”*²⁹. W pierwszej połowie lat osiemdziesiątych patriotyczna manifestacja pani Heleny w Dublinie jako *reprezentantki uciemiężonego narodu*, ówczesny jej pokłon przed Irlandczykami – *reprezentantami uciemiężonego narodu* – uszedł był Polce na sucho. Teraz nie ujdzie. Za planowane przedstawienie Modrzejewskiej warszawiacy dostali zwrot pieniędzy. Bagatela – odwołano nieomal dopięte w pertraktacjach występy w Sankt Petersburgu, Moskwie i dalej po Rosji! Zdesperowana Helena jedzie do Berlina – szuka protekcji poprzez ambasadora amerykańskiego; kręci, zaprzecza, jakoby na Kongresie w Chicago – broń Boże! – choć słowem sprowokowała zakaz występów na terytorium Rosji. Szum na obydwu kontynenty. Amerykański dziennikarz do-

²⁷ Helena Modjeska, *The Organized Development of Polish Women – Adress by... of Poland*, [w:], *The World's Congress of Representative Women...*, vol. II, s. 739, 747.

²⁸ *Korespondencja Heleny Modrzejewskiej...*, t. II, s. 181; list do Anny Wolskiej, dat. 8 I 1895.

²⁹ H. Modrzejewska, *Wspomnienia i wrażenia...*, Kraków 1957, s. 541, 544.

nosi z Berlina: *Madame Modjeska oświadczyła, że jej [...] przemówienie gazety zrelacjonowały bardzo niedokładnie i wypaczyły jego sens*³⁰. Na nic ta krzątająca i wybiegi. Nic się nie da zrobić; nie pomoże nawet pokorny list, wręcz – jak to określi Terlecki – *osobista suplika*³¹, z którą pani Helena, i to jeszcze w roku 1897, nieustępliwa, zwróci się bezpośrednio do... carycy. Nic nie wskóra. A jednak, jak wieść niesie – napisze ten list, upokorzona mądra Polka po szkodzie... Po szkodzie dla światowej aktorki i jej widzów nie do powetowania.

Podda się bodaj dopiero w 1902, kiedy napisze do *Andzi Wolskiej: Staraliśmy się na wszystkie sposoby, ale nic nie pomaga. „Nie lizia” – i koniec*³². W diabły poszło nie tylko wielkie rosyjskie tournée. „Swojej” Warszawy też już nie zobaczy. To był grom. Grom i w z wolna chylącą się ku zmierzchowi światową karierę aktorki, co dla nas – rzecz jasna – kluczowe; i w dumę Polki; i w żywy wciąż sentyment – tęsknotę za Warszawą. Cios zadany gorącej patriotce, która nigdy nie była nacjonalistką. Była patriotką i... kosmopolitką.

A warszawianką? Tu wędrowcom przez labirynt portretu pani Heleny przystoi odrobina sceptycyzmu. Ból „cierpiętnicy carskiej przemocy” i wściekłość aktorki są bez wątpienia szczerze. Zakaz wjazdu na terytorium zaboru rosyjskiego Modrzejewska – by posłużyć się sformułowaniem Czermińskiej – *maluje w swoistej perspektywie utraty*. Tak, utraciła wiele – emocjonalnie i prestiżowo, artystycznie i finansowo również. Ale *idealizowanie Warszawy jako rajy utraconego i sielanki*³³... No, wystarczy odrobinę znać kulisy warszawskich siedmiu lat stołecznej gwiazdy – prawda: artystycznie i towarzysko olśniewających – by nie mieć wątpliwości, że z tym *rajem* to gruba przesada. Polską *małą ojczyzną* Modrzejewskiej zawsze i jedynie był Kraków. A z Warszawy w roku 1876 „wygnała” ją w świat przede wszystkim ambicja i prężne napięcie artystycznych dążeń. I nic w tym – choć brzmi to może nieco mniej romantycznie – wstydliwego. Powiedziałbym: wręcz przeciwnie.

W labiryncie oceniającym najintymniejszy, niejako *głębinowy portret* pani Heleny niszą szczególną jest **bezdomność i podwójna tożsamość**. Czermińska pięknie i subtelnie analizuje *temat bezdomności*³⁴; wszakże w bardzo osobliwym splocie wypadków żywota i twórczości Heleny Madame Modjeskiej syndrom bezdomności ma w sobie aspekt swoiście paradoksalny: to jest bezdomność jako zarazem... *domność podwójna*.

W myśleniu i pisaniu pani Heleny wzbiera to z latami jako motyw wręcz persewerycyjny. *Wykorzenienie z utraconej małej ojczyzny*³⁵ staje się niejako rewersem zespołu subiektywnych odczuć, którego awers to... powtórne „ukorzenianie się” *bezdomnej*.

³⁰ *Mme. Modjeska's Grievance. She Hopes the United States will Support Her in Her Trouble with Russia*, [w:] *Madame Modjeska Scrapbook*, wycinek ręcznie niedat., tekst otwiera stopka: Berlin. April 27. 1895.

³¹ T. Terlecki, *Pani Helena. Opowieść biograficzna o Modrzejewskiej*, Londyn 1962, s. 339.

³² *Korespondencja Heleny Modrzejewskiej...*, t. II, s. 282; list do Anny Wolskiej, dat. 1 X 1902. Por. też: o pół roku późniejszy list do Helen Gilder, dat. 7 III 1903, ibidem, s. 313.

³³ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt...*, s. 125, 136.

³⁴ Ibidem, s. 160.

³⁵ Pojęcie *wykorzenienie i oplakiwanie małych ojczyzn* w interpretacji Czermińskiej, por. *Autobiograficzny trójkąt...*, s. 165 i nn.

Coraz częściej i bardziej dramatycznie powracają pytania: gdzie moje miejsce? gdzie czuję się u siebie? gdzie jestem naprawdę i kim naprawdę jestem? W roku 1891 pisała do przyjaciółki w Polsce: *Nasze drogi rozbiegły się w tak różnych kierunkach, że czasami trudno odnaleźć ponownie stare ścieżki i nowe buty dopasować do starych śladów*. Coraz trudniej... *Mam przecucie, że wnet się nie zobaczymy i ciężko o tym myśleć*. Bowiem... *I chcę, i nie chcę wracać*³⁶. Otóż to – jechać czy wracać, i skąd dokąd wraca się do domu?... W 1895 roku z Kopaszewa, rodzinnego gniazda Karola w Wielkopolsce, wysłała list za Atlantyk: *Liczę dni przed odpłynięciem naszym do Ameryki. Czyż nie jest to zabawne, lub raczej dziwne, gdy ma się dwa kraje do kochania i za obydwo ma się tęskni?*³⁷. A w trzy miesiące później – z Nowego Jorku do Kopaszewa: *Magda [w sztuce Sudermanna] mówi: „Moje gniazdo jest tam, gdzie są moje dzieci”. Mogłaby Ameryka rzeczywiście zostać moim gniazdem, choć jeśli tak, to samej jest mi przykro, bo połowa mojego serca zawsze tęskni za krajem. Biedni jesteśmy – Żydzi wieczni tułacze – poddani losowi i wędrujący wciąż dalej i dalej, aż do śmierci...*³⁸. A w roku 1903, ze Szwajcarii: *Przez ocean z powrotem do domu, którym jest teraz Kalifornia*³⁹. Podwójna perspektywa... Równoczesność zapętłonej tożsamości „artystki dwóch światów”, która zawarła przymierze z obydwo, a wciąż, *teraz* jeszcze, i już zawsze kołatać się będzie rozdarta pomiędzy obydwo *domami*. Na ostatnim w życiu odjeździe z Krakowa z wiślańskiego brzegu zabiera z sobą... garść ziemi. Karol za ocean wiezie parę grudek ziemi wielkopolskiej. Dwa skórzane woreczki ojczystej ziemi dwoje starych ludzi wiezie z Polski do Kaliforni – *z domu... do domu*.

Pisze listy i tęskni. Teraz, kiedy Modjeska w Ameryce już niepowrotnie jest u siebie, tęsknota będzie szybowała tylko w jedną stronę – poprzez Atlantyk, ku Polsce, gdzie Modrzejewska była u siebie. Wcześniej, rozdarta tęsknotą, nieustannie krążyła w obydwie, przeciwległe strony, ku horyzontom akurat odległym i na przemian... równie wyczekiwany. W Kopaszewie, pisała, już z dawna *czerwcowe noce nie są takie chłodne i odświeżające, jak w naszej słynnej Kalifornii*⁴⁰. *To wielka przyjemność być tutaj, w Rzegocinie, ale już tęsknimy za naszym kalifornijskim rancho*⁴¹. To prawda, w Kalifornii skwar czasem daje się we znaki. *Jak wytrzymujesz tę okropną pogodę? Klimat staje się całkiem tropikalny*. Prawda, ale... *jeżeli taki się utrzyma, będzie to korzystne dla pomarańczy*⁴². Dla nas zych pomarańczy na naszym rancho również, ma się rozumieć.

W Ameryce mieszkała przez blisko połowę życia. Tutaj grała dwukrotnie dłużej niż w Polsce. Tu wystąpiła w dwa razy tylu przedstawieniach, co w ojczyźnie. A przez całe dziesięciolecie trwała zawieszona, pomiędzy. Nigdzie w pełni u siebie i nigdzie do końca obca. Jeszcze pod jesień roku 1906, po sprzedaniu Ardeny, pisze jakby w pełni zdecydowana: *niech no tylko skończą ostatnie tournée, już do Kalifornii nie wrócimy na przyszły rok, lecz mamy zamiar wrócić do kraju i rozpatrzeć się co do miejsca, które*

³⁶ *Korespondencja Heleny Modrzejewskiej*, Kraków 2000, s. 144; list do Emilii Sierżputowskiej, dat. 14 XII 1891.

³⁷ *Ibidem*, s. 186; list do nieznanego adresata, niedat. [17 V 1895?].

³⁸ *Ibidem*, s. 187; list do Anny Chłapowskiej, dat. 24 VIII 1895.

³⁹ *Korespondencja Heleny Modrzejewskiej...*, t. II, s. 313; list do Helen Gilder, dat. 7 III 1903.

⁴⁰ *Korespondencja Heleny Modrzejewskiej*, Kraków 2000, s. 244; list do pana McCoy, dat. 1 VI 1901.

⁴¹ *Ibidem*, s. 253; list do Ksawery Chłapowskiej, dat. 22 XII 1902.

⁴² *Ibidem*, s. 274; list do Clementine Langerberger, dat. 7 IX 1904.

ma być naszym gniazdem na resztę życia⁴³. Wszystko potoczy się inaczej. Od opuszczenia przez Rozalindę Modjeską ardeńskiego lasu, krążąca po Ameryce gwiazda jest właściwie – teraz dopiero – naprawdę **bezdomna**. Tym bardziej jak gdyby labilnie zawieszona pomiędzy obydwoma ojczyznami. Właśnie labilnie – ledwie w trzy miesiące po liście z postanowieniem *rozpatrzenia się w Polsce za gniazdem na resztę życia* pisze: *My się po świecie kołatamy i jakoś to dobrze znosimy. Podróże jednak trochę nam się uprzykrzyły i jak najgoręcej pragniemy osiąść gdzieś w jakimś kącie spokojnym*⁴⁴. Gdzież jednak w końcu?! – wielki czas, by zdecydować ostatecznie, a my... *My jeszcze nie wiemy, gdzie zamieszkamy*⁴⁵. *W ogóle nie wiemy jeszcze, co z sobą zrobimy [...] przy zbliżającej się starości*. I zdanie poruszające: *Ot, jesteśmy jak Twardowski zawieszony między niebem a ziemią i nie wiemy, w którą stronę los nas pociągnie*⁴⁶. Ot, jak Twardowski... Księżycowa wędrowna gwiazda dwóch kontynentów i dwóch ojczyzn, niezmiennie pomiędzy nimi tęsknie zawieszona.

Stara umęczona aktorka westchnie w liście do Kocia Górskiego: *my tu na wsi, jak u Pana Boga za piecem, jednak na przyszłą jesień zapewne skończy się ten raj, bo znów będę grać i podróżować*⁴⁷. Grać i podróżować... Na dobra sprawę Modrzejewska właściwie nigdy nie podróżowała. Ona przez dziesiątki lat, po prostu... jechała do pracy. Coraz uciążliwszej, coraz bardziej doskwierającej. Dojdzie do tego, że napisze wprost: *Nagła zmiana pogody spowodowała u mnie zapalenie gardła. [...] Dlatego muszę zrezygnować na razie z przyjemności i starannie dbać o odrestaurowanie owego narzędzia komunikacji między Szekspirem a motłochem*⁴⁸. Czyta się to z osłupieniem. Toż to jest list fanatycznej szekspiromaniaczki, ikony szekspirowskiego aktorstwa, ShakespeareStar! A jednak... Miarka się przebrała, wypaliły napięcia dążeń. W artystycznych zapasach wielkiej aktorki pozostała jedynie walka o byt, i – to też zapewne – odruch warunkowy Pawłowa...

Czarno na białym wypali to w liście do siostrzenicy: *ja przez ostatnie dwa lata grałam tylko dla pieniędzy*⁴⁹. I nagłówkiem jeszcze późniejszego listu postawi kropkę nad „i”:⁵⁰ *W drodze, czyli w jakowejś dziurze, do której Murry „pedluje” Szekspira i mnie*⁵⁰. Dla jasności: *pedlować to spolonizowane słowo angielskie „to peddle” – rozwozić towary na sprzedaż*⁵¹. Szekspir jako obwoźny towar na sprzedaż... Smutno czytać. Ale przecież to nie mit pryska – to gaśnie stary, sterany w harówce człowiek. No tak, utrwalony na promiennym portrecie naiwny mit kapłanki sztuki nieco się nadkrusza. A portret intymny, jakoś z nagłą bardziej, po ludzku wiarygodny – w szczególny sposób... pięknieje.

To było w Krakowie. *W Niedzielę dnia 19. kwietnia 1903 r. Trzeci gościnny występ*

⁴³ *Korespondencja Heleny Modrzejewskiej...*, t. II, s. 353; list do Józefy Kozakiewiczowej, dat. 13 IX 1906.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 356; list do Józefa i Teonii Chłapowskich, dat. 10 XII 1906.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 355; list do Marii Popieleckiej; niedat. [10 XII 1906].

⁴⁶ *Ibidem*, s. 367; list do Józefa i Teonii Chłapowskich, dat. 10 XII 1906.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 332-333; list do Konstantego M. Górskiego, dat. 8 II 1904.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 269; list do Helen Gilder, dat. 13 IX 1901.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 275; list do Józefy Kozakiewiczowej, dat. 24 II 1902.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 361; list do Emilii Bendówny, dat. 6 III 1907.

⁵¹ *Ibidem*, s. 362; przyp. 2 do powyższego listu.

*Heleny Modrzejewskiej MAKBET [...] Początek o godzinie 7. koniec przed godziną 11*⁵². Tego wieczoru nawet pogoda zdała się grać Szekspira. *Po niebywale wczesnej i dotąd pięknej wiosnie teraz przeszła przez pół Europy szalona burza śnieżna. Właśnie teraz – i tak właśnie, jak to u Szekspira, w którego dramatach przyroda zdaje się rymować z wewnętrznymi stanami bohaterów, jednocześnie ewokować je i niejako ucieleśniać. Przez białe mroki kłębow zadymki, ciskające się z szalonym wyciem po ulicach i placach, dążyli [...] wielbiciele Modrzejewskiej ku teatrowi. Ryliśmy się w śniegu, w czasie najsilniejszych podmuchów chwytałyśmy się murów, wywracaliśmy się, podnosili. Ale zaiste niebywale dopiero nadeszło, kiedy w Makbecie tegoż wieczoru w piątym akcie nagle... wpadł na scenę prawdziwy wiatr, niosąc odgłos trzaskania drzwiami, dziwny w lesie*⁵³...

Czy świadkiem *szałeństwa przyrody* w *szkockiej* tragedii akurat tegoż wieczoru, kiedy to wiatr wdarł się na scenę i zawył w birnamskim lesie, był Stanisław Wyspiański, mniejsza. Także i t o mogło zdarzyć się właśnie tamtej nocy:

Zdarzało mi się nieraz – napisze w Studium o Hamlecie Wyspiański – być za kulisami sceny i w garderobach artystów. Zachodziłem do garderoby artystów, wstępowałem za kulisy i wchodziłem na scenę.

Oto jestem na scenie: w podwórzu zamku Makbeta w Inwerness. Krząta się ludzi sporo. Jasno.

Kurtyna zapuszczona, a przez zapuszczoną kurtynę słychać muzykę, grającą właśnie w antrakcie.

Spieszę się. Już niedługo, za parę minut rozpoczną.

I nagle wchodzi Ledy Makbet naprzeciw mnie.

Idzie śmiałym, pewnym, energicznym krokiem; – powzięła już jakąś myśl – decyzję.

Otrzymała list o zamierzonym przybyciu Dunkana.

Natychmiast zdjąłem kapelusz i pocałowałem ją w rękę.

Ją, Ledy Makbet. – Nikt nie jest w stanie mi tego wyperswadować, że to nie była Ledy Makbet, – ale Modrzejewska.

[...]

Z lekarzem, z tym lekarzem obłąkanej Ledy Makbet, znaliśmy się bardzo dobrze i mówiliśmy z nim o Ledy Makbet, jej niezwykłym zachowaniu, każdy jej ruch i gest rozważając. Może kto będzie chciał we mnie wmówić, że mówiliśmy o niezwykłym talencie Modrzejewskiej. – Nie. Mówiliśmy o obłąkaniu dziwnem Ledy Makbet.

Widziałem ją, – za kulis stojący zasłoną,

tuż, – jak ze stopni górnych szła, – Makbeta żoną.

W białej szacie, w zawoju białym, w lokach.

Zstępuje. – Cisza wielka. – Coś się stanie. –

Już skrzypot tylko schodów tych, co po nich stapa.

Na piedestale ruszowań, u szczytu:

kamienny posąg wyrzutów sumienia

i w dłoni wzniesionego wysoko ramienia

⁵² Afisz, Teatr Miejski w Krakowie, 19 IV 1903, zbiory Archiwum Artystycznego Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie.

⁵³ Elżbieta Kietlińska, *Ze wspomnień młodej teatromanki*, rkps w Bibliotece Jagiellońskiej, sygn. Przyb. 55/58; maszynopis (odpis) w zbiorach Instytutu Sztuki PAN w Warszawie; wpis z 20 IV 1903.

*kaganiec światła dźrzy. – Blask migoce;
 w mroku, w ciemności tej, we sztuki gnieździe
 olbrzymie czarne cieniów rzuca noce
 za ręką jej i za postacią. – Brew wzniesiona.
 Oczy rozwarłe dwu świec płomieniami
 widzą wszystko, – co skryte przeszłości nocami.
 Widzą wszystko i mówią wszystko: jak się stało.
 Ilu Szatanów podszept temu dało.
 W lokach, w zawoju białym, śpiąca, przebudzona,
 ktoś jest? – W zaskrzepłym ruchu jasna stoi.
 Ktoś jest? – W strasliwym bólu twarz stężona.
 Ktoś jest! – Wzrok sięga piekielnych podwoi.
 Naraz, stanęła. – Łzy po jasnej twarzy.
 Zatrzymała się, – stoi, – myśl na czole waży.
 Boli ta myśl. – O! ściga tę myśl urodzoną:
 Widzi tych ludzi dwóch, – co śpią na straży.
 Trza ich umazać krwią, – by ich sądzono
 winnymi! – Tam! Doścignął wzrok: łożę Dunkana!
 A! – Widzi! – Naprzód znów krokiem zstąpiła.
 Tam pójdzie, – tam ją gna przymusu siła
 pamięci, – myśl jej tam, nieubłagana:
 nie zapomnij krwią splamić rąk sług i oręża...!*

Wstrzymany dech: – odkryta zamku tajemnica.

*Przystanęła. – Z ócz bruzdą splywa łza, łza węża.
 Łka, cicho łka, – niedolę duszy swej widząca,
 po tych schodach – na piekło powtórne idąca,
 Ledy Makbet. – Widziałem: w oczach tysiąc mieczy!
 Niezapomnieć. – Kto oczy od ócz tych uleczy?!*⁵⁴

Jest to dokument niezwykle. Bodaj jedyna w światowych peregrynacjach scenicznych Wiliama Szekspira tej klasy poetycka figura dzieła sztuki aktorskiej. Mitobiograficzna, skrojona w kategoriach właściwych wyobraźni modernisty i jego widzeniu *świata teatrem*, w którym lady Makbet i Helena Modrzejewska zlewają się w niepodzielne dzieło sztuki. Wraz z Wyspiańskim stąpamy w tym tekście po nieuchwytniej granicy pomiędzy kreatorem a kreacją. W suchym porządku historii sztuki dane jest nam tym razem coś wyjątkowego: dotknąć nie tylko kształtu – dane jest nam dotknąć istoty aktorskiej kreacji. Otóż właśnie: istoty! Zasobów i sposobów tworzenia aktorskiego dzieła. Zostawił Wyspiański ślad cienia. Ślad nieuchwytności. I jakże tutaj, wobec aktora i jego dzieła sztuki zarazem, wytyczać precyzyjną granicę pomiędzy dokumentem *prawdy* o chwili w artystycznej biografii artystki a mitotwórczą kreacją poety...

⁵⁴ Stanisław Wyspiański, *The Tragicall Historie of HAMLET, Prince of Danmarke, by William Shakespeare. Według tekstu polskiego Józefa Paszkowskiego świeżo przeczytana i przemyślana przez...*, Kraków 1905, s. 26-29. W cytowanym tekście zachowano oryginalną interpunkcję i ortografię – A.Ż.

The Portrait in Labyrinth

The author is sketching an “**identikit portrait**” of great Polish-American actress **Helena Modrzejewska/Madame Modjeska** – the portrait woven in the maze of the truth and fabrications from various – Polish, American, English – documents, certificates and the rumour, the creation and the autocracy. “Truths” and “lies” of biography and auto-mythical-biography of an artist are clubbing together for the integral truth of this life-creation. In the astounding cohesion of the obverse and the order slip, the portrait is undoing between the biographical compliance with facts and the fraudulent style.

The acting is an art of the mystification. It is an activity of distorting reality in the dimension of theatrical delusion. Therefore attempt to create an “identikit portrait” of exactly this actress is for the author so fascinating. Investigating the portrait of the artist which the life and the art are wreathing oneself inseparably, in that special inseparability of the object and the creating it subject – physically present author in his own handiwork. Through masterful creations and autocracies it is also a work of art – life of the artist. If it is actor, by nature his real-fictional living on the stage entire all at the same time portrait of his life and “living in the art” is particularly multidimensional.

The author is extracting historical facts from biographical and autobiographical creations, on which in the social awareness has hardened mythbiography of an artist. He is digging out constitutive guilds of this portrait as well as revealing “technology” of coming into existence the biographical and auto-myth-biographical image of Modrzejewska. In this “tracking the portrait” the essayist is focusing on the following motifs: **biographical mystifications, retouches of the origin and the item of the family, artistic mystifications, courteous mystifications, commercial advertising mystifications, the homelessness and the double identity.** Between “the truth and the fabrication” Żurowski is building specific “third dimension” of this “memory portrait in the maze”

Anna Sobiecka

Akademia Pomorska
w Słupsku

POWIEŚĆ TEATRALNA A POSTAWA AUTOBIOGRAFICZNA

Wydaje się, iż w wieku XIX, a precyzyjniej – w jego drugiej połowie, na gruncie polskiej literatury powieściowej zaczyna kształtować się nowa odmiana powieści środowiskowej w postaci powieści teatralnej¹. Szeroko rozumiana problematyka teatralna gości bowiem w polskiej XIX-wiecznej powieści w stosunkowo dużej liczbie utworów, by wspomnieć tylko te najważniejsze i najlepiej rozpoznawane: *Aktorka* Edwarda Lubowskiego (1870-71), *U progu sztuki* Ignacego Maciejowskiego (1896), *Komediantka* i *Fermenty* Władysława Stanisława Reymonta (1895, 1896) czy *Z pamiętników młodej mężatki* (1899) oraz *Sezonowa miłość* (1904) Gabrieli Zapolskiej. Utworami mniej znanymi pozostają wciąż: *Z pamiętników aktora teatru w Garwolinie* Daniela Zglińskiego (1875), *Świat-rzeźbiarz* Walerii Marrené-Morzakowskiej (1882), *Ćma. Materiały do powieści* Mariana Gawalewicza (1891), *Aktorka* Wincentego hr. Łosia (1892), *Błazen i artysta* Michała Wołowskiego (1895), *Jeden z wielu. Powieść osnuta na tle życia aktorów prowincjonalnych* Jana Szutkiewicza (1896) czy przede wszystkim *Pamiętnik nie bardzo stary* (wyciąg z notat Władysława N) Aleksandra Grozy (1858) – najstarsza, jak się wydaje, polska powieść teatralna.

Powstanie powieści teatralnej można wiązać z panującymi ówczesnie tendencjami powieściowej poetyki: najpierw z realizmem, a następnie z naturalizmem². Głównym

¹ Odrębność powieści teatralnej może budzić wątpliwości, a ich omówienie wymaga z pewnością osobnego komentarza. Można – bezpieczniej – posługiwać się terminem powieść o teatrze lub powieść z teatrem w tle, choć, jak się wydaje, istnieją przesłanki ku temu, by dla pewnej grupy tekstów epickich zaproponować termin – powieść teatralna, biorąc pod uwagę choćby kryterium tematyczne. Powieść teatralną można zaliczyć do odmiany powieści środowiskowej lub artystowskiej, wszak jest ona powieścią o artystach/artystkach świata teatru. Por. A. Z. Makowiecki, *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971. Pewną grupę powieści teatralnych można też zaliczyć do odmiany powieści z kluczem. Por. H. Markiewicz, *O polskiej literaturze z kluczem*, [w:] idem, *Zabawy literackie*, Kraków 1992.

² Zbigniew Wilski, autor monografii prezentującej kondycję aktora w polskim społeczeństwie, powstanie powieści środowiskowej przełomu XIX i XX stulecia łączy bezpośrednio z naturalizmem oraz modernizmem. Stwierdza, iż „naturalizm – przyniósł zwiększone zainteresowanie środowiskami marginesu, modernizm – poruszył problematykę artysty, jak i zapotrzebowanie społeczne: czytelnicy ze sfer mieszczańskich czy inteligenckich chętnie sięgali po książki przedstawiające nie-

przedmiotem obserwacji powieści teatralnej staje się świat teatru, rozumiany nie tylko jako przestrzeń konkretnych utworów, ale również jako pretekst do mówienia o kondycji rodzimego teatru profesjonalnego i amatorskiego, a także o życiu teatralnym w ośrodkach miejskich oraz na teatralnej prowincji. Powieść teatralna nie tylko zatrzymuje się na opisie niełatwej aktorskiej codzienności, borykania się z problemami finansowymi i bytowymi aktorskiego stanu, nieustannej aktorskiej peregrynacji w poszukiwaniu lepszego życia³, ale także podejmuje problem funkcji, którą pełni (winien pełnić) teatr w życiu kulturalnym i społeczno-narodowym, a wreszcie prezentuje pozycję i rangę zawodu aktorskiego oraz jego znaczne zróżnicowanie. Świat teatru staje się dla tych utworów podstawowym czynnikiem kompozycyjnym bądź tematycznym, a zarazem sam przekaz teatralny nabiera cech autotematycznej wypowiedzi metateatralnej. Używając teatralnych środków wyrazu, teatr zaczyna mówić o sobie samym, dzięki czemu przekaz teatralny powieści staje się wypowiedzią metateatralną, ale i zarazem autotematyczną⁴.

Odrębność powieści teatralnej potwierdzać może nie tylko jej szczególne zwrócenie się w stronę opisu fikcjonalnego świata teatru, aktorskiego środowiska czy podejmowanie teatralno-aktorskiej problematyki, ale przede wszystkim jej metateatralność. Stanowisko takie reprezentuje między innymi Sławomir Świontek, według którego sfabularyzowanie świata teatru odsłania najpełniej funkcję metateatralną powieści o teatrze, powieści teatralnej właśnie. W grupie prezentowanych wcześniej tytułów powieściowych wyróżnić można zarówno powieści *par excellence* teatralne (np. *U progu sztuki* Maciejowskiego, *Z pamiętników aktora teatru w Garwolinie* Zglińskiego, *Błazen i artysta* Wołowskiego czy *Jeden z wielu* Szutkiewicza), gdzie świat teatru uznać należy za istotnie ważny czynnik kompozycyjny lub/i tematyczny, jak również powieści, w których problematyka teatralna staje się jedynie wąskim tematem-motywytem utworów (np. *Sezonowa miłość* oraz *Z pamiętników młodej mężatki* Zapolskiej) lub też powieści budowane jedynie wokół dziejów bohaterów, wywodzących się z aktorskiej społeczności (np. *Komediantka* i *Fermenty* Reymonta, *Świat-rzeźbiarz* Marrené-Morzowskiej, *Ćma* Gawalewicz czy *Aktorka* Łosia).

Wyróżnienie odrębnej – jak się wydaje – odmiany powieści teatralnej możliwe jest również w oparciu o jeszcze jeden istotny czynnik powieściowej poetyki, a mianowicie kategorię autora, zwłaszcza w pewnym szczególnym jej typie: ja autobiograficzne – postawa/intencja autobiograficzna, przyjętym za Małgorzatą Czermińską⁵. Jej zdaniem autobiografizm – żywioł autobiograficzny, czyli inaczej postawa autobiograficzna włą-

znany im, a w pewnym sensie egzotyczny, świat teatru”. Por. Z. Wilski, *Aktor w społeczeństwie. Szkice o kondycji aktora w Polsce*, Wrocław 1990, s. 92.

³ Dobrochna Ratajczak aktorską peregrynację i swoisty nomadyzm po teatralnej prowincji nazywa wręcz modelem życia i twórczości aktora w polskim teatrze XIX wieku. Por. D. Ratajczakowa, *Wędrownica jako model życia i twórczości aktora w teatrze polskim XIX wieku*, [w:] eadem, *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, Wrocław 2006, t. 2, pierwotny artykuł w: eadem, *Z dziejów teatru krakowskiego*. Materiały z sesji naukowej „200 lat Teatru Starego w Krakowie, 1781-1981”, red. J. Michalik, „Zeszyty Naukowe UJ. Prace Historycznoliterackie” 1985, z. 58.

⁴ Por. S. Świontek, *Dialog. Dramat. Metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*, Warszawa 1999, s. 125, 149 i n.

⁵ Por. M. Czermińska, *Autobiografia i powieść czyli pisarz i jego postacie*, Gdańsk 1987 oraz eadem: *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyzwanie i wyzwanie*, Kraków 2000.

śnie, stanowi podstawę do wyróżnienia spośród wielu tekstów współczesnej polskiej prozy utworów o określonych, a zarazem odmiennych gatunkowo cechach. W przypadku powieści teatralnej postawa autobiograficzna może stanowić odrębną gatunkowo cechę samą w sobie. Przyjęcie dla powieści teatralnych drugiej połowy XIX wieku postawy autobiograficznej umożliwi nie tylko ustalenie pewnych istotnych powiązań pomiędzy faktami pozaliterackimi a biografią poszczególnych autorów powieści teatralnych, ale również wydobycie wzajemnych powiązań pomiędzy indywidualnymi doświadczeniami teatralnymi autorów a kształtem opisywanego przez nich fikcjonalnego świata teatru.

Ciekawe wydaje się również spojrzenie na owe literackie świadectwa, zakładające z góry określoną fikcyjność opisywanego świata przedstawionego, z uwzględnieniem aspektu autokreacyjnego powieści teatralnych⁶. Powieści o teatrze pisane są najczęściej przez ludzi, którym żywy teatr i praktyka sceniczna nie pozostają obojętne. W ten sposób autorzy powieści osnutych niejednokrotnie na indywidualnych doświadczeniach teatralnych wplatają w utwory nie tylko osobiste doświadczenia oraz zbeletryzowane dzieje towarzystw dramatycznych i aktorskich sylwetek, z którymi przyszło im się zetknąć, ale również indywidualne przemyślenia dotyczące sztuki teatru, które niejednokrotnie górują ponad opisywanym światem przedstawionym. Również Małgorzata Czermińska wyróżnia w postawie autobiograficznej dwie zasadnicze odmiany: ekstrawertyczną, gdzie przez pryzmat doświadczeń indywidualnego „ja” oglądamy fikcjonalny świat przedstawiony oraz introwertyczną (intymną), gdzie świat staje się jedynie źródłem impulsów dla przeżyć rozgrywających się wewnątrz indywidualnego „ja”⁷. W przypadku większości tytułów powieści teatralnych opisywanie świata teatru, blasków sceny, ale i niełatwej codzienności panującej w zespołach prowincjonalnych oraz w wędrownych trupach, staje się jedynie pretekstem do mówienia o funkcji i zadaniach teatru w życiu narodu oraz poszczególnych jednostek, również w wymiarze kulturowym i estetycznym⁸. Jerzy Jarzębski tę postawę, wyraźnie skłoną do uogólnień, nazwie próbą tworzenia paradygmatu powieściowej autokreacji:

W każdym przypadku akt literackiego opracowania własnego życiorysu stanowi zarazem próbę włączenia historii indywidualnej w kulturowy „plan ogólny”, odszukania „paradygmatu” własnej egzystencji, paradygmatu, w którego istnienie i sensowność się wierzy. Literatura tak rozumiana jest rodzajem „języka pośrednika” pomiędzy prawdą jednostki a prawdą zbiorowości, pomiędzy subiektywną wizją a światem potwierdzonym przez społeczne doświadczenie. Do tego typu literatury przystają najlepiej poglądy, podług których stanowi ona model rzeczywistości⁹.

Badanie obecności kategorii autora czy raczej autorskiej kreacji fikcyjnej, tak istotne dla postawy autobiograficznej, będzie się wiązało nie tylko z poszukiwaniem konkretnych zależności pomiędzy biografią poszczególnych pisarzy a wydarzeniami opi-

⁶ Por. J. Jarzębski, *Powieść jako autokreacja*, [w:] idem, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984. To, co Czermińska nazywa postawą autobiograficzną, Jarzębski wiąże z kategorią autokreacji.

⁷ Por. M. Czermińska, *Autobiografia i powieść...*, s. 18-19.

⁸ Czermińska stwierdza nawet, iż: „Autobiografizm traktuje się jako wartość kulturową właśnie ze względu na zawarty w nim wysiłek autointerpretacji, jednostkowy punkt widzenia, niesprowadzalny do kryteriów zewnętrznych”. M. Czermińska, *Autobiografia i powieść...*, s. 16.

⁹ J. Jarzębski, *Powieść jako autokreacja...*, s. 414.

sywanymi w fikcyjnym świecie powieściowym¹⁰, ale także poszukiwaniem innych zależności na poziomie powieściowej poetyki. W przypadku powieści teatralnych istotne wydaje się także sprawdzenie przynajmniej dwóch zagadnień, tu zaledwie sygnalizowanych. Po pierwsze, zwrócić należy uwagę na zależność pomiędzy autobiografizmem a cyklicznością, a zwłaszcza na istnienie tak zwanych autobiograficznych ciągów narracyjnych, definiowanych przez Marcina Wołka jako fikcjonalne lub niefikcjonalne teksty jednego autora, połączone intencją autobiograficzną, a w konsekwencji mające wspólnego lub podobnego bohatera-narratora, powiązane wzajemnymi odniesieniami, a także odznaczające się tożsamością, ciągłością lub też pokrewieństwem świata przedstawionego czy powtarzalnością pewnych motywów¹¹. Zależność autobiografizm – cykliczność okaże się istotna w przypadku większości utworów o problematyce teatralnej poszczególnych autorów, którzy to bardzo chętnie powracać będą do opisywania świata teatru nie tylko na łamach kolejnych cyklicznych powieści, ale także nowel i opowiadań, niekiedy nawet wielokrotnie opisując te same wydarzenia i przeżycia poszczególnych bohaterów w utworach epickich przynależnych do różnych gatunków, przede wszystkim w powieści i noweli. Po drugie, postawa autobiograficzna przyjęta wobec powieści teatralnych będzie także otwierała problematykę badawczą skupioną wokół innej kategorii definiowanej jako literatura/powieść z kluczem¹². Ta grupa utworów wyróżniać się będzie swoistą kryptobiograficznością, w której opisywany fikcjonalny świat przedstawiony odsyłał nas będzie do realnych osób, sytuacji i konkretnych wydarzeń ukrytych pod zmienionymi nazwiskami czy nazwami miejscowości. Kryptobiograficzny charakter powieści teatralnych będzie się łączył bezpośrednio nie tylko z biografiami poszczególnych autorów – ludzi związanych w przeróżny sposób z polskim życiem teatralnym drugiej połowy XIX wieku oraz teatrem przełomu XIX i XX wieku, ale także – i jak się wydaje przede wszystkim – z funkcją metawypowiedzeniową powieści teatralnej. Tak istotne dla powieści o teatrze sfabularyzowanie świata teatru będzie bowiem najpełniej prezentowało funkcję metateatralną tych powieści. Obie zaś cechy: kryptobiografizm oraz metawypowiedzeniowość – uznać należy za istotny wyznacznik odrębności gatunkowej polskiej powieści teatralnej¹³.

Szerzej znane są powiązania z instytucjonalnym teatrem Władysława Stanisława Reymonta oraz Gabrieli Zapolskiej. Kariera teatralna Reymonta, ukrywającego się pod pseudonimem Urbański, nie rozwijała się zbyt pomyślnie i nie trwała zbyt długo¹⁴.

¹⁰ Jarzębski nazwie to badaniem „sprawozdania z własnego życia autora”. Ibidem, s. 412.

¹¹ Wzajemne powiązania autobiografizmu oraz cykliczności stały się przedmiotem obserwacji Marcina Wołka, który stwierdził, iż „Analiza form cyklicznych może nam wiele powiedzieć o autobiografizmie, autobiografizm – lepiej zrozumieć istotę cykliczności”. Por. M. Wołek, *Autobiografizm i cykliczność*, [w:] *Cykl i powieść*, red. K. Jakowska, D. Kulesza i K. Sokołowska, Białystok 2004, s. 19.

¹² Por. H. Markiewicz, *O polskiej literaturze z kluczem...*, s. 35 i n.

¹³ Wzajemne powiązania pomiędzy powieścią teatralną a postawą autobiograficzną rozpatrywane będą w dalszej części tylko na wybranych i najbardziej reprezentatywnych przykładach, przede wszystkim z uwzględnieniem tytułów powieściowych, z pominięciem małych form epickich. Szerwsze omówienie tego zagadnienia znacznie przekracza ramy artykułu.

¹⁴ O związkach Reymonta z teatrem pisali m.in.: A. Grzymała-Siedlecki, *Fantastyka żywota Remontowego*, [w:] idem, *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, Kraków 1962 oraz S. Kaszyński, *Reymont – człowiek teatru*, „Prace Polonistyczne” 1968, s. XXIV. Teatralny biogram Reymonta prezentuje również *Słownik biograficzny teatru polskiego*, który wymienia kolejne zespoły i role

Występy w prowincjonalnych zespołach w Ozorkowie, Przasnyszu, Łęczycy, Gostyninie, Turku, Ciechanowie, Lublinie i Puławach, rozpoczęte w sezonie 1885/86, kontynuował Reymont z przerwami do przełomu roku 1890/91 (Olkusz, Wolbrom, Piotrków, Częstochowa, kolejarzski zespół amatorski w Skierniewicach). Przygoda z teatrem na prowincji nie zakończyła się trwałym angażem i Reymont ostatecznie porzucił teatr dla kolejniactwa. Jak sam wspominał: „talentu scenicznego nie miał”, a zapewne przeszkodą w karierze były również niekorzystne warunki zewnętrzne – niewysoki wzrost, nienadzwyczajny głos i poważna wada wzroku, zmuszająca go do poruszania się w okularach¹⁵. Jednakże doświadczenia zdobyte w czasie wędrowek po prowincji z różnymi zespołami wykorzystał przyszły pisarz w cyklu powieściowym uwzględniającym nie tylko *Komediantkę* oraz *Fermenty* – powieści powstałe w latach 1895-96, ale także małe formy epickie, tworzące dodatkową otoczkę tematyczną dla tych powieści¹⁶. Dla naszych rozważań najistotniejsze wydaje się prześledzenie postawy autobiograficznej przyjętej w *Komediantce* oraz w *Fermentach*. Na powieści Reymonta możemy bowiem spojrzeć jako na cykl traktujący o dojrzewaniu artystycznym młodej adeptki scenicznej Janki Orłowskiej. Zdobywanie kolejnych doświadczeń zawodowych, ale i osobistych, kończy się w jej przypadku niemal tragicznie. Teatr i scena „zabija” osobowości wrażliwe, delikatne, nieprzystosowane do walki o swoje. Kiedy Janka Orłowska wkracza w świat teatrzyków ogródkowych Warszawy, deziluzja praw życia scenicznego rozpoczyna się niemal z pierwszym dniem spędzonym w towarzystwie dramatycznym dyrektora Cabińskiego¹⁷. Już po pierwszej próbie młoda artystka zaczyna uświadamiać sobie, że prawda życia zasadniczo różni się od prawdy pokazywanej na scenie:

Zaczynała tylko przypuszczać, że tutaj nic z tych uśmiechów, rozmów, spojrzeń, jakie słyszała i widziała, nie było prawdą. Wydawało się jej, że wszyscy grają jakieś role, że wszyscy udają przed wszystkimi. Odczuwała to intuicyjnie, ale nie była jeszcze pewna, bo nie mogła pojąć w swojej prostocie, dlaczego się to robi?... A naprawdę to tutaj nikt nie grał; wszyscy byli sobą najzupełniej, to jest – byli aktorami¹⁸.

Bycie aktorem wcale nie jest łatwe, przeciwnie, nie każdy, kto chce być aktorem, być nim może i umie. Kolega z zespołu – Kotlicki w taki oto sposób tłumaczy Orłowskiej konieczność rozróżnienia prawdy życia i prawdy scenicznej:

młodego aktora. Por. *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765-1965*, na podstawie materiałów S. Dąbrowskiego oprac. red. w składzie: Z. Raszewski, Z. Wilski, M. Wosiek, K. Zawadzka, H. Garlińska-Zembrzuska, t. 1, Warszawa 1973, s. 594.

¹⁵ Tak przynajmniej wynika ze wspomnień kolegi Reymonta z zespołu – aktora Wacława Szymborskiego – przypomnianych przez Adama Grzymałę-Siedleckiego. Por. A. Grzymała-Siedlecki, *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim...*, s. 262.

¹⁶ Cykl zbeletryzowanych utworów o problematyce teatralnej Reymonta tworzą: wcześniejsza wersja powieściowej *Komediantki* („Kurier Codzienny” 1895, wyd. osobne 1896) – opowiadanie *Adeptka* (pierwsza red. powieści z 1891-92), powieść *Fermenty* („Biblioteka Warszawska” 1896, wyd. osobne 1897), opowiadanie *Franek. Szkic z życia teatralnego* (napisane w 1891, drukowane w 1894) oraz opowiadanie *Lili* (napisane ok. 1894, drukowane w „Kurierze Warszawskim” w 1898).

¹⁷ Postać wzorowana na aktorze i dyrektorz warszawskich ogródków – Józefie Cybulskim.

¹⁸ W. S. Reymont, *Komediantka*, [w:] idem, *Dzieła wybrane*, wybór i red. H. Markiewicz i J. Skórnicki, t. 4, Kraków 1955, s. 54.

Musisz pani być kameleonem: na scenie – dla sztuki, w życiu potem – z konieczności, bo inną być nie potrafisz... Artyzm, to ta szalona ruchliwość wrażliwości mózgowej i czuciowej, co wszystko wchłania i rozlewa się na wszystko, i dąży przede wszystkim do tego, żeby swoje ja zatracić. Gdzież tutaj miejsce – bo mówię o aktorach – na indywidualizm życiowy, na świadomość ogólniejszą i jaką bądź równowagę, gdy się pomieszają wszystkie stany scenicznych nastrojów z własnymi tak ściśle, że się nie wie, gdzie się zaczyna moje własne ja, a gdzie komediowe, artystyczne, to jest: wyobrażeniowe?... Ludzie ci też żyją resztkami rozprężonej jaźni, są jakby własnymi cieniami...¹⁹.

Inny kolega z zespołu Janki – Topolski, który pragnie uwolnić się spod jarzma dyrektora Cabińskiego, snuje plany założenia własnego towarzystwa dramatycznego opartego na zupełnie innych zasadach niż warszawski teatralny ogródek Tivoli. Swój teatr postrzega poprzez odniesienie do ideału sztuki:

Sztuka nie jest odbiciem łajdactw tej jakiejś rasy i tej jakiejś społeczności; nie jest trąbą, przez którą mogą krzyżeć rozmaite bałwany, że jest ciepło albo mokro, że im się jeść chce albo potaćować [...] Jest światem osobnym i samym w sobie, poza wszystkim leżącym i tylko dla niewielu...²⁰

Jak na młody wiek i stosunkowo niewielkie doświadczenie aktorskie plany repertuarowe i programowe Topolskiego wydają się ukształtowane stosunkowo dobrze:

Chcę mieć teatr, a nie szopkę! artystów, a nie kłownów!... Nie ma popisów na scenie!... całość, to mój ideał! prawda na scenie, to mój cel! Teatr jest to ołtarz! przedstawienia, to misteria święte na cześć bóstwa! Obecny teatr, to błazeństwo!... Jeszcze nie wiem, czego potrzeba, aby stworzyć teatr wzorowy, doskonały, ale już chwilami czuję, że go stworzę, bo ten obecny jest śmieszny, jest budą dla dzieci, w której się pokazują marionetki wypchane frazesami. Teatr był kiedyś instytucją religijną, był kultem i musi na powrót nim być!...²¹

Ideał teatru różni się jednak zasadniczo od codziennej scenicznej praktyki warszawskich ogródków i scen prowincjonalnych. Reymontowi kariera sceniczna zupełnie się nie udała, z różnych zresztą powodów. Swojej bohaterce, młodej kobiecie, pełnej ideałów dotyczących sztuki aktorskiej, pisarz każe zdobywać bolesne doświadczenia i dojrzewać na scenie, w świecie warszawskiego teatru ogródkowego, a następnie teatralnej prowincji. Jednak początkowy ideał „bycia na scenie, bycia w teatrze” zamienia się w *Fermentach* w zwykłe „sfilistrzenie”. Janka Orłowska ponosi klęskę jako aktorka i artystka przepelniona ideałami teatru i sztuki prawdziwej, nie dla niej bycie „komediantem”. Na model biografii artystycznej fikcyjnej postaci literackiej Reymont nakłada własne doświadczenia niespełnionego i zawiedzionego aktora. Warto w tym miejscu przytoczyć również wspomnienia samego pisarza kierowane do jego rodzeństwa za pośrednictwem listów. Kiedy w grudniu 1885 roku Reymont angażuje się do zespołu przebywającego w Łęczycy, jego kariera aktorska właściwie dopiero się za-

¹⁹ Ibidem, s. 142.

²⁰ Ibidem, s. 126.

²¹ Ibidem, s. 183.

czyna. Etapowi temu towarzyszy prawdziwy entuzjazm i ogromne zaangażowanie. Piśże do siostry:

Teatr to właśnie moje pole; ma się rozumieć, że teraz muszę się zadawać rolami drugo- i trzeciorzędny. Na pierwszy raz grałem wójta w *Czartowskiej ławrze* – znasz ją dobrze – a w *Chacie za wsią* tańczę śliczną rolękę śpiewną. Mniejszych, jak Józka w *Gęsiach gąskach*, administratora w *Weselu w Ojcowie*, nie wspominam; jednym słowem, przy pracy przyszłość moja²².

W sezonie 1885/86 Reymont występuje jeszcze w prowincjonalnych zespołach w Ozorkowie, Ciechanowie, Gostyninie, Turku, Lublinie i Puławach. Na przełomie lat 1886 i 1887 odchodzi z teatru, by powrócić do niego w połowie roku 1889, angażując się do zespołu w Częstochowie. Początek 1890 roku przynosi kolejną zmianę zespołu i kolejny angaż do towarzystwa dramatycznego w Piotrkowie. List do brata z tego okresu to wypowiedź w zupełnie innym tonie:

Po kilku dniach rzuciłem [towarzystwo dramatyczne w Piotrkowie – A. S.], dawny czar, jaki otaczał Teatr, prysnął, dawny zapał, jaki czułem ku scenie, ulotnił się bezpowrotnie. Wszystko, co tam w sercu kiedyś drgało w tym kierunku, zgąsło! Przerażali mnie ci ludzie, służący niby sztuce, swoim cynicznym wyuzdaniem, swoją głupotą, pyszałkostwem zapoznanych... kretyków, ignorancją i nieznajomością najkardynalniejszych już nie zasad etycznych i estetycznych, ale przepisów wprost ludzkich... To smutne tak się rozczarować²³.

Efektom tego rozczarowania staną się już wkrótce utwory Reymonta skupione wokół teatralnej problematyki.

Możliwość odczytania niespełnionej biografii samego pisarza, którą ten celowo nakłada na losy Janki z *Komediantki* i *Fermentów*, została już zauważona między innymi przez Kazimierza Wykę. „Pokusą autobiografizmu” właśnie nazywa on sfabularyzowane dzieje aktorskiej kariery Janki Orłowskiej:

Tymczasem pisarz całe odpowiednie doświadczenie przeniósł na kobietę. Dostosował je do buntu życiowego młodej dziewczyny z końca wieku i, jeżeli tak wolno rzec, „odautobiografizował”. Młodzieniec, któremu nie powiodło się w teatrze, ponieważ miał zbyt krótki wzrok i za mało talentu, to tylko nieszczęśliwy przypadek życiowy, nad którym nie ma się co rozwodzić. Dziewczyna cały swój los, przyszłość, honor, a nawet życie stawiająca na niepewną kartę to zupełnie co innego. Dzięki temu stworzył Reymont jedną z najświetniejszych postaci kobiecych w literaturze polskiej: Janka Orłowska Grzesikiewiczowa, z Bukowca²⁴.

Wyka, który szczegółowo rekonstruuje proces tworzenia obu Reymontowskich powieści, pisze o początkowych planach usytuowania akcji *Fermentów* (noszących

²² List do siostry datowany na 21 grudnia 1885, Łęczycza, w: *Listy W. S. Reymonta do brata*, opracowała B. Kocówna przy współudziale Z. Jakimowicza, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2, s. 166.

²³ List do brata Franka datowany na 14 lutego 1890, Wolbórka, w: *Listy W. S. Reymonta do brata...*, s. 169.

²⁴ K. Wyka, *Reymontowska mapa polskiej prowincji*, „Roczniki Komisji Historycznoliterackiej” X, 1972, s. 80.

w pierwotnej fazie różne tytuły: *Na prowincji*, *Nieznane dusze*, *Nieznani*) również w środowisku aktorskim, tyle że nie w warszawskich ogródkach, a na teatralnej prowincji, podczas precyzyjnie wyznaczonej trasy wędrówki poprzez Puławy, Wieluń, Sieradz, Witów i Gostyń. Nieprzypadkowa trasa wędrówki po prowincji miała ostatecznie zaprowadzić przegraną aktorkę – Jankę z powrotem do Bukowca, do ojca. Plany Reymonta uległy jednakże zmianie i pisarz zrezygnował z nadawania swojej dwuczłonowej opowieści nadmiernie autobiograficznego charakteru, na rzecz ukazania bardziej skomplikowanych życiowych wyborów młodej kobiety²⁵. Kazimierz Wyka nie zawaha się również przed nazwaniem *Komediantki* powieścią środowiskową z życia nieustabilizowanego teatru polskiego lat 1880-1900, a tym samym możliwością porównywania sfabularyzowanego świata teatru z rzeczywistą wiedzą o polskim środowisku aktorskim końca XIX stulecia. Choć nie bez zastrzeżeń, owa „prawdziwość” opisu zostanie przyjęta przez ówczesną krytykę literacką. Znamienny będzie krytyczny głos innej niespełnionej aktorki tych czasów – Gabrieli Zapolskiej. Jej ocena *Komediantki* zamieszczona w „Przeglądzie Tygodniowym” każe po części zweryfikować prawdziwość wiedzy Reymonta o teatrze, choć w tym przypadku należy dość ostrożnie podchodzić do obiektywizmu oceny samej Zapolskiej:

Czy pan Reymont zna świat teatralny? Według mnie – nie zna go zupełnie – ale ja w tym względzie jestem złym sędzią, bo będąc sama aktorką znam go zanadto dobrze. Dla przeciętnego jednak czytelnika pan Reymont zna dobrze kulisy, komediantki i komediantów. Nie będę więc wieść z autorem sporu o ten świat aktorski. Gra byłaby nierówna i łatwo by mi przyszło wygrać tę partię²⁶.

Jeszcze silniej od Reymonta związana była z teatrem wspomniana już wcześniej Gabriela Zapolska i to zarówno jako aktorka, jak i organizatorka życia teatralnego²⁷. Swoją teatralną karierę aktorską zaczynała Zapolska jako amatorka w teatryku Towarzystwa Dobroczyńności w Warszawie, którego kierownikiem był Marian Gawalewicz. Następnie pisarka związana była z różnymi scenami zawodowymi (Kraków, Poznań, Łódź, Petersburg, Lwów) oraz prowincjonalnymi, wędrownymi i ogródkowymi (Pomorze, Wielkopolska, Królestwo Polskie), współpracując z takimi antreprenierami i dyrektorami, jak: Aleksander Podwyszyński, Jan Dobrzański, Stanisław i Anastazy Trapszo, Józef Teksel, Henryk Swaryczewski, Lucjan Dobrzański, Jakub Apolinary Glikson i wreszcie Tadeusz Pawlikowski. W latach 1889-1895 artystka przebywała w Paryżu, gdzie nie tylko uczyła się na studia aktorskie, ale również występowała, choć z małym powodzeniem, w teatrach bulwarowych, w Théâtre Libre Antoine’a oraz w Théâtre de l’Oeuvre. Pomimo podejmowanych prób i starań nigdy nie uzyskała angażu do Warszawskich Teatrów Rządowych, co traktowała jako osobistą, dotkliwą porażkę, która była prawdopodobną przyczyną samobójczej próby z roku 1888. Po rezygnacji z kariery aktorskiej w roku 1900 Zapolska prowadziła w Krakowie prywatną

²⁵ Por. ibidem, s. 88-89.

²⁶ G. Zapolska, *Władysław Reymont Komediantka*, „Przegląd Tygodniowy” 1896, nr 44.

²⁷ Przebieg aktorskiej kariery Zapolskiej szczegółowo rekonstruuje Zbigniew Raszewski. Por. idem, *Działalność teatralna Gabrieli Zapolskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1951, z. 1-4, *Nie drukowana spuścizna dramatyczna Gabrieli Zapolskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1951, z. 1-4, *Paryskimi śladami Zapolskiej*, „Pamiętnik Teatralny” 1956, z. 2-3.

Szkołę Dramatyczną, dającą nawet przedstawienia pod nazwą Sceny Niezależnej. W kolejnych latach współpracowała również z teatrem instytucjonalnym; w roku 1912 została członkiem komisji artystycznej Teatru Premier we Lwowie, a w rok później współpracowała z Teatrem Niezależnym. Echa aktorskiej peregrynacji po prowincji opisała Zapolska w autobiograficznym „studium teatralnym” zatytułowanym *Krowienta*, poświęconym losom początkujących na krakowskiej niwie teatralnej adeptek scenicznych, zwanych obraźliwie „krowientami”²⁸. W roku 1902 Zapolska wydała cykl trzech nowel z życia aktorów zatytułowany *Teatr bez szminek*, gdzie również powróciła do problematyki teatralnej²⁹. Napisała je nieprzypadkowo, bo na zamówienie warszawskiego „Kuriera Teatralnego”. W grupie utworów powieściowych Zapolskiej świat teatru najlepiej przywołuje powieść pt. *Sezonowa miłość* oraz jej kontynuacja zatytułowana *Córka Tuśki*³⁰. Choć od razu trzeba zauważyć, iż *Sezonowa miłość* nie należy do grupy powieści *par excellence* teatralnych, a stanowi raczej przykład utworu, w którym problematyka teatralna staje się jedynie wąskim tematem-motywy (flirt z aktorem, flirt z odległym światem teatru, prawdziwa natura człowieka-aktora). Wakacyjny romans z aktorem jest dla głównej bohaterki drogą wyjścia z życia wpisanego w mieszczański konwenans. W czasie wypoczynku w Zakopanem o względy Tuśki – kobiety niespełnionej w miłości i małżeństwie – zaczyna zabiegać przystojny aktor Porzycki – komediant, człowiek obdarzony naturą oraz moralnością Cygana. Odległy i niedostępny świat teatru fascynuje młodą kobietę do tego stopnia, że dla Porzyckiego decyduje się na debiut na scenie amatorskiego teatryku w Zakopanem. Jednak dla niego flirt z Tuśką oznacza nic innego, jak kolejną przygodę, kolejną sezonową miłość, kolejny wakacyjny romans bez następstw³¹.

Oprócz Reymonta i Zapolskiej związek z teatrem utrzymywali również inni twórcy powieści teatralnych. Najczęściej byli to niespełnieni aktorzy, którzy albo szybko kończyli aktorską karierę, jak Daniel Zgliński i Michał Wołowski, albo też pozostawali związani przez większą część swojej teatralnej profesji ze sceną prowincjonalną, marząc o angażu do zespołu Warszawskich Teatrów Rządowych, jak na przykład Jan Szutkiewicz. W przypadku powieści teatralnych pisanych przez aktorów kryptobiograficzny charakter ich prozy uzewnętrznia się również w formie gatunkowej pamiętnika.

²⁸ Por. G. Zapolska, *Krowienta. Studium teatralne*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1897, nr 35-37. Studium przedrukowane zostało także w *Szkicach teatralnych* Zapolskiej. Por. G. Zapolska, *Szkice teatralne*, [w:] eadem, *Dziela wybrane*, t. XVI, wybór i red. J. Skórnicki i T. Weiss, Kraków 1958. *Szkice teatralne* zbierają większość drobnych tekstów Zapolskiej skupionych wokół problematyki teatralnej, tj. *Polityka repertuarowa*, *Teatr Antoine’a*, *Turniej pokonkursowy*, *Sztuczne życie*, *Takie małe debiuciki*, *Po tamtej stronie rampy*.

²⁹ G. Zapolska, *Teatr bez szminek*, „Kurier Teatralny” 1902, nr 21-22, 24-25, 28-29, nowele przedrukowano w zbiorze pt. *Fioletowe pończochy i inne opowiadania nieznanne*, oprac. J. Czachowska, Kraków 1964.

³⁰ *Sezonowa miłość*. Powieść współczesna ukazywała się w „Kurierze Warszawskim” w roku 1904 (wyd. osobne 1905), *Córka Tuśki* wydawana była w roku 1907 również w „Kurierze Warszawskim” (wyd. osobne 1907).

³¹ Genezę powieści Zapolska wyłożyła w *Autoreferacie* poświęconym przyczynom napisania *Sezonowej miłości* oraz *Córki Tuśki*. Autorka pisze tam wprost o chęci opisanego losów obłudnego życia „urzędniczych żon” oraz „urzędniczych dzieci”, a także typowego wakacyjnego romansu. Por. G. Zapolska, *Geneza powieści (Autoreferat)*, [w:] eadem, *Publicystyka*, oprac. J. Czachowska, t. 2, cz. 3, Wrocław 1962.

W przypadku Daniela Zglińskiego krótkotrwały, bo zaledwie dwumiesięczny, związek z teatrem krakowskim za dyrekcji Adama Skorupki przyniósł satyryczną powieść-pamflet *Z pamiętników aktora teatru w Garwolinie*, osnutą na miejscowych stosunkach³². Zgliński (a właściwie Freudenson) pojawił się w zespole Skorupki na początku 1868 roku. Pomiędzy 23 lutego a 4 kwietnia wystąpił między innymi jako Lord Hastings w *Ryszardzie III* Williama Szekspira oraz Ludwik w *Arcydziele nieznanym* Charles'a Lafonta. Karierę aktorską porzucił Zgliński dla literatury; jako dziennikarz związany był z czasopismami warszawskimi: „Przeglądem Tygodniowym”, „Bluszczem” i „Nowinami”, jako literat zasłynął przede wszystkim z autorstwa dramatów historycznych, z najbardziej rozpoznawanym tytułem *Jakub Warka* (1892). Z kolei Jan Szutkiewicz, który debiutował w teatrze w roku 1878 w Tarnowie w zespole Piotra Woźniakowskiego, przez całe życie związany był z teatralną prowincją, występując w różnych zespołach i miejscowościach Królestwa Polskiego oraz Galicji. W roku 1887 dostał się na krótko do zespołu teatru lwowskiego, a w 1897 gościnnie występował w teatrze krakowskim. Nigdy nie udało mu się dostać do zespołu Warszawskich Teatrów Rządowych, choć wielokrotnie występował w Warszawie w popularnych ogródkach, np. w Eldorado, Belle-Vue, Cyrku i Nowościach. Swoiste piętno prowincji opisał Szutkiewicz w autobiograficznej powieści osnutej nieprzypadkowo na tle życia aktorów prowincjonalnych, zatytułowanej *Jeden z wielu*³³. Aktorem był również Michał Wołowski (występujący pod pseudonimem Marzeński oraz Marzyński) związany ze sceną krakowską niespełna cztery miesiące, pomiędzy grudniem 1871 a marcem 1872 roku. Grał młodego Francuza de Choisy w pamiętnej prapremierze *Konfederatów barskich* Adama Mickiewicza oraz Doktora w *Dożywociu* Aleksandra Fredry. W listopadzie roku 1872 wystąpił jeszcze we Lwowie pod pseudonimem Marzyński w roli Henryka w komedii *Za pozwoleniem* Eugène Labiche'a i Alfreda Delacoura, a w grudniu 1874 roku zjawił się na krótko w Kórniku w towarzystwie dramatycznym Ignacego Kalicińskiego. Porzucając karierę aktorską na rzecz literatury, Wołowski nie zrezygnował ze związków z teatrem instytucjonalnym oraz z uprawiania krytyki teatralnej³⁴. W roku 1895 wraz z Lucjanem Dobrzańskim prowadził letni kurs ogródkowy w warszawskim teatryku Wodewil, zaś pomiędzy jesienią roku 1895 a marcem 1900 był dyrektorem teatru w Łodzi. Tam również zorganizował w roku 1898 drugą scenę przeznaczoną dla publiczności robotniczej, funkcjonującą pod nazwą Teatru Ludowego. W okresie letnim najczęściej zawiesział występy w Łodzi, przenosząc się z zespołem do warszawskich ogródków (lato 1896 – cyrk na Ordynackiej, lato 1897 – Wodewil). Recenzje teatralne publikował Wołowski na łamach krakowskiego „Afisza Teatralnego”, „Pochodni” oraz w „Ruchu Literackim”, posługując się pseudonimem dr Bonawentura Kopeć. Żoną Wołowskiego była znana tłumaczka sztuk teatralnych Maria Dobiecka.

³² Tak odczytywali powieść Zglińskiego, wydaną w roku 1875 w Krakowie, jemu współcześni. Por. K. Estreicher, *Teatra w Polsce*, t. 2, Kraków 1876, wyd. II fotooffsetowe, Warszawa 1953, s. 630.

³³ Powieść Szutkiewicza pt. *Jeden z wielu*. *Powieść osnuta na tle życia aktorów prowincjonalnych* ukazała się w roku 1896 w „Dzienniku dla Wszystkich”. Osobno wydana została w roku 1898.

³⁴ Teatralny biogram Wołowskiego prezentuje artykuł Stanisława Dąbrowskiego i Jerzego Tyneckiego oraz monografia warszawskich scen ogródkowych autorstwa Witolda Fillera. Por. S. Dąbrowski, J. Tynecki, *Teatr Łódzki 1895-1900 pod dyrekcją Michała Wołowskiego*, cz. I, „Prace Polonistyczne”, seria XXII (1966), cz. II, „Prace Polonistyczne”, seria XXV (1969) oraz W. Filler, *Melpomena i piwo*, Warszawa 1960.

W roku 1894 ukazało się powieściowe studium Wołowskiego zatytułowane *Błazen i artysta* osnute na tle warszawskich stosunków teatralnych, najprawdopodobniej ogródkowych, przeniesionych na grunt fikcyjnego miasteczka Ipsylonów w Galicji³⁵.

Kolejną grupę twórców powieści teatralnych tworzą literaci (powieściopisarze, dramatisarze, publicyści, krytycy teatralni) związani z różnymi ośrodkami, ale utrzymujący bliższe lub dalsze kontakty ze światem teatru lub środowiskiem aktorskim. Cechą znaną tej grupy powieści jest możliwość powiązania konkretnych tekstów literackich z pozaliterackimi pierwowzorami głównych bohaterów, częściej powieściowych bohaterek. Dwoma najbardziej znanymi przykładami w tej grupie utworów pozostają *Aktorka* (1870)³⁶ Edwarda Lubowskiego oraz *U progu sztuki* (1896)³⁷ Ignacego Maciejowskiego (Sewera). Obie powieści wyraźnie nawiązują do pozaliterackiego pierwowzoru aktorskiej kariery od prowincji do teatralnej sławy i uznania samej Heleny Modrzejewskiej. Powieść Maciejowskiego poprzedziła nie tylko nowela pt. *Za kulisami* (1887)³⁸, ale również osobiste wyprawy do teatrów prowincjonalnych Galicji, np. sceny w Rzeszowie i Brzostku. Swoistą formą zbierania materiałów do powieści było nie tylko oglądanie przedstawień, ale również podpatrywanie zespołów i rozmowy z aktorami³⁹. Autentyczność aktorskich postaci oraz sytuacji opisanych w powieści pilnie prześledził Adam Grzymała-Siedlecki, dowodząc np., że postać Alfreda Łaskiego to w intencji autora sam Tadeusz Pawlikowski, Dziunia Jagielska to Helena Modrzejewska, a początkujący w zawodzie Janek to krakowski aktor charakterystyczny Jan Nowacki. Co więcej, Grzymała-Siedlecki pokusił się o zdemaskowanie prawdziwych intencji Sewera. Prawdziwą przyczyną powstania powieści miał być głośny w swoim czasie romans Tadeusza Pawlikowskiego z Konstancją Bednarzewską, romans, który zniszczył jego małżeństwo z Idalią Kotarbińską, siostrą Józefa Kotarbińskiego. W świetle powyższych faktów *U progu sztuki* Sewera można odczytywać jako swoisty pamflet na Pawlikowskiego⁴⁰.

Autorem powieści osnutej na zbeletryzowanym życiorysie innej znanej polskiej aktorki i autorki dramatycznej – Gabrieli Zapolskiej – jest Marian Gawalewicz⁴¹, autor *Ćmy* (1891)⁴². W przypadku Gawalewicza, pełniącego funkcję kierownika amatorskie-

³⁵ Studium powieściowe pt. *Błazen i artysta* Wołowskiego drukowane było w „Echu Muzycznym, Teatralnym i Artystycznym” w roku 1894, wyd. osobne Warszawa 1895.

³⁶ *Aktorkę* Lubowskiego drukowano w „Tygodniku Romansów i Powieści” w roku 1870, wyd. osobne Warszawa 1871.

³⁷ Powieść *U progu sztuki* była drukowana w roku 1896 w „Gazecie Lwowskiej” oraz w „Kraju”, wydanie osobne Petersburg 1897.

³⁸ Teatralny cykl Sewera tworzą: nowela *Za kulisami*, powieść *U progu sztuki* (1896) oraz dramatyczna przeróbka powieści zatytułowana również *Za kulisami* (powstała w roku 1899, nigdy nie drukowana).

³⁹ Por. *Korespondencja Ignacego Maciejowskiego (Sewera) z Mieczysławem Pawlikowskim*, oprac. S. Sierotwiński, Wrocław 1957, s. 109-111.

⁴⁰ Por. A. Grzymała-Siedlecki, *Świat aktorski moich czasów*, Warszawa 1973, s. 117-118 oraz idem, *Tadeusz Pawlikowski i jego krakowscy aktorzy*, z upoważnienia autora i według jego wskazówek do druku przygotował A. Woycicki, Kraków 1971, s. 187.

⁴¹ Gawalewiczowi – „autorowi” – zapewne nieprzypadkowo dedykowana jest powieść Reymonta *Komediantka*.

⁴² *Ćma. Materiały do powieści* ukazała się w „Echu Muzycznym Teatralnym i Artystycznym” w roku 1891, wyd. osobne Warszawa 1892. Wcześniej Gawalewicz opublikował również obrazek zatytu-

go teatryku Towarzystwa Dobroczynności w Warszawie, gdzie w roku 1879 debiutowała Zapolska, związek autora z przyszłą aktorką był zresztą bardzo bliski⁴³. Jeszcze ciekawiej prezentują się pozaliterackie okoliczności związane z powstaniem pierwszej polskiej powieści teatralnej Aleksandra Grozy pt. *Władysław (Wyciąg z pamiętników nie bardzo starych)*⁴⁴. Michał Witkowski powstanie tej powieści łączy bezpośrednio z dziejami polskiej prapremiery *Gustawa*, czyli IV części *Dziadów* Adama Mickiewicza, na kresach dawnej Rzeczypospolitej, a dokładniej na scenie polskiego teatru w Kamieńcu Podolskim⁴⁵. Główny bohater powieści Władysław na początek swojej aktorskiej kariery w teatrze w Kijowie wybiera rolę Gustawa z IV części *Dziadów*. Po tekst Mickiewicza sięga nieprzypadkowo, mając w pamięci wspaniałą grę znanego aktora kresowego Seweryna Malinowskiego, oglądanego w tej właśnie roli niegdyś w Kamieńcu oraz swoje wcześniejsze doświadczenia z Gustawem w teatrze amatorskim. Na tej podstawie Witkowski przekonująco ustala, iż cała akcja fikcyjnego pamiętnika Władysława, a jak się dalej okaże Władysława – samego Grozy, opiera się na rzeczywistych wydarzeniach kresowego życia teatralnego. W ten sposób Witkowski łączy też wartość informacyjną pamiętnika (wygląd oraz kulisy życia teatralnego polskiej sceny w Kijowie, jej repertuar, sylwetki aktorskie) z dziejami scenicznymi dramatu Mickiewicza.

Innym aspektem związanym z odrębnością gatunkową powieści teatralnej XIX wieku, na który należy zwrócić baczniejszą uwagę, również w kontekście autobiograficznego i autokreacyjnego charakteru tych utworów, jest swoista cykliczność powieściowych tematów w twórczości poszczególnych autorów. Zaznaczyć należy, że nie chodzi tu tylko o cykliczność wynikającą z powrotów do problematyki teatralnej poszczególnych twórców powieści, o czym była już wcześniej mowa, ale również o pewien układ chronologii powstawania kolejnych tytułów. Po prześledzeniu dat oraz okoliczności powstania większości utworów można odnieść wrażenie, iż kolejne powieści teatralne powstają niejako w odpowiedzi na wcześniejsze tytuły. Czasem będzie to zwykły komentarz uzupełniający skupiony wokół tego samego tematu, choć przedstawiający zagadnienia teatralne w innym aspekcie, np. *Z pamiętników aktora teatru w Garwolinie* Zglińskiego, *Błazen i artysta* Wołowskiego oraz *Jeden z wielu* Szutkiewicza, które można rozpatrywać jako przykłady powieści typu panorama określonego środowiska aktorskiego w danym momencie rozwoju teatru w Krakowie lub na prowincji, czy oba tytuły Reymonta widziane jako wzajemne uzupełnienie w opisie sylwetki początkującej aktorki – Janiny Orłowskiej (powieść teatralna typu dzieje kariery).

Niekiedy utwory powieściowe stanowią rodzaj odpowiedzi negatywnej albo na konkretne wydarzenia w historii polskiej sceny XIX wieku (powieść Zglińskiego traktowana jako pamflet na końcowy okres dyrekcji Adama Skorupki w Krakowie-Garwoli-

łowany *Komediantka* („Kurier Codzienny” 1887, wyd. zbiorowe w: *Żona. Galeria szkiców z natury*, Warszawa 1889).

⁴³ O romansie Zapolskiej z Gawalewiczem pisał m.in. Raszewski, upatrując w nim przyczynę rozwodu aktorki z jej pierwszym mężem Konstantym Śnieżko-Blockim. Por. Z. Raszewski, *Działalność teatralna Gabrieli Zapolskiej...*, s. 501. O powieści Gawalewicza pisze także Tomasz Sobieraj. Por. T. Sobieraj, *O prozie Mariana Gawalewicza*, Poznań 1999, s. 63-65.

⁴⁴ A. Groza, *Władysław (Wyciąg z pamiętników nie bardzo starych)*, Wilno 1848, wyd. następne pt. *Pamiętnik nie bardzo stary*.

⁴⁵ Por. M. Witkowski, *Świat teatralny młodego Mickiewicza*, Poznań 2006 (wyd. II). Dla ścisłości terminologicznej podajmy, że Witkowski powieść Grozy nazywa powieścią o teatrze i aktorach.

nie), albo na wcześniejszy konkretny tytuł. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, iż w tej grupie powieści czynnikiem zasadniczym łączącym kolejne tytuły jest wzajemne powiązanie świata teatru i świata literatury. Lubowski, Gawalewicz, Reymont, Zapolska – wszyscy oni nie tylko w dziedzinie literatury, ale także w życiu prywatnym obracają się w świecie teatru, aktorów czy zakulisowych okoliczności konkursów dramatycznych. W skrajnych przypadkach uwikłani bywają nawet w romanse z aktorkami i aktorami, dyrektorami i recenzentami. Najbardziej reprezentatywnym przykładem w tej grupie powieści pozostaje z pewnością cykl, na który składają się: *Aktorka* Lubowskiego, odczytywana nawet przez współczesnych pisarzy jako rodzaj zbeletryzowanego życiorysu Heleny Modrzejewskiej⁴⁶, oraz *U progu sztuki* Sewera. Pierwszą powieść można potraktować jako rodzaj pamfletu na prowincjonalne początki aktorskiej kariery Anny – primadonny na prowincji, czyli przyszłej wielkiej Modrzejewskiej, drugą jako rodzaj literackiego rewanżu, ale i gloryfikacji aktorskiego talentu i samozaparcia Jadwigi Jagielskiej (Dziuni). W opozycji do *Aktorki* Lubowskiego i *U progu sztuki* Sewera, które prezentują typ aktorki niemal idealnej, pozostaje z pewnością *Aktorka* Wincentego Łosia, opowiadająca dzieje scenicznej kariery Adeliny Gobrzyńskiej, przyjmującej teatralny pseudonim Fatinii. Powieść teatralna Łosia, łącząca elementy powieści sensacyjnej i środowiskowej, prezentuje właściwie typ antybohaterki związanej ze środowiskiem aktorskim. Fatinii, awanturnica i kokietka, podporządkowuje karierę sceniczną doraźnym interesom i romansom. Ostatecznie porzuca scenę dla majątku i bogatego mariażu. W tej grupie powieści można również umieścić *Ćmę* Gawalewicza⁴⁷, dla której prototypem głównej bohaterki Lili miała być sama Gabriela Zapolska, uwikłana we wczesnej młodości w romans z autorem. *Ćmę* można wówczas potraktować jako próbę literackiej analizy/zrozumienia dla motywacji postępowania śpiewaczki operowej Lili, która metaforycznie porównana zostaje do nocnego motyla, ćmy właśnie, ulegającego samospaleniu/samozniszczeniu przez niewłaściwie podejmowane próby rozwoju własnej kariery zawodowej, ale również nieodpowiednie związki z kolejnymi mężczyznami.

Swoisty cykl powieści teatralnych stanowią również tytuły powstające u schyłku XIX wieku (obie powieści Reymonta, *U progu sztuki* Sewera, *Błazen i artysta* Wołowskiego oraz *Jeden z wielu* Szutkiewicza), w których coraz wyraźniej dochodzą do głosu problemy odrębności artysty oraz jego różnorodne uwikłania w świecie sztuki i teatru, choć teza ta wymagałaby z pewnością odrębnego, a także szerszego uzasadnienia⁴⁸.

⁴⁶ Por. Z. Raszewski, *Zapolska – pisarka teatralna*, [w:] G. Zapolska, *Dramaty*, oprac. A. Raszewska, wstęp Z. Raszewski, t. 1, Wrocław 1969, s. CVII oraz *Korespondencja Karola Estreichera z Marią i Felicjanem Faleńskimi (1867-1903)*, z autografu wydała i komentarzami opatrzyła J. Rudnicka, Wrocław 1957, s. 73-75.

⁴⁷ Powieść Gawalewicza opatrzona została znamieną dedykacją autora: „Innym ćmom”. Por. M. Gawalewicz, *Ćma. Materiały do powieści*, Warszawa 1892.

⁴⁸ Problematyka artystowskich powiązań aktora-artysty teatru staje się przedmiotem rozważań m.in.: Andrzeja Z. Makowieckiego oraz Ewy Ihnatowicz. Por. A. Z. Makowiecki, *Młodopolski portret artysty*, Warszawa 1971; E. Ihnatowicz, *Bohaterowie polskiej prozy współczesnej 1864-1914. Artyści, twórcy*, Warszawa 1999.

The theatrical novel and the autobiographical attitude

The aim of this article was to show on one of possible aspects concerning Polish theatrical novel at the turn of the second half of the 19th century. The novel practice was gradually becoming a thing of the past, and naturalistic as well as modernist tendencies were gaining more and more popularity. A distinct signal of transformation of Polish theatrical novel was the presence of drama issues, especially understood as a distinct signal of metatheatricality and autothematism. By the use of the theatre means of expression, the world began to speak about itself, thanks to which the stage transmission of one-act plays was becoming both a metatheatrical and autothematic expression.

Tadeusz Sucharski

Akademia Pomorska
w Słupsku

„JA” W „DOMU NIEWOLI”, CZYLI O AUTOBIOGRAFIZMIE POLSKIEJ LITERATURY DOŚWIADCZENIA SOWIECKIEGO

Ja, „autor przeżyć niniejszych”

W szkicu podsumowującym dziesięciolecie polskiej literatury łagrowej Herminia Naglerowa z naciskiem akcentowała jednoznaczność postawy piszących o „domu niewoli”, przez którą rozumiała troskę doświadczonych w nim autorów o człowieczeństwo zagrożone rozszerzaniem się nieludzkiego systemu sowieckiego¹. Komentując tę deklarację, Maria Danilewicz-Zielińska dodawała „sprawdzalność” owej literatury, możliwość skonfrontowania faktów zawartych w dziełach „polskich świadków GUŁagu”² (w tym miejscu ów tytuł wpisuje się idealnie w sens wypowiedzi badaczki) „z dokumentacją zawartą u gen. Andersa w *Bez ostatniego rozdziału*, u gen. Klemensa Rudnickiego w jego *Na polskim szlaku*”³. Sprawdzalność urastała w jej oczach niemal do podstawowego czynnika gwarantującego szlachetną postawę piszących. Nieco później inna historyczka literatury emigracyjnej, Nina Taylor-Terlecka, ze szczególnym akcentem podkreślała, że „teksty »łagrowe« uchodzą za dokumenty niekłamane i niepodważalne, w ich prawdomówność czytelnik ma uwierzyć bezwzględnie”⁴. Otóż jednym z najskuteczniejszych sposobów utwierdzenia odbiorcy w owej prawdomówności stawała się autobiograficzność. Z całą pewnością paktowi referencyjnemu („obiecuję mówić prawdę i tylko prawdę”) towarzyszył (i wspierał go) pakt autobiograficzny⁵.

¹ H. Naglerowa, *Komu i czemu służą*, „Wiadomości” 1956, nr 521.

² To oczywiście aluzja do tytułu świetnej książki I. Sariusz-Skapskiej, *Polscy świadkowie GUŁagu. Literatura łagrowa*, Kraków 2002 (II wydanie).

³ M. Danilewicz-Zielińska, *Szkice o literaturze emigracyjnej półwiecza 1939-1989*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1999, s. 95.

⁴ N. Taylor-Terlecka, *Proza zsyłkowa*, [w:] *Literatura emigracyjna 1939-1989*, red. M. Pytasz, t. 1, Katowice 1993, s. 272.

⁵ Por. P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, przeł. A. Labuda, [w:] idem, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przeł. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001, s. 47. Zob. także M. Czermińska, *Postawa autobiograficzna*, [w:] *Studia o narracji*, red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński, Wrocław 1982, s. 226.

W prawdziwości rekonstruowanego obrazu „domu niewoli” zdawało się przede wszystkim utwierdzać „ja” autorskie, nie jakiś fikcyjny opowiadacz, ale narrator akcentujący swoją tożsamość z autorem książki i z bohaterem narracji niemal bezwyjątkowo pierwszoosobowej. A jest to, według definicji P. Lejeune’a, warunek *sine qua non* tekstu autobiograficznego, czyli „retrospektywnej opowieści prozą, gdzie rzeczywista osoba przedstawia swoje życie, akcentując swoje jednostkowe losy, a zwłaszcza dzieje swej osobowości”⁶.

Imienna tożsamość autora z fikcyjną postacią narratora i bohatera utworu z „domu niewoli”, którą potwierdza występujące w tekście jego nazwisko, wielokrotnie bywa pomocna w odtwarzaniu faktów biograficznych. Zdarza się, że jedynie na podstawie tekstu można sprecyzować czas i miejsce uwięzienia, okres pobytu w łagrze lub na zesłaniu. Toteż sowieckie losy Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Józefa Czapskiego, Beaty Obertyńskiej, Wacława Grubińskiego i innych twórców literatury łagrowej i prozy zsyłkowej⁷ bez wahania i bez żadnych wątpliwości rekonstruujemy na podstawie ich książek. W przypadku Jerzego Gliksmana jego książka *Tell the West*, wobec zatruwającego „braku bliższych danych biograficznych”⁸, okazuje się właściwie jedynym dokumentem, dzięki któremu można w ogóle zrekonstruować biografię zapomnianego autora. Z pewnym już dystansem, ale rzadko, z utworów napisanych po opuszczeniu „domu niewoli” próbujemy odtworzyć duchowy, światopoglądowy portret autorów wspomnianych dzieł. Mówimy „w Jercowie Herling zrozumiał”, „w Workucie Obertyńska doświadczyła”, „na Kołymie Krakowiecki przeżył” etc.

We wszystkich bowiem wymienionych tekstach znajdziemy albo wyrażone bezpośrednio, albo nieco zawołowane sugestie, które zmuszają właściwie czytelnika do odczytywania ich jako zapisu historii i doświadczeń osobistych autora. Warto wesprzeć tę tezę nieco szerszym materiałem egzemplifikacyjnym, przekroczyć nader szczupły „kanon” literatury łagrowo-zsyłkowej i spróbować doszukać się pewnych jej zasad (jeśli takie w ogóle istnieją). A przede wszystkim upewnić się w słuszności (lub niesłuszności) tezy o jej niepodważalnym dokumentaryzmie, tak zgodnie akcentowanej przez wspomniane badaczki.

Narrator *Książki o Kołymie* Anatola Krakowieckiego mówi o sobie, że jest „autorem przeżyć niniejszych”⁹. Wspomina też rozmowę ze „*sledowatieliem*”, w której ten w przebłytku enkawudowskiej inteligencji skojarzył nazwisko więźnia z miastem nad Wisłą i znalazł dodatkowy argument obciążający polskiego pana: „*Krakowiecki! Ty niewierno sam główny pomieszczyk Krakowa!*”¹⁰. Podobną taktykę, co wiemy z *Innego świata*, przyjął śledczy więzienia grodzieńskiego, który „pierwszą część nazwiska [autora] w brzmieniu rosyjskim (Gerling)” skojarzył „niespodziewanie z pewnym mar-

⁶ P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny...*, s. 22.

⁷ Określenie Z. Nowakowskiego z recenzji *Książki o Kołymie* („Wiadomości” 1950, nr 200-201) przejęły M. Danilewicz-Zielińska, *Szkice o literaturze...*, s. 87-99 oraz N. Taylor-Terlecka, *Literatura zsyłkowa...*, s. 261-289.

⁸ B. Klimaszewski, E. Nowakowska, W. Wyskiel, *Mały słownik pisarzy polskich na obczyźnie 1939-1980*, Warszawa 1992, s. 101.

⁹ A. Krakowiecki, *Książka o Kołymie*, Londyn 1987, s. 244. Podobnie pisze o. Ł. Z. Królikowski (*Skradzione dzieciństwo. Polskie dzieci na tułaczym szlaku 1939-1950*, Kraków 2008, s. 72): „ja, autor książki”.

¹⁰ A. Krakowiecki, *Książka o Kołymie...*, s. 50.

szalkiem lotnictwa niemieckiego”¹¹. Druga część nazwiska narratora-bohatera, „*Polaczyszka Grudziński*”¹², przywołana zostanie w niezwykle istotnym dla jego losowego losu fragmencie *Innego świata*, gdy decyduje się on na podjęcie głodówki. Sowiecki akt oskarżenia pomógł z kolei zdradzić swoje personalia autorowi *Między młotem a sierpem*: „W sztuce pt. *Lenin* Grubiński »oczernił geniusza ludzkości, Lenina«”¹³. Potem pisarz jeszcze wielokrotnie wymienia swoje nazwisko, zazwyczaj w towarzystwie wspomnianego „geniusza”. Narracyjna rekonstrukcja śledztwa pozwala narratorkę książki *Jeśli zapomnę o nich...* przedstawić się kilkakrotnie jako Grażyna Lipińska¹⁴. Nie ma zahamowań w przywoływaniu własnego nazwiska narrator *Dialogów z Sowietami*; pojawia się ono nawet w tytule jednego z rozdziałów książki, poświęconego głównie charakterystyce syna (*Stanisław Vincenz junior*). Ale już tylko kryptonimem („znany literat z Warszawy” lub „eseista i polityczny myśliciel”¹⁵) określa Jerzego Stempowskiego. Nie podaje także nazwiska Andrzeja Stawara (Edwarda Janusa). Różni się tym Vincenz zasadniczo od Czapskiego i Swianiewicza, którzy na ogół ujawniają pełne nazwiska spotykanych osób znanych, natomiast ukrywają swoje. Czapski zdradza się z nazwiskiem dopiero we fragmencie *Walka* dołączonym do niemieckiej edycji *Na nieludzkiej ziemi* kilka lat po pierwszym wydaniu. W pierwotnej bowiem wersji przedstawia się jako „delegat niewozwraszczonnych wojennoplennych”¹⁶ z pełnomocnictwami gen. Andersa, mówi o swojej malarskiej profesji, wspomina swój pobyt w I Pułku Ułanów Krechowickich, co także pozwala nieomylnie utożsamić autora z narratorem. Ukryta pod pseudonimem Marii Januszkiewicz „krajowa” autorka wydanego w Paryżu *Kazachstanu*, Grażyna Jonkajtys-Luba, posłużyła się nazwiskiem panięńskim matki. Zachowała jednak w utworze tożsamość autorki z główną bohaterką¹⁷, wszystkie szczegóły wyjaśniając później we wstępie do kolejnego wydania książki już w Polsce. W *Głodnych stepach*, tekście znacznie późniejszym od przywołanych tu utworów, Jerzy Górski przytacza skierowaną do narratora wypowiedź księgowego kołchozu: „*Nie, towarzyszu (!) Gorski. Eto nie oszybka*”¹⁸. O trwałości procedury utożsamiania autora z bohaterem w tekstach z „domu niewoli” z jednoczesnym ujawnieniem nazwiska narratora świadczy także fragment jednej z najnowszych książek. W *Pamiętniku sybiraka i tułacza* franciszkanina Ł. Królikowskiego czytamy: „»*Mołodiec Krolikowskij stachanowcem budiet*«”¹⁹.

Generał Klemens Rudnicki we wspomnieniach *Na polskim szlaku* odtwarza najpierw swoje konspiracyjne i więziennie-zsyłkowe dzieje pod przybranym nazwiskiem²⁰, by „zdekonspirować” się (także narracyjnie) już po tzw. amnestii:

¹¹ G. Herling-Grudziński, *Inny świat. Zapiski sowieckie*, Warszawa 1998, s. 16.

¹² Ibidem, s. 248.

¹³ W. Grubiński, *Między młotem a sierpem*, Warszawa 1990, s. 84.

¹⁴ G. Lipińska, *Jeśli zapomnę o nich...*, Paryż 1988, s. 93.

¹⁵ S. Vincenz, *Dialogi z Sowietami*, Kraków 1991, s. 7 i 20.

¹⁶ J. Czapski, *Na nieludzkiej ziemi*, Warszawa 1990, s. 155.

¹⁷ G. Jonkajtys-Luba, „...was na to dzieś priwiezli, sztoz wy podochli”. *Kazachstan 1940-1946*, Lublin 1999, s. 14 „*Zdieś żywiot siemija Januszkiewicz*”. W cytowanym krajowym wydaniu książki w indeksie osobowym rozszyfrowane zostały wszystkie osoby, w tekście głównym wymienione tylko z imienia.

¹⁸ J. Górski, *Głodne stepy*, Londyn 1989, s. 90.

¹⁹ Ł. Królikowski, *Pamiętnik sybiraka i tułacza*, Kraków 2008, s. 55.

²⁰ K. Rudnicki (*Na polskim szlaku. Wspomnienia z lat 1939-1947*, Londyn 1952, s. 49) „Nie wiem do

nie jestem żadnym Józefem Sigizmundowiczem Rumińskim, kupcem z Krakowa, ale pułkownikiem polskiego Sztabu Generalnego Klemensem Rudnickim, bliskim współpracownikiem generała Andersa sprzed wojny²¹.

Za tę „nieuczciwość” w rozmowie na Kremlu skarcił go któryś z generałów, może „sam” Beria, może Reichman²². Niemal identyczną sytuację odnajdujemy we wspomnieniach Jana Karola Umiastowskiego, który najpierw opowiada o internowaniu w obozie litewskim pod nazwiskiem Franciszek Beck, by wkrótce ujawnić swoje prawdziwe nazwisko („Był tu już Umiastowski. Czy to brat?”²³). O czterech latach w łagrze w Komi pod konspiracyjnym pseudonimem opowiada także Jerzy Drewnowski w krajowej *Cyndze*²⁴.

Jeśli autor nie pomieści w narracji nazwiska narratora-bohatera, przemyci, a częściej wprost ujawni inne szczegóły biografii, nakazujące utożsamić go z autorem. Najczęściej w przytoczeniach rozmów lub fragmentach zeznań umieszczają twórcy swoje imię i *otczestwo*, a więc zwyczajową w języku rosyjskim formułę zwracania się do rozmówcy. Znajdziemy takie przykłady w tekstach już przywołanych („*Gustaw Josifowicz*” w *Innym świecie*), ważniejsze jednak wydają się tu utwory, w których nazwisko nie zostało ujawnione i patronimicum pozostaje podstawowym sposobem identyfikacji. W najwcześniejszym z tekstów włączonych do tomu *W cieniu Katynia*, drukowanym już w 1945 roku w „Orle Białym”, czyli trzydzieści lat przed publikacją książkową, Swianiewicz zdradza ten podstawowy w Rosji element swojej tożsamości: Stanisław Stanisławowicz²⁵. Podobnie jest u Stanisława Skrzypka w książce *Rosja jaką widziałem*²⁶. Maria Łęczycka już na początku zbeletryzowanych wspomnień podaje imiona i *otczestwa* swoje oraz swoich dzieci. Towarzyszy temu jeszcze pełna, metrykalna wersja nazwisk matki, ojca i siostry²⁷. Nawet w wydanej emigracyjnie książce *Po wyzwoleniu... (1944-1956)* żyjąca w kraju Barbara Skarga (ukrywająca się pod pseudo-

dziś, kto był tym właściwym Panem Józefem Rumińskim i jeśli żyje niech mi wolno będzie go przeprosić, iż bez jego zgody zabrałem mu nazwisko i używałem go przez prawie trzy następne lata”.

²¹ Ibidem, s. 136.

²² Ibidem, s. 143 „»Wy nieczestnyj czelowiek. Wy obmanuli Sowieckuju Włast’ spriatali swoju familiiu« i dalej ostro mi zarzucał, iż miałem czelność w śledztwie oszukiwać. Wielu – twierdził – mieli pułkowników i generałów w więzieniach, ale wszyscy uczciwie przyznali się, kim są, a tylko pan jeden poszedł na kłamstwa. Powinien pan za to zgnić w więzieniu, nie wolno żartować z NKWD i »Sowieckiej Własti«”.

²³ J. K. Umiastowski, *Przez kraj niewoli. Wspomnienia z Litwy i Rosji z lat 1939-1942*, Londyn 1947, s. 34.

²⁴ J. Drewnowski reprezentuje w tej wspomnieniowej książce ortodoksyjną postawę zbliżoną do stanowiska Galiny Sieriebriakowej w *Huraganie* (system dobry, tylko wypaczenia złe), może dlatego więc jeszcze w roku 1989 zdecydowało wydać się tę publikację Wydawnictwo MON (!).

²⁵ Zob. S. Swianiewicz, *W cieniu Katynia*, Warszawa 1990, s. 199-204. Szkic ten, najbardziej literacki pośród fragmentów *W cieniu Katynia*, opublikowany był w „Orle Białym” pod pseudonimem Marber.

²⁶ S. Skrzypek (*Rosja jaką widziałem. Wspomnienia z lat 1939-1942*, Newtown 1949, s. 51): „Stanisław Henrykowicz – dość tej zabawy – i tak my dużo czasu z tobą stracili”.

²⁷ M. J. Łęczycka (*Zsyłka. Lata 1940-1946 w Kazachstanie*, Wrocław 1989, s. 7): „*Maria Iwanowna... Agnieszka Henrykowna... Andriej... Witold... Henrykowicz... Eleonora Michalska, Jan Michalski i Aniela Michalska*”.

nimem Wiktorii Kraśniewskiej), mimo deklaracji, iż „nie chodzi [jej] o przedstawienie kolei [...] własnych losów”²⁸, „zdradza się” jako „rachmistrz Barbara”²⁹, po ojcu – „Piotrowna”³⁰.

Jerzy Gliksmann w polskiej wersji *Powiedz Zachodowi* nie ujawnia swoich personaliów, wspomina natomiast, przywołując z nazwiska, kilkakrotnie swojego przyrodniego brata, Wiktora Altera (któremu dedykował książkę), jednego z głównych przywódców międzywojennego „Bundu”. Autobiograficzność książki Gliksmanna unaoczniać ma również jej podtytuł: *Wspomnienia a u t o r a* [podkr. moje – TS] z *okresu niewoli w obozie pracy przymusowej w Związku Sowieckich Socjalistycznych Republik*. W pierwotnej wersji wspomnień wydanych w języku angielskim wymienił autor imię żony i córki, przywołał nazwiska ludzi, z którymi studiował na paryskiej Sorbonie oraz tych, z którymi łączyły go losy przedwojenne i doświadczenia łagrowe.

Jednoznaczna sugestią co do utożsamienia autora z narratorem-bohaterem odnajdzie czytelnik polskich tekstów z „domu niewoli” także na innej płaszczyźnie. Wacław Grubiński poza własnym nazwiskiem przytacza tytuły swoich dzieł dramatycznych. Dokładnie streszcza dramat *Lenin*, za który dostał wyrok śmierci. Kontrapunktem do tego procesu staje się dla Grubińskiego proces z roku 1907 za nowelę *Uczta Baltazara*, skonfiskowaną przez ówczesną cenzurę. Wspomina także Grubiński swoją karierę autora dramatycznego w Rosji carskiej, mówi o sztukach wystawionych na deskach rosyjskich teatrów. Swoją profesję aktorki przywołuje dwukrotnie Obertyńska. Relacjonując rozmowy w czasie śledztwa, mówi o sobie jako członkini ZASP-u. We lwowskim epizodzie *W domu niewoli* odnajdziemy także odnarratorską informację o siostrze pisarki, przedstawionej, zgodnie ze stanem faktycznym, jako malarka³¹.

Pierwszoosobowy narrator wspomnianej już książki *W cieniu Katynia* Stanisława Swianiewicza ujawnia się w przedmowie, co musi zwolnić czytelnika z wszelkich wątpliwości, jako „jedyny oficer kozielski, którego dowieziono do stacji kolejowej pod Smoleńskiem, przy której wylądowywano skazańców, a tam wyseparowano z transportu”, a zatem jedyny, „który odbył drogę do miejsca kaźni i jest w stanie rzucić nieco światła, jak ta egzekucja była przez organy NKWD organizowana”³². Przywołuje również autor-narrator swoje prace naukowe: przedwojenną jeszcze *Politykę gospodarczą Niemiec hitlerowskich*³³ i emigracyjny *Forced Labour and Economic Development*. Niekwestionowane elementy autobiograficzne znajdujemy w książce *Rosja jaką widziałem* Skrzypka: wspomniane już imię i *otczestwo*, ale także dedykację, w której owo

²⁸ B. Skarga, *Po wyzwoleniu... (1944-1956)*, Warszawa 2000, s. 31.

²⁹ Ibidem, s. 275.

³⁰ Ibidem, s. 275-279. Zob. także: „*Innego końca świata nie będzie*”. Z Barbarą Skargą rozmawiają K. Janowska i P. Mucharski, Kraków 2007, s. 17-19.

³¹ B. Obertyńska, *W domu niewoli*, Warszawa 1991, s. 16, 154. Siostrą Obertyńskiej była Aniela (Lela) z Wolskich Pawlikowska, wybitna malarka, której dzieła, wielokrotnie wystawiane w galeriach europejskich, od 1997 roku zaczęły być także prezentowane na wystawach krajowych.

³² S. Swianiewicz, *W cieniu Katynia...*, s. 11.

³³ Cz. Miłosz (*Inne abecadło*, Kraków 1998, s. 165) wspomina: „Swianiewicz był jednym z najmłodszych moich profesorów na Uniwersytecie Stefana Batorego w Wilnie. Wykładał ekonomię u nas, ale także w Instytucie Badań Europy Wschodniej, uczelni pionierskiej, skoro ona to, pierwsza na świecie, wprowadziła seminaria sowietologiczne. Przedmiotem szczególnych zainteresowań Swianiewicza była gospodarka w krajach o ustroju totalitarnym. Napisał on na te tematy sporo, m.in. książki *Lenin jako ekonomista*, 1930, i *Polityka gospodarcza Niemiec hitlerowskich*, 1938”.

patronymicum zostaje potwierdzone³⁴. Autor zdradza także inne ważne dane, pisze o sobie jako o „jednym z wybitniejszych działaczy narodowych”³⁵, oficerze w oddziale gen. Sosnkowskiego, wspomina Brzeżany jako majątek rodowy, przedstawia ojca jako prezesa Związku Osadników. Magdalena Dubanowicz w książce *Na mongolskich bezdrożach. Wspomnienia z zesłania 1940-1942 spisane w 1943-1945* nie ujawnia swojego „ja”, ale konsekwentnie posługuje się imieniem męża Edwarda, polityka i prawnika, jednego ze współtwórców konstytucji marcowej z 1921 roku. Dla uwiarygodnienia świadectwa podaje dokładny wiek jego życia³⁶ oraz funkcję męża zaufania ambasady polskiej na okręg ajaguski. Z tą działalnością związana jest zresztą druga książka napisana wspólnie przez Magdalенę i Edwarda Dubanowiczów – *Na placówce w Ajaguz. Wspomnienia z zesłania do Kazakstanu 1940-1942*. Autorka *Na mongolskich bezdrożach* przywołuje również z nazwiska swego brata, księdza Włodzimierza Cieńskiego³⁷, duszpasterza polskiej armii w ZSRR, kapelana armii Andersa. O swojej pracy w instytucji podległej ambasadzie wspomina w *Długim Moście* Urszula Muskus, która zajmowała się w Aktiubinsku „akcją pomocy obywatelom polskim na terenie rejonu”³⁸.

Przykładów można przytoczyć jeszcze znacznie więcej. W każdej właściwie książce znajdziemy informacje, pozwalające zasadnie utożsamić narratora z autorem. Wskazana byłaby jednak pewna ostrożność, jeśli nie nieufność, w stosunku do wszystkich danych biograficznych podawanych, często nawet bardzo obficie, przez autora książki. Tadeusz Wittlin w *Diabeł w raju* kilkakrotnie obdarza bohatera swoim imieniem i nazwiskiem³⁹, odwołuje się do jego profesji prawniczej, przytacza fragmenty odważnej szopki politycznej wystawionej w Buzułuku w 1942 roku, której był autorem, wspomina pracę w jerozolimskiej gazecie. Tu się wszystko zgadza, ale *otczestwo* Antonowicz, w świetle informacji podanych przez słownik *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury*, jest już „niewłaściwe”. Ojciec pisarza, jak informuje słownikowe hasło, miał na imię Leon. Trudno jednak stwierdzić, czy owa nieścisłość nie stanowi elementu jakiejś szerszej literackiej gry pisarza. W przypuszczeniu takim upewnić może absolutnie wyjątkowy dla praktyki i zasad redakcyjnych tego słownika przypis: „dane o rodzicach wg ankiet autora z 1967 i 1983”⁴⁰.

Diabeł w raju Wittlina mógłby więc częściowo zachwiać pewnością czytelnika (je-

³⁴ S. Skrzypek, *Rosja jaką widziałem...*, s. 7: „Pamięci mego ojca Henryka Skrzypka, zamezczonego w więzieniu bolszewickim, oraz mego brata Józefa Skrzypka, który zginął śmiercią tragiczną w Katyniu”.

³⁵ Ibidem, s. 166.

³⁶ M. Dubanowiczowa, *Na mongolskich bezdrożach. Wspomnienia z zesłania 1940-1942 spisane w 1943-1945*, Londyn 1974, s. 123.

³⁷ On sam jest także autorem wspomnień drukowanych w rzymskim kwartalniku „Duszpasterz Polski Zagranicą” pod tytułem *Z dziejów polskiego duszpasterstwa wojskowego. Wspomnienia z lat 1941-1945 od Związku Radzieckiego do W[ielkiej] Brytanii*.

³⁸ U. Muskus, *Długi Most. Moje przeżycia w Związku Sowieckim 1939-1956*, Londyn 1975, s. 40.

³⁹ T. Wittlin (*Diabeł w raju*, Warszawa 1990, s. 100-101): „Wittlin Tadeusz Antonowicz, nielegalnie przebywający na terenie Sowieckiej Białorusi [...], skazany został na karę śmierci przez rozstrzelanie”.

⁴⁰ *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik bibliograficzny*, oprac. zespół pod red. J. Czachowskiej i A. Szalagan, t. 9, Warszawa 2004, s. 205. O grze z sowieckim okupantem, ale także z czytelnikiem *Diabła w raju*, zdaje się również świadczyć „niewłaściwe” imię żony (lub narzeczonej).

śli spróbowalby on skrupulatnie zweryfikować dane) co do absolutnej ich prawdziwości, w konsekwencji także i faktów prezentowanych przez „polskich świadków gułagu”. Jedna rysa może wszak spowodować ruinę całej konstrukcji. Co prawda książka Wittlina, mimo „poważnego” wstępu generała Andersa, znacznie różni się od dzieł wcześniej wymienionych. Wypracował bowiem jej twórca własną, przygodowo-awanturniczą, a przede wszystkim satyryczno-żartobliwą formułę opowieści⁴¹ o „domu niewoli”, która w pewien sposób kształtowała także styl odbioru, modyfikując dość sztywne granice horyzontu oczekiwania czytelnika. Warto zwrócić zatem baczniejszą uwagę na *Diabła w rajcu*, wymienianego dotychczas niejako mechanicznie pośród głównych dzieł doświadczenia sowieckiego. Podważając w pewien sposób wiarygodność relacji, wskazywał jednakże Wittlin możliwości wyzwolenia literatury z rygorów absolutnego służenia Prawdzie historycznej. Kierował w stronę prawdy artystycznej. Jego książka była jednak na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych zupełnie wyjątkowa. Większość dzieł opublikowanych w owym czasie zdaje się utwierdzać w trafności tezy o niepodważalności literackiego świadectwa z gułagu. Ostentacyjna autobiograficzność bowiem stawała się gwarancją wiarygodności przedstawianego obrazu świata, jakże często kwestionowanego przez opinie zachodnich „postępowców”. Przywołanie nazwiska pełniło niemal funkcję podpisu pod zeznaniem składanym „przed skamieniałym sumieniem świata”⁴² w symbolicznym procesie wytoczonym „*tiuremnoj ciwilizacji*” przez ocalałych Polaków w imieniu swoim i wszystkich jej ofiar.

Niepodważalność literackiego świadectwa pozwalała przede wszystkim wpisać je w historię narodowej martyrologii, dzięki czemu stawało się ono bezcennym dokumentem „sowieckiej Golgoty” Polaków. W posłowniu do drugiego wydania *W domu niewoli* podkreślała Beata Obertyńska, iż jej książka zrodziła się z patriotycznego obowiązku, z narodowego imperatywu, nakazującego „wszystkim, którzy wyszli z Rosji”, „spisywać swoje wspomnienia”⁴³. Podsumowując ów „wielki zbiorowy obowiązek”, pisał z pewną kpina poeta Jan Olechowski: „co drugi Polak, skoro tylko stanął wolną stopą na błogosławionej wówczas ziemi Persów – gotów był pisać książkę o swoich przeżyciach w Sowietach”⁴⁴. Sam jednak także poddał się tej presji i osobiste doświadczenie sowieckie zbeletryzował w powieści drukowanej w londyńskim „Tygodniku Ilustrowanym” zatytułowanej prosto, i nieco prowokacyjnie, *Powieść autobiograficzna* (pod pseud. St. Korczeń). Można w tym tytule doszukiwać się jakichś pierwiastków

⁴¹ K. Zamorski (*O Katyńiu poprealistycznie*, „Kultura” 1966, nr 4), bardzo krytycznie oceniając napisaną w języku angielskim katyńską powieść Wittlina *Time stopped at 6:30*, jego metodę twórczą nazwał „poprealizmem”.

⁴² A. Krakowiecki, *Książka o Kołymie...*, s. 5.

⁴³ B. Obertyńska, *W domu niewoli...*, s. 356.

⁴⁴ Cyt. za: N. Taylor-Terlecka, *Literatura zsyłkowa...*, s. 265. We wstępie do książki ks. T. Fedorowicza, napisanym w roku 1991, inauguracyjnej serii wydawniczej „Duchowieństwo polskie w więzieniach, łagrach i na zesłaniu w ZSRR”, o. Roman Dzwonkowski (*Wprowadzenie do serii*, [w:] T. Fedorowicz, *Drogi Opatrzności*, Lublin 1998, s. 7) konstatuje: „Do chwili obecnej wydano w formie książkowej znacznie ponad sto wspomnień Polaków o tematyce sowieckiej. W stosunku do liczby obywateli polskich więzionych w ZSRR lub deportowanych do tego kraju w latach 1939-1945, szacowanej na około 1,5 miliona, jest to liczba znikoma. Nie zmienia tego faktu ogłoszenie wielu krótkich relacji wspomnieniowych w prasie emigracyjnej, a od niedawna i krajowej”.

osobności, pewnych przejawów procesu, by tak rzec, indywidualności – separacji, chęci oderwania od udziału w zbiorowym świadectwie prawdziwej historii⁴⁵.

W przytoczonej na wstępie tezie należałoby dokonać zatem pewnej korekty. Trzeba oddzielić teksty *stricte* dokumentalne od dzieł, które realizowały również cele artystyczne, niezależnie od tego, jakie miejsce owe cele zajmowały w hierarchii założeń twórczych. Przyjrzyjmy się zatem książkom napisanym przez autorów, pierwszoplanowych aktorów sowieckiego aktu historii, którzy przyjmowali postawę świadka i próbowali ją realizować. Książkom, które Danilewicz-Zielińska traktuje jako niepodważalne źródło wiedzy historycznej i odsyła do nich czytelników innych dzieł z „domu niewoli”. Okazuje się jednak, że i w tych tekstach jakże często od postawy obiektywnego świadka historii silniejsza okazywała się perspektywa ludzka, prywatna. Świetnym przykładem może tu służyć porównanie *Bez ostatniego rozdziału* generała Władysława Andersa z roku 1949 z późniejszymi o dziesięć lat *Rozmowami na Kremlu* ambasadora Stanisława Kota. Obie książki chciały uchodzić za „obiektywne źródło historyczne”⁴⁶. Dzieło generała – w opinii wdowy po autorze – „urośli do znaczenia podręcznika naszej historii w najtrudniejszych latach drugiej wojny światowej”⁴⁷. W obu tekstach znajdziemy identyczne dokumenty (te same protokoły rozmów sporządzone na rozkaz gen. Sikorskiego, notatki ambasadora Kota). A przecież różnią się od siebie zasadniczo w interpretacji wydarzeń. Ich ocenę pozostawmy historykom, z perspektywy badacza autobiografizmu interesujące jest co innego. Otóż w tekstach napisanych przez przedstawicieli najwyższych władz polskich w Związku Sowieckim ludzka słabość, prywatne niechęci okazywały się nieraz silniejsze od obowiązku urzędniczego obiektywizmu, „dokumentacja kłóciła się z komentarzem”, jak napisał Zdzisław Stahl w tytule recenzji *Listów z Rosji* Kota⁴⁸. Można by uznać na tej podstawie, że rację miał Herbert, przeciwstawiając Tukidydesa „generałom ostatnich wojen”⁴⁹. Podobnie jest w *Czerwonym Sfinksie* Zygmunta Bohusz-Szyszki, zastępcy dowódcy II Korpusu. Drugiemu emigracyjnemu wydaniu książki towarzyszyła na okładce adnotacja: „uzupełnienie do wspomnień gen. Andersa”. Otóż czytelnik tego dzieła wypełnionego licznymi dokumentami, mającymi utwierdzić w obiektywizmie autora, może się dowiedzieć, że Władysław Broniewski wspólnie z Wandą Wasilewską i Jerzym Putramentem tworzył grupę „patriotów polskich” głoszących „apoteozę bolszewizmu”⁵⁰. Trudno przypuścić, by generał nie znał jednego z najaktywniejszych i najbarwniejszych żołnierzy swojej armii. Trudno przypuścić, by pomylił nazwisko Broniewskiego z nazwiskiem Bronowicza (pseud. J. Bruna), działającego w grupie „patriotów”⁵¹ (do śmierci

⁴⁵ O prowokacyjnie odmiennym podejściu Olechowskiego do „domu niewoli” świadczą jego słowa przytoczone przez Jana Bielatowicza (*Literatura na emigracji*, Londyn 1998, s. 234): „Pojadając makaron Janek lubił wspominać pobyt w Rosji, w obozach, w więzieniach i na wolności, już w wojsku. Smaczne opisy kończył nieodmiennie westchnieniem: »Jaka szkoda, że ciebie tam nie było! To kraj!«”.

⁴⁶ S. Kot, *Rozmowy z Kremlu*, Londyn 1959, s. 5.

⁴⁷ I. R. Anders, *Wstęp do wydania krajowego*, [w:] W. Anders, *Bez ostatniego rozdziału. Wspomnienia z lat 1939-1946*, Lublin 1992, s. 7.

⁴⁸ Z. Stahl, *Książka, w której dokumentacja kłóci się z komentarzem*, „Orzeł Biały” 1955, nr 709/10.

⁴⁹ Z. Herbert, *Dlaczego klasycy*, [w:] idem, *Napis*, Wrocław 1997, s. 58.

⁵⁰ Z. Bohusz-Szyszko, *Czerwony Sfinks*, Londyn 1993, s. 96-97.

⁵¹ Zob. M. Czuchnowski, *Z Moskwy do... Moskwy*, Londyn 1945, s. 13.

w roku 1942). Należy raczej założyć, że umieszczenie w kompanii apostatów zawdzięcza Broniewski swojemu powrotowi do kraju. Nieprzejednany generał wybaczyć tego nie mógł. I nie dokonał poprawki, jeśli to była pomyłka, w drugim wydaniu *Czerwonego Sfinksa*.

Na paradoks zakrawa historia recepcji napisanej w języku angielskim książki Sławomira Rawicza *The Long Walk* (1956). Przyjęta entuzjastycznie w świecie, stała się jednym z największych bestsellerów literatury przygodowo-podróżniczej, przetłumaczono ją na 25 języków⁵². To ona przede wszystkim pokazywała najszerшему kręgowi odbiorców zachodnich rzeczywistość sowiecką czasów wojny. O popularności książki mogą świadczyć częste zestawienia i porównania z historią Amundsena, Scotta, Shackletona... Przez kilkadziesiąt lat nikt na Zachodzie nie podawał w wątpliwość autentyczności opowiedzianej historii, nawet spotkania zbiegłych łagierników z yeti. Zakwestionowali ją natomiast (jak się okazało – słusznie⁵³) odbiorcy polscy⁵⁴. Nie pomogła autorowi, a może nawet zaszkodziła, podejrzana nieco nadgorliwa skłonność do epatowania autobiografią i kilkakrotne przywołanie w narracji własnego nazwiska jako nazwiska bohatera⁵⁵. Trudno się oprzeć dość smutnej refleksji, że spośród dziesiątków polskich książek z „domu niewoli”, które miały przynieść prawdę o Związku Sowieckim, największą popularność zdobyła u obcych odbiorców historia prawdziwa, ale załgana, przywłaszczona. A jej przebiegły autor prawdopodobnie okazał się zdolnym kłamcą, sobie przypisując pomysł brawurowej ucieczki i homerycki marsz spod koła podbiegunowego do Indii przez śnieżne tundry Syberii, piaszczystą Gobi i dach świata – Himalaje. Co zresztą w niczym nie umniejsza narracyjnej atrakcyjności *The Long Walk* (w czym zasługa dziennikarza Ronalda Downinga spisującego opowieść Rawicza), choć pewnie znacznie pomniejszyłoby krąg niepolskich czytelników, szukających dreszczyku emocji w „życiowych” historiach. Bo przecież nie o sowiecką „prawdę” im chodziło⁵⁶...

⁵² H. Levinson (http://news.bbc.co.uk/go/pr/fr/-/2/hi/uk_news/magazine/6098218.stm) pisał: „*The Long Walk* was a sensation. It has sold over half a million copies and has been translated into 25 languages and is still in print”. Zob. także artykuł S. Mancewicza („*Długi marsz*” – o książce Sławomira Rawicza, „Gazeta Wyborcza” 2006, 6 stycznia), w którym autor pisze: „Scenariusz filmowy oparty na niej zakupiły firmy z Hollywood. Nie wiem doprawdy, czy jakakolwiek książka napisana przez Polaka zrobiła kiedykolwiek taką karierę, może z wyjątkiem twórczości Stanisława Lema. Jednak o Lemie w Polsce wie każdy, a o Sławomirze Rawiczu, autorze *Długiego marszu*, zgoła nikt prawie”.

⁵³ <http://wiadomosci.wp.pl/kat,1356,title,Rozwiazana-zagadka-ucieczki-polskiego-zeslanca-z-Syberii,wid,11134481,wiadomosc.html>

⁵⁴ M. Danilewicz-Zielińska, *Szkice o literaturze...*, s. 96.

⁵⁵ W książce S. Rawicza (*Długi marsz*, [brak nazwiska tłumacza], Londyn-Warszawa 1993, s. 22) czytamy: „Sławomirze Rawicz, jako Polak, wykształcony i pochodzenia burżuazyjnego, oficer antyrosyjskiej armii polskiej, zamieszkały w pobliżu sowieckiej granicy – jesteście ponad wszelką wątpliwość polskim szpiegiem i wrogiem Związku Sowieckich Socjalistycznych Republik porucznik kawalerii Rawicz”. Zob. także: s. 7 i 104.

⁵⁶ Sam S. Rawicz (*Od Autora*, [w:] idem, *Długi marsz...*, s. 6) we wstępie do pierwszego polskiego wydania podkreślał jednak sowietologiczny, poznawczy charakter swojej książki: „Jeśli ta książeczka choć w niewielkim stopniu przyczyniła się do tego, by Zachód lepiej zrozumiał minione lata naszej historii pod panowaniem Sowietów, to warto było ją napisać”.

„Jeden z tych tysięcy krwawych dokumentów”

Wymienione powyżej przypadki nie mogą jednak w żadnym razie zweryfikować zasady obowiązującej w literaturze z „domu niewoli”, zwłaszcza w okresie bezpośrednio po wyjściu ze Związku Sowieckiego. Dominuje świadectwo, czego potwierdzeniem wydaje się niezwykła popularność (zarówno wśród piszących, jak i czytających) tekstów dokumentarnych. Zapowiadać już ją mogły *Dzieje rodziny Korzeniewskich* Melchiora Wańkowicza, pierwsza książka, poza wspomnieniami Wacława Grzybowskiego, ambasadora polskiego w Moskwie (*ZSSR. Notatki ze wspomnień*, wydane w 1940 pod pseudonimem Józef Growski), poświęcona polskiemu doświadczeniu w Związku Sowieckim, napisana przez pisarza, którego zresztą owo doświadczenie ominęło. W tekście tym posłużył się Wańkowicz co prawda zbeletryzowanym, fikcyjnym opowiadaniem, podparł je jednak autentycznym dzienniczkiem „wolnoosiedleńca” i opowiadaniem ocalonej z „domu niewoli”. W zamierzeniu twórcy *Dzieje rodziny Korzeniewskich* miały stanowić „jeden z tych tysięcy krwawych dokumentów, mówiących o śmierci, o męczarniach setek tysięcy ludzi, dokumentów, które trzeba będzie rzucić w twarz temu naiwnemu światu, oklaskującemu na ekranach każde pojawienie się Stalina”⁵⁷. Albowiem książki „sowieckie”, wsparte sankcją autopsji, miały przemawiać, jak sądził monografista emigracyjnej literatury dokumentarnej, „do wyobraźni czytelnika o wiele żywiej, niż jakakolwiek opowieść świadomie korzystająca z efektów artystycznych”⁵⁸. Zrozumiała zatem staje się pod jego piórem pochwała książki Ireny Wasilewskiej *Za winy niepopelnione* i jednoczesny zarzut, jaki spotkał książkę Weroniki Hort (Hanki Ordonówny) *Tułacze dzieci* za „zbędność literackiej oprawy”⁵⁹. Na plan pierwszy wysuwają się zatem (choć trudno tu o precyzję genologiczną⁶⁰) tradycyjne wspomnienia (*Wspomnienia starobielskie* Józefa Czapskiego; *Cofnięty czas* oraz *Z Moskwy do... Moskwy* Mariana Czuchnowskiego), różne rodzaje pamiętników (*W domu niewoli* Beaty Obertyńskiej; *1939-1945. Kartki z pamiętnika* Jana Kwapińskiego; *Książka o Kołymie* Anatola Krakowieckiego⁶¹), wspomnienie na podstawie zapisków,

⁵⁷ M. Wańkowicz, *Dzieje rodziny Korzeniewskich*, [w:] idem, *Klub Trzeciego Miejsca. Dzieje rodziny Korzeniewskich*. Warszawa 1991, s. 166.

⁵⁸ Z. Markiewicz, *Literatura dokumentarna*, [w:] *Literatura polska na obczyźnie 1940-1960*. Praca zbiorowa wydana staraniem Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie red. T. Terlecki, Londyn 1965, t. II, s. 19.

⁵⁹ Ibidem, s. 21. M. Delaperrière (*Świadectwo jako problem literacki*, „Teksty Drugie” 2006, nr 3, s. 59) przekonująco dowodzi paradoksalności „świadectwa jako formy reprezentacji literackiej”, która „zakłada wierność przekazu doświadczeń przez tego, który je przeżył”, gdy „tymczasem literackość (pojmowana tradycyjnie jako zespół wartości stylistycznych i fikcjonalizujących) zdaje się z góry dyskwalifikować prawdziwość przekazu”.

⁶⁰ Zob. M. Czermińska, *Wobec tradycji gatunków*, [w:] eadem, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000, s. 243-251.

⁶¹ N. Taylor-Terlecka (*Anatola Krakowieckiego „Dom pachnie sianem”*, [w:] *Teatr i dramat polskiej emigracji 1939-1989*, red. I. Kiec, D. Ratajczakowa, J. Wachowski, Poznań 1994, s. 112-113) pisze: „Drukowana *Książka o Kołymie* nosi dwie daty: 1943-1945, podkreślające, że książka powstawała w Bagdadzie, Teheranie, Isfahanie i Jerozolimie. [...] Inaczej mówiąc, pierwsza wersja książki była gotowa w roku wydania studium pt. *Sprawiedliwość sowiecka* [...], a ogłoszona drukiem wyprzedziłyby także książki Szyszko-Bohusza, Halperna [sic!], Obertyńskiej, Umiastowskiego, Olszewskiego, Wapińskiego, Gliksmana, Grubińskiego, Hort, Skrzypka, Czapskiego i Andersa.

sui generis dziennik (Ada Halpern *Spokojne życie*), dziennik z pamiętnikiem (Jan Karol Umiastowski *Przez kraj niewoli*, wydany dzięki staraniom ojca w Londynie w 1947 roku, autor zginął w bitwie pod Monte Cassino), oryginalne listy i wyjątki z pamiętników (*Sprawiedliwość sowiecka* Kazimierza Zamorskiego i Stanisława Starzewskiego; *Za winy niepopelnione* Ireny Wasilewskiej, później *Skradzione dzieciństwo* o. Łucjana Królikowskiego). Pojawiają się próby fabularyzowania (*Tell the West* Jerzego Gliksmana) bądź fabularyzowania z jednoczesnym udramatyzowaniem przekazu dokumentarnego (*Między młotem a sierpem* Waclawa Grubińskiego), reportaże (Ksawery Pruszyński *Russian Year*; Tadeusz Zajączkowski *Od Ostrej Bramy do Ósmej Armii*; Józef Żywina, *Mgły w dolinach*; Wanda Lubomirska *Karmazynowy reportaż*) czy wreszcie „połączenie pamiętnika z reportażem publicystycznym”⁶² (Stanisław Skrzypek, *Rosja jaką widziałem. Wspomnienia z lat 1939-1942*). Wiele takich tekstów nie doczekało książkowego wydania, ich fragmenty pozostały rozrzucone w emigracyjnych czasopiśmie (np. *Pamiętnik z Rosji* Teodozji Lisiewicz nagrodzony w konkursie stronnictwa „Wolność” w roku 1945). Trzeba także wspomnieć książki wydane znacznie później, pisane jednak zaraz po opuszczeniu „domu niewoli”: Magdaleny Dubanowicz *Na mongolskich bezdrożach. Wspomnienia z zesłania 1940-1942 spisane w 1943-1945* (1974, tu już w tytule zawarta jest informacja o czasie pisania), Władysława Wielhorskiego *Wspomnienia z przeżyć w niewoli sowieckiej* (1965, rozpoczęte w roku 1942) czy Stanisława Piekuta *Pod krwawym niebem. Z Polski do Rosji Stalina* (pisane w latach czterdziestych, wydane dopiero w 1986)⁶³.

Jeśli nawet pisarz tworzył utwór fikcyjny, co w latach tużpowojennych zdarzało się nadzwyczaj sporadycznie (na „wysyp” powieści trzeba było poczekać), jak było w przypadku powieści Witolda Olszewskiego *Budujemy kanał* (1946), to poprzedzał je informacją, która niejako „usprawiedliwiała” fikcję:

większa część książki to moje wspomnienia osobiste, moje przeżycia i obserwacje poczynione w Dniepropietrowskim Okręgowym NKWD, w charkowskim więzieniu przesyłkowym czy tranzytowym (jeśli kto woli), w etapach i, wreszcie, w obozach. Dokładniej, w Północnych Obozach Kolejowych NKWD, w Kotłasiu, Ajkinie i Mieżogu⁶⁴.

Niezwykle ciekawą próbę rozdzielenia „literatury” od „świadcstwa” przynosi twórczość Herminii Naglerowej. W jej przypadku wyjątkowo jednak, i to trzeba podkreślić, dokument został zwyciężony przez fikcję. Nie włączyła bowiem pisarka do tomu opowiadań „literackich” (*Ludzie sponiewierani* z 1945) powstałych niemal równocześnie i drukowanych w „Wiadomościach” wspomnień z pobytu w więzieniu, w których odżegnała się całkowicie od fikcyjności. Wszystkie razem znalazły się dopiero, o czym niżej, w wydanej pośmiertnie książce *Kazachstańskie noce*. Zresztą twórczość „sowiecka” Naglerowej to w ogóle zjawisko niezwykle ciekawe z perspektywy autobiograficznej.

Jej dzieje wydawnicze określono jako tragedię już nie samego Krakowieckiego, lecz całej społeczności emigracyjnej. [...] Ta druga, ponoć łagodniejsza, wersja powstała między Jerozolimą a Londynem i została zakończona w 1947 roku”.

⁶² S. Skrzypek, *Rosja jaką widziałem...*, s. 9.

⁶³ Zob. I. Sariusz-Skąpska, *Polscy świadkowie GULagu...*, s. 373.

⁶⁴ W. Olszewski, *Budujemy kanał. Wspomnienia kierownika biura planowania*, Rzym 1947, s. 9.

Wymienione utwory niewątpliwie wypełniły nałożony na nie narodowy obowiązek. Pozwoliły także autorom wykrzyczeć ból własny i w jakiś sposób pomagały w wyzwaniu z syndromu sowieckiego. Pewnie dlatego tak ważne było akcentowanie „swojego” cierpienia i poświadczenie nazwiskiem autora książki przeżyć jej bohatera. Ujawniły jednocześnie zasadnicze braki, które przenikliwie wyłowił Herling-Grudziński w recenzjach wydawanych wówczas książek. W *Dziejach rodziny Korzeniewskich* dostrzegł on „szlachetny pośpiech”, „pragnienie natychmiastowego i bardziej niezawodnego posłowania prawdzie”, co było dla niego oznaką pisarstwa „użytecznego”⁶⁵. Omawiając natomiast *Ludzi sponiewieranych* Naglerowej, podkreślał konieczność przetworzenia bezkształtnej „materii faktów i doświadczeń sowieckich”, w „trwały pomnik godny tej milczącej walki z rosyjską otchłanią i naszego w niej uczestnictwa”. Niezbędne do tego jest jednak „mądre i czujące spojrzenie artysty”⁶⁶. Perspektywa kronikarza, w którego próbował przeistoczyć się wyzwolony niewolnik, nie wystarcza. Wielki, choć bolesny temat winien doczekać się adekwatnego dzieła. Po pierwszej fali „dokumentu” nadchodził czas „literatury”.

Nie znaczy to bynajmniej, że w latach późniejszych nie były publikowane tradycyjne wspomnienia i pamiętniki. Były, i to dość liczne, istotne jednak jest to, że już od początku lat pięćdziesiątych przestały stanowić podstawową formułę wyrażenia doświadczeń sowieckich. Ciekawa jest także dynamika „sowieckiej” memuarystyki. Jeszcze na początku lat pięćdziesiątych wydane zostały wspomnienia gen. Klemensa Rudnickiego *Na polskim szlaku*, potem jednak na kolejne tomy memuarystyczne przyszło czekać dość długo. Pojawiły się znowu na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych: książki Dubanowiczowej, liczne wspomnienia księży (np. *Chiny – Sybir – Moskwa* ks. Józefa Hermanowicza; *Wspomnienia z Kazachstanu* ks. Władysława Bukowińskiego), pośmiertnie wydany *Długi Most* Urszuli Muskus. Interesujące tomy wspomnieniowe przyniósł także przełom kolejnej dekady (*Wachlarz wspomnień* Feliksa Mantela, *Kazachstan* Marii Januszkiewicz, *Deportacja w nieznaną* Danuty Tęczarowskiej). Prawdziwa erupcja zesłańczo-łagrowej memuarystyki nastąpiła w kraju w trakcie gorącego przełomu lat 80. i 90., i w pierwszych latach wolnej Polski. Ilości nie towarzyszyła jakość, żaden bowiem z licznych wówczas tomów wspomnieniowych nie wniósł do literatury z „domu niewoli” nowego tonu. Nie okazał się także dziełem wybitnym. Ówczesną literaturę, mam na myśli utwory nie publikowane wcześniej w wydawnictwach emigracyjnych, charakteryzuje pewna dwutorowość i antyetyczność – z jednej strony publikowane były książki zgodne z duchem *pierestrojki*, aprobacie systemu towarzyszyło potępienie stalinowskich „wypaczeń” (Jerzego Drewnowskiego *Cynga*, Edwarda Toczka *Wspomnienia syberyjskiego zesłańca*), z drugiej zaś mógł się w pełni ujawnić nurt martyrologiczno-antyrosyjski, który trafił na bardzo podatny grunt. Najciekawszą książką opublikowaną w owym okresie wydaje się pisana przez długie lata *Zsyłka* Marii Łęczyckiej, której udało się szczęśliwie wyminąć mielizny zniewolenia, zarówno ideologicznego, jak i nacjonalistycznego.

⁶⁵ G. Herling-Grudziński, *Dokument literacki*, [w:] idem, *Wyjścia z milczenia*, oprac. Z. Kudelski, Warszawa 1993, s. 11.

⁶⁶ G. Herling-Grudziński, *Na krawędzi człowieczeństwa*, [w:] ibidem, s. 27.

„Opowieść” – przeciw sprawozdaniu

Wyciszenie podstawowego imperatywu świadczenia Prawdzie w dziełach z „domu niewoli” wiązało się ściśle ze zmianami w rozumieniu „ontologii” wspomnień, co świetnie wyraził Czapski we wstępie do swojego *opus magnum*. Odróżnił on mianowicie „raport” od „stopu przeżyć i reakcji, na którego skład wpływa nie tylko odcinek czasu opisywanego, ale całe życie”⁶⁷. Pierwszą wersję wspomnień, jako „raportu”, zrealizował na pewno w książce „starobielskiej”, drugą, jako „stopu przeżyć”, natomiast w *Nieludzkiej ziemi*. Również Stanisław Skrzypek akcentował, że „na kanwie wspomnień” zamierza dokonać opisu „niektórych podstawowych problemów życia sowieckiego” i podjąć „próbę rozumowego jej wytłumaczenia”⁶⁸. I wbrew tytułowi przedstawił Rosję nie tyle, „jaką widział”, ile „jaką przemyślał”. Już po kilkudziesięciu latach od czasu powstania *Innego świata* Herling w *Rozmowach w Dragonei* mówił, że „trzymał się od początku do końca [...] koncepcji, że te wspomnienia nie mają być czystym dokumentem opartym jedynie na realiach”⁶⁹. Nieco dalej z naciskiem podkreślał, że nie napisałby w ogóle książki, która „byłaby tylko czystym sprawozdaniem z [...] pobytu w łagrze”. Był bowiem przekonany, że „nie można przedstawić obrazu łagrów sowieckich w taki suchy, rzeczowy sposób. Sprawozdanie nie daje tego efektu, jakim jest opowieść literacka”⁷⁰. Akt kreacji zwalnia z obowiązku ścisłości, nie odrzuca jednak zasady wiarygodności przekazu. Sporo później podobną poetykę przyjęła Barbara Skarga. I trudno w tym przypadku zgodzić się z tezą Grudzińskiego, który zresztą jej książkę cenił bardzo wysoko, że Kraśniewska „nie miała ambicji literackich”, że „napisała [tylko] znakomity dokument”⁷¹. *Po wyzwoleniu...* znajduje się znacznie bliżej *Innego świata* niż tekstów *stricto* dokumentarnych, np. *Wspomnień starobielskich*. Sama Skarga precyzowała swoje dzieło jako wspomnienie, przecież jednak w autotematycznym komentarzu zastanawiała się, czy „nie lepiej zająć się [...] pisaniem powieści”⁷². Książka Kraśniewskiej bowiem wydaje się raczej „opowieścią”⁷³ w takim znaczeniu, jakie Herling nadawał *Innemu światu*.

Zmiana poglądów na formułę narracji z „domu niewoli” zaowocowała znacznym różnicowaniem genologicznym. Pragnienie przełamania monopolu tradycyjnej narracji wspomnieniowej doprowadziło do „upowieściowienia” czy też sfikcjonalizowania wypowiedzi. Zaczęły się pojawiać próby beletryzowania dokumentu, na kanwie wspomnień powstawały utwory fikcyjne. Najlepszym przykładem może być powieść *Ślad bosej nogi* Tadeusza Zajączkowskiego, wydana w roku 1954, której pra-tekstem były reportaże z cyklu *Od Ostrej Bramy do Ósmej Armii*. Zdarzały się sytuacje, że powieść czy opowiadanie powstawały dzięki notatkom obozowym, jeśli tylko udało się je

⁶⁷ J. Czapski, *Na nieludzkiej ziemi...*, s. 47.

⁶⁸ S. Skrzypek, *Rosja jaką widziałem...*, s. 9.

⁶⁹ G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Dragonei*. Rozmowy przeprowadził, opracował i przygotował do druku W. Bolecki, Warszawa 1997, s. 116.

⁷⁰ Ibidem, s. 131.

⁷¹ Ibidem, s. 136.

⁷² B. Skarga, *Po wyzwoleniu...*, s. 21.

⁷³ Zresztą Skarga (ibidem, s. 132) tak samo nazywa przyjętą przez siebie formułę narracji: „Sielankowy obóz. Sielankowa cegielnia. I więźniarki wyglądają w mojej opowieści jak aniołki. [...] Coś jest w tej mojej opowieści, co mnie dziś razi, a jednak jest prawdziwa”.

autorowi przechować i później przemycić. Ta sytuacja dotyczy na przykład powieści *Więźniowie nocy* Andrzeja Romańskiego czy też dużo późniejszych zbeletryzowanych wspomnień Romualda Wernika *Białe noce i czarne dni*⁷⁴, pisanych na podstawie notatek czynionych w podróży. Drukowane były w pismach emigracyjnych powieści, które nie doczekały książkowego wydania. Taki los spotkał wspomnianą już *Powieść autobiograficzną* Jana Olechowskiego czy też *Jutrznę owadów* Mariana Czuchnowskiego, publikowaną dwa lata później w „Ostatnich Wiadomościach” w Mannheim. Wydano natomiast w roku 1951 inną powieść Czuchnowskiego *Tyfus, teraz słowiki*. Powracał w niej autor, już w formie fikcjonalnej, do wydarzeń wspomnianych ledwie w *Cofniętym czasie*⁷⁵. Powieść spotkała się jednak z bardzo nieprzychylnym przyjęciem czytelnictwem⁷⁶. W tym samym roku ukazał się *Diabeł w rajku*, w którym Wittlin też częściowo wykorzystał materiał wspomnieniowy z wcześniejszych *Radosnych dni (Na granicy)*. Ubarwił go jednak kreacją narratora „opieszalego wędrowca po Rosji”, jak głosił podtytuł angielskiego tłumaczenia („a reluctant traveller in Russia”) i wyposażył w poczucie humoru i satyryczny dystans wobec przedstawianej rzeczywistości. Książka przeszła prawie niezauważona; większą popularnością cieszyła się pośród odbiorców zagranicznych. Zastanawia fakt, że kilka tekstów fikcjonalnych poświęconych doświadczeniu łagrowemu opublikowano najpierw w językach obcych, a dopiero potem w polskim. Taki był los *Więźniów nocy* Andrzeja Romańskiego wydanych jako *The Prisoners of the Night* w roku 1948 w Stanach Zjednoczonych (następnie po szwedzku, duńsku i hiszpańsku)⁷⁷, na polskie wydanie czekał autor jeszcze osiem lat. Podobnie było z opowiadaniem Pawła Mayewskiego z tomu *Rzeka*, które kilka lat wcześniej publikowały „The Partisan Review – Modern Writing” i „The Prairie Schooner”. Polskie tłumaczenie *The Long Walk*, największego bestsellera naszego pisarza w ostatnim półwieczu, ukazało się z blisko czterdziestoletnim opóźnieniem w stosunku do wydania angielskiego, a na emigracji nie wydano go ani razu. Znamienny jest także *casus* książki Gliksmana *Tell the West* i jej dwóch wersji językowych. W polskim wariantcie, zatytułowanym *Powiedz Zachodowi*, maksymalnie zredukował autor warstwę emocjonalną, odsunął na plan daleki walory artystyczne, zubożył język, pozbawił go swoistej poetyzacji, tak wyraźnej w *Tell the West*. O niechęci do literackości, o przymykaniu oczu na inne wartości poza dokumentarnymi, świadczy także komentarz w *Literaturze polskiej na obczyźnie* poświęcony *Innemu światu*, w którym podkreślono przede wszystkim „pierwszorzędny dokument historyczny”⁷⁸. Dopiero włoski krytyk Paolo Milano, wolny od emocjonalnych i narodowych obciążeń, dostrzegł w dziele Herlinga

⁷⁴ R. Wernik (*Białe noce i czarne dni*, Wrocław 1995, s. 3) „Wspomnienia z czteromiesięcznej podróży [...] zostały oparte na pamiętniku, który chemicznym ołówkiem pisałem w zeszytach, raczej z nudów i dla »potomności«”.

⁷⁵ Twórczość Czuchnowskiego poświęcona sowieckim doświadczeniom może posłużyć jako świetny przykład „strategii autobiograficznej”, przez którą J. Smulski (*Autobiografizm jako postawa*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 4, s. 86-87) rozumie „działania pisarza, zmierzające do ujawnienia – na poziomie relacji międzytekstowych – autobiograficznego charakteru dzieła”.

⁷⁶ W. Lewandowski, „*Tyfus, teraz słowiki*” – zagadki recepcji, [w:] Marian Czuchnowski. *Kronikarz emigracyjnej codzienności*, red. J. Kryszak i P. Tański, Toruń 2002, s. 127-140; ten sam tekst w: idem, „*Strofy dla mew i mgieł...*”. *Z dziejów literatury Drugiej Emigracji (i jej relacji komunikacyjnych)*, Toruń 2005, s. 23-34.

⁷⁷ I. Hradyska, *Między pamiętnikiem a powieścią*, „Wiadomości” 1957, nr 7 (568).

⁷⁸ Z. Markiewicz, *Literatura dokumentarna...*, s. 19.

„opowieść edukacyjną”, *Bildungsroman*⁷⁹, łączącą w sobie niemal wszystkie z genologicznych doświadczeń wczesnej polskiej literatury łagrowej. Czytelnicy (i krytycy) nie nadawali chyba za pisarzami. Horyzont oczekiwań polskich odbiorców nie zmienił się jednak zasadniczo także w ciągu następnych dziesięcioleci opowiadania o „domu niewoli”, choć jego formuła wyraźnie ewoluowała.

Lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte przynoszą książkowe publikacje opowiadań i powieści, pierwszoosobowe, akcentujące tożsamość autora z narratorem, i krypto-autobiograficzne w narracji trzecioosobowej. Jej „karierę” rozpoczyna *Tyfus, teraz słowiki* Czuchnowskiego, krótko potem Naglerowa publikuje *Sprawę Józefa Mosta*, pierwszą część cyklu *Za zamkniętymi drzwiami* (wydania drugiej części nie doczekała – *Wierność życiu* ukazała się staraniem Tymona Terleckiego dziesięć lat po jej śmierci, w roku 1967). Później, niemal w jednorocznych odstępach, pojawiają się: wspomniana już powieść Romańskiego, opowiadania Leo Lipskiego i Pawła Mayewskiego. I wreszcie *Chleb* Teodozji Lisiewicz. Niezwykle zróżnicowana genologicznie jest twórczość „sowiecka” Danuty Ireny Bieńkowskiej, której poświęcić wypadnie znacznie więcej uwagi. Ciekawą formułę wspomnieniowo-eseistyczną zaproponowała w *Moich uniwersytetach* Janina Kowalska (właśc. Hanna Świdarska), unaoczniając⁸⁰ dzieje zsyłki własnej rodziny swoim teherańskim, „nastoletnim” pamiętnikiem, pisanym bezpośrednio po opuszczeniu Związku Sowieckiego⁸¹.

Do emigracyjnych twórców literatury z „domu niewoli” dołączyli w latach siedemdziesiątych pisarze krajowi: Zbigniew Domino wydał opowiadania syberyjskie *Cedrowe orzechy*, Jerzy Krzysztoń w powieści *Wielbłąd na stepie* zbeletryzował zesłańcze dzieje swojej rodziny. To były chyba pierwsze teksty o polskich doświadczeniach na „niehumanitarnej ziemi” wydane oficjalnie w PRL-u. Towarzyszyła im adnotacja o „wojennej zawierusze”, która porozrzuciła Polaków po świecie. „Sybirskie” (w znaczeniu mitycznym, nie zawsze geograficznym) losy przyszłych pisarzy i ich rodzin stawały się wielokrotnie tematem późniejszych opowiadań i powieści, z których warto przypomnieć *Długie drogi Syberii* Kazimierza Kaz-Ostaszewicza, *Wywiezioną Rzeczpospolitą* Ireny Hradyskiej, *Sosenkę* Marii Szczepkowskiej czy wreszcie pretendującą do roli zesłańczej epopei *Syberiadę polską* Zbigniewa Dominy. Ciekawą, ale nieudaną próbę połączenia narracji trzecioosobowej i pierwszoosobowej⁸² podjął Zygmunt J. Czarnec-

⁷⁹ Zob. G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Dragonei...*, s. 116. Zob. także: T. Sucharski, *Dostojewski Herlinga-Grudzińskiego*, Lublin 2002, s. 39-40 i 65-81.

⁸⁰ Przywołane w *Moich uniwersytetach* (aluzja do przeczytanej we wsi uzbeckiej książki Gorkiego) miejsca pobytu narratorki (posiłek Oktiabrskij blisko Nowosybirsk, sierociniec polskich dzieci w Karkin-Batasz niedaleko Guzaru, gimnazjum w Ain-Karem pod Jerozolimą) pokrywają się z miejscami pobytu Hanny Świdarskiej.

⁸¹ J. Kowalska (*Moje uniwersytety*, Londyn 1971, 60-61) powiada: „zaczęłam go [pamiętnik] pisać, gdy miałam 10 lat, w Teheranie, w miesiąc po wyjeździe z sowieckiej »gościny«”.

⁸² Warto przytoczyć jeden z ciekawszych przykładów (ze względu na przywołaną osobę) pomieszczenia narracyjnego: Z. J. Czarnecki (*Katakizm 1938-1942*, London 1980, s. 171) „Ni stąd, ni zowąd spotkali się z Władkiem Broniewskim. W 1920 roku razem biliśmy bolszewików na wschód od Dźwińska, razem wkraczaliśmy do Kijowa.

Wpisał do dziennika Jerzego poniższy wiersz

Na Uralu, na Soświe

rośnie sosna przy sośnie.

Piękne drzewa masztowe wyrosły,

ki w *Kataklizmie 1938-1942*, fabularyzowanej autobiografii⁸³, uzupełnianej dokumentem historycznym (rozkazy gen. Andersa), fragmentami wierszy (Feliksa Konarskiego „Ref-Rena”). Próby zobiektywizowania doświadczeń giną w tej książce za żołniersko-tromtadracką, dość irytująca opowieścią.

Od *Mojego wieku* Wata niezwykłą karierę, nie tylko w literaturze z „domu niewoli”, zaczął robić „pamiętnik mówiony”. Książkę Wata i Miłosza uzupełniły kilka lat później rozmowy Oli Watowej z Jackiem Trznadlem⁸⁴, potem przyszedł jeszcze *Głos z Gulagu* Olgierda Wołyńskiego i Ewy Berberysz. Z jednej strony oznaczały owe książki powrót do zsyłkowego dokumentaryzmu, charakteryzującego się mnożeniem nazwisk osób prywatnych i publicznych oraz przywoływaniem wydarzeń historycznych, z drugiej stawały się przecież aktem autokreacji. Protagonisci tworzyli najobszerniejsze z możliwych *curricula vitae*, stwarzające możliwość odnalezienia sensu, zrozumienia siebie i ludzi w zagmatwanej moralnie, politycznie, społecznie totalitarnej rzeczywistości. „Cóż bym ja wiedziała o życiu bez tych lat kazachstańskich. Cóż bym wiedziała o głodzie, marznięciu, beznadziei. O różnorodności losów ludzkich, o okrucieństwie” – pyta retorycznie na zakończenie rozmów Ola Watowa⁸⁵. Ale owa autobiograficzna forma, dająca możliwość uzyskania wiedzy najważniejszej, rudymen tarnej, stwarzająca szansę wglądu, stawała się także formą perswazji, narzucenia przez protagonistę założonego (może nawet nieświadomie) własnego wizerunku, sposobu widzenia i odbioru świata. Jest to, w tej genologicznej formie może szczególnie widoczna, strategia oddziaływania na odbiorcę, która w istocie pojawia się w każdej wypowiedzi autobiograficznej.

Myśmy ostrym toporem
rozprawiali się z borem
nie dla Polski – dla Rosji, dla Rosji...
Dobrze jest, że nas nie ma
tam gdzie Ural, Kołyma
gdzie Workuty, Irkucki, Tobolski...
My przez Morze Kaspijskie
My przez piaski libijskie
wędrujemy prościutko do Polski.
Drogiemu Towarzyszowi broni z 1 PP Leg. J. P.
w szczerzej przyjaźni

W. Broniewski, kpt.”

⁸³ Główny bohater, Jerzy (drugie imię Czarnieckiego) został obdarzony przez autora własną historią życia, o czym upewniają wiadomości na skrzydełkach książki. A także podane inicjały nazwiska J. C. lub major J. Cz. Zob. także T. Poźniak (*Postowie do tomu I*, [w:] Z. Czarniecki, *Kataklizm 1938-1942*, London 1980, s. 203), który bez żadnych wątpliwości pisze: „Niniejsza publikacja jest szczególnie ważna, gdyż jest ona autobiografią wojenną wybitnego żołnierza, dyplomowanego oficera, profesora Wyższej Szkoły Wojennej przed wojną, uczestnika walk wrześnieńskich z Niemcami na funkcji szefa sztabu grupy operacyjnej, oficera Polaka, zesłańca do sowieckich łagrów syberyjskich”.

⁸⁴ Tak było w pierwszym wydaniu książki *Wszystko co najważniejsze. Rozmowy z Jackiem Trznadlem*, Londyn 1984. W oficjalnym wydaniu krajowym nazwisko rozmówcy zniknęło. W słowie wprowadzającym O. Watowa (*Wszystko co najważniejsze...*, Warszawa 1990, s. 5) tak wyjaśnia: „Obecnie jednak zażądał on [Jacek Trznadel] zmian w tekście, na które w swoim sumieniu i w imię prawdy nie mogłam się zgodzić – w razie braku mej zgody domagając się usunięcia swoich pytań i swego nazwiska”.

⁸⁵ O. Watowa, *Wszystko co najważniejsze...*, s. 178.

Czy owo epatowanie autobiograficznością wystarcza, by w pełni poddać się próbie zaprogramowania czytelniczej recepcji, stylu odbioru dzieła jako dokumentu o niekwestionowanej prawdziwości? Zapytajmy inaczej – czy jest potrzebne? Czy nie warto w czasach, w których tekst literacki przestał być podstawowym dowodem oskarżenia przed międzynarodowym trybunałem, spojrzeć na nie inaczej? Pewność co do tożsamości imiennej autora z narratorem i bohaterem utworu nie powinna przesłonić czytelnikowi świadomości, że obcuje on z kreacją literacką, że książka jest, przynajmniej czasami, dziełem literackim. Najwyższy czas przekroczyć próg czytania tekstów z „domu niewoli” tylko jako świadectwa. Takie zadania pełniły one, i wypełniły, w latach publikacji. Ważniejsze od faktograficznej skrupulatności wydaje się szukanie istoty autobiografizmu w tekstach zsyłkowo-łagrowych. Refleksja nad tym, czy wnoszą one coś nowego.

Przyjmując bowiem prostą perspektywę utożsamienia autora z narratorem, zapominamy o „podstawowej dla biografii w ogóle dwoistości Ja piszącego i Ja opisywanego” i „dwoistości czasu Ja wspominającego i Ja wspomnianego”⁸⁶. „Czy można się przedrzeć przez mgłę własnego zapomnienia?” – pyta Barbara Skarga w początkowym fragmencie książki *Po wyzwoleniu...*⁸⁷. Jej pytanie jest o tyle uzasadnione, że refleksje sowieckie spisywać zaczęła stosunkowo późno, ponad dwadzieścia lat po wyjściu z „domu niewoli”; ponad trzydzieści od momentu aresztowania. Ale i różnica zaledwie kilku lat, a nawet miesięcy, między czasem wspomnianym i czasem wspomnień jest istotna, a w przypadku tekstów doświadczenia sowieckiego uzyskuje znaczenie absolutnie fundamentalne. Przeszłość, jak świetnie pisał Marek Zaleski,

to zawsze mniej niż to, co było, ale zarazem i więcej, bo do rekonstrukcji przystępujemy wiedząc, co było potem. A już na pewno owa rekonstruowana przeszłość to coś innego niż przeszłość, która była, bo pamięć jest zawsze fragmentaryczna, stronnicza i skłonna do cenzurowania niewygodnych dla nas faktów, czyli do amnezji⁸⁸.

Tylko nielicznym z autorów udało się przechować drobne notatki, skrzętnie ukrywane przed łagrową rewizją, na podstawie których wracali do tej rzeczywistości (tak podobno było z powieścią A. Romańskiego *Więźniowie nocy*). Do książki *Przez kraj niewoli* włączone zostały diariuszowe zapiski Jana Kazimierza Umiastowskiego z jego kolejnych obozów jenieckich, włączone i przeplecione fragmentami wspomnień. Poza nimi właściwie wszystkie teksty napisane zostały już po „cudzie” wyjścia z „domu niewoli”, po exodusie z kraju antropologii negatywnej. Po zasadniczej zmianie perspektywy, którą tak ostro egzemplifikuje epilog *Innego świata*. Różnicę między Herlingiem „sowieckim” a Herlingiem „angielskim”, już z czasów pisania *Innego świata*, rewelacyjnie obrazują fragmenty dzienniczka pisanego przez świeżo zwolnionego łagiernika w drodze do armii, włączone do rozdziału *Ural 1942*. Okres siedmiu lat, które dzieli „zapiski uralskie” od tekstu londyńskiego, w pełni unaocznia zupełnie inną per-

⁸⁶ M. Czermińska, „Mówić pamiętnik” (*postawa autobiograficzna Janusza Korczaka*), [w:] *Autobiograficzny trójkąt...*, s. 209.

⁸⁷ B. Skarga, *Po wyzwoleniu...*, s. 5.

⁸⁸ M. Zaleski, *Formy pamięci*, Gdańsk 2004, s. 12. M. Delaperrière (*Świadectwo jako problem...*, s. 61) konstatuje: „Zapis świadka wyróżnia się jego cielesnym zaangażowaniem w opisywaną przeszłość. Sam akt niesienia świadectwa można uznać za akt gwałtu w stosunku do samego siebie, nie tylko z powodu dramatycznej walki z pamięcią, ale z powodu nieuniknionej antynomii między tym, co się wie, a środkami przekazu tej wiedzy”.

spektywę poznawczą⁸⁹, ale również warstwę psychologiczną, postawę aksjologiczną, a także „sztukę pisania”. Na Uralu za pióro (dokładniej – ołówek) chwycił „człowiek niepiśmienny od dwóch lat”⁹⁰, w Londynie zaś pisał człowiek aktywnie uczestniczący w życiu literackim, regularnie wyrażający w recenzjach swoje estetyczne sympatie i etyczne wybory. Imienna tożsamość autora, narratora i głównego bohatera nie oznacza bynajmniej identyczności emocjonalnej i duchowej. Różni się także zasadniczo ich perspektywa poznawcza. Na ostateczny kształt *Książki o Kołymie*, także na *Tell the West*, w istotny sposób wpłynęła wiedza o Auschwitz powoli uzyskiwana po wyjściu z ZSRR. Można wątpić, czy rozmowa Herlinga z więźniami niemieckimi zapisana przez niego w *Innym świecie*, dotycząca hitlerowskich obozów koncentracyjnych, miała rzeczywiście taki przebieg. Grudziński zresztą nie ukrywał, że niektóre prawdziwe fakty niekiedy „przycierał”, innym razem uzupełniał, „żeby nabrały wymowy literackiej”⁹¹. Najpierw było fizyczne przeżycie łagru, potem przeżycie intelektualne, filozoficzne ustosunkowanie się do świata, w którym pojawiły się obozy masowej zagłady, porażenie skalą zbrodni hitlerowskich, a na koniec dopiero wypracowanie formy literackiej mieszczącej obie płaszczyzny doświadczenia⁹². Toteż przykładowe zdania przywołane na początku szkicu („w Jercewie Herling zrozumiał” lub „w Workucie Obertyńska doświadczyła”), odnoszące się do świata wartości bohaterów wyposażonych w imiona autorów, przyjmować należy ze świadomością, że tak portretowali siebie już w świecie „normalnych uczuć, miłości, przyjaźni, życzliwości...”⁹³. W świecie wolnym...

Krakowiecki traktował, lub może chciał traktować, swoje dzieło jako akt oskarżenia. Chciał mówić prawdę i tylko prawdę o Kołymie. I trudno byłoby mu zarzucić, że nie dotrzymał zobowiązania. Ale w jego książce szczególnie wyraźnie przenikają się dwie perspektywy: narratora-bohatera i narratora-komentatora. Do świadectwa, do „postawy świadka, który osobiście uczestniczył w zdarzeniach”, dodaje wyznanie, „introspekcyjny wgląd, sięgający do głębin jednostkowej duszy”⁹⁴. I trudno byłoby wskazać, która z nich jest ważniejsza. Role owe starał się autor odznaczyć graficznie i partie refleksyjne od „czysto” narracyjnych fragmentów książki odróżnia kursywa. I nie jest w tym wyjątkowy. Bardzo podobne rozwiązanie znajdujemy w angielskiej wersji książki Gliksmana, w której autor operuje różnymi perspektywami spojrzenia na opisywaną rzeczywistość, próbuje się zdystansować emocjonalnie do wydarzeń, osiągnąć punkt widzenia bardziej komentatora niż uczestnika wydarzeń. Oscylowanie między perspektywami narracyjnymi, między świadomością łagrową i świadomością pisarza-intelektualisty w wolnym świecie, jest także istotne dla *Innego świata*. Niezmienną postawę zachodniego, chłodnego racjonalisty, nawet w celi śmierci, przypisał natomiast Grubiński sobie jako bohaterowi *Między sierpem a młotem*, dystansującego się od sowieckiej (w jego myśleniu – wschodniej) rzeczywistości.

Przyjęcie na siebie roli świadka „*tiuremnoj ciwilizacji*” automatycznie i nieuchronnie prowadziło do wyznania. Ta rzeczywistość była tak odmienna, tak naruszała system

⁸⁹ G. Herling-Grudziński (*Inny świat...*, s. 349) mówi wprost: „Gdybym próbował dziś wywołać ten sam obraz z pamięci, położyłbym większy nacisk na ludzi, a mniejszy na architekturę”.

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ G. Herling-Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Dragonei...*, s. 131.

⁹² T. Sucharski, *Dostojewski Herlinga-Grudzińskiego...*, s. 26-27.

⁹³ G. Herling-Grudziński, *Inny świat...*, s. 368.

⁹⁴ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt...*, s. 19.

wartości narratora, że rekonstruując ją, niemal instynktownie musiał dać wyraz swoim przekonaniom. W literaturze doświadczenia sowieckiego, może poza *Dniem i nocą* Leo Lipskiego, doznania wewnętrzne narratora stanowią istotną płaszczyznę tekstu. Ważne było także skonfrontowanie zasadniczo innej mentalności między więźniami rosyjskimi i nierosyjskimi. Anatol Krakowiecki, Barbara Skarga, a więc pisarze, których trudno podejrzewać o niechęć do Rosjan, jednoznacznie akcentują swoją europejskość, co w tym przypadku oznacza nierosyjskość, inne spojrzenie na świat, na człowieka. Nawet Herling w *Innym świecie*, co prawda w chwili prostracji, przeciwstawia się „typowej” dla Rosjan zgodzie na każdy los: „chciałem własnym życiem zaświadczyć o swoim ostatnim prawie do wolności, którego oni – wieczni niewolnicy – nie ośmieliliby się zażądać dla siebie”⁹⁵.

Ciekawie z perspektywy autobiograficznej wygląda ewolucja twórczości Herminii Naglerowej, skupionej niemal wyłącznie na sowieckich doświadczeniach: więzieniu we Lwowie, łagrze w Kazachstanie. Wykorzystała ona w swoim pisarstwie niemal pełne spektrum możliwości, jakie stwarzają formy autobiograficzne. Od „raportu” w *Przekroczonych granicach* do „zobiektywizowania własnych przeżyć z dwóch więzień śledczych i kilku więzień etapowych, prowadzących do łagru” w powieściach. Od „doraźnego odpisywania życia” do „jego artystycznej obróbki”⁹⁶. W pierwszych opowiadaniach z cyklu *Ludzie sponiewierani* (tytuł zresztą stanowi intertekstualną aluzję do tomu *Ludzie prawdziwi*, który stał się głównym powodem aresztowania pisarki we Lwowie) występuje narracja pierwszoosobowa. Narratorka odtwarza doświadczenie wrześniei ewakuacji (*Cięciwa*), pobytu w celi więzienia na Zamarstynowie (*Obłąd i polityka*, *Dunia*), w kazachskim łagrze Burma niedaleko Karagandy (*Chaplin w łagrze*, *Kazachstańskie noce*). Są to zatem doświadczenia bliskie, by nie powiedzieć tożsame z losami Naglerowej, choć osoba narratorki nie zawsze zostaje szczególnie wyeksponowana. Ale w tym samym tomie znajdziemy również opowiadanie zupełnie już pozbawione jakichkolwiek elementów autobiograficznych (*Chleb*).

Inaczej już było w nowej edycji opowiadań, poszerzonej o trzy utwory, wydanej po śmierci Naglerowej, zatytułowanej, zgodnie z życzeniem autorki, *Kazachstańskie noce*. Pierwsze utwory tomu utrzymane są jeszcze w „literackości” *Ludzi sponiewieranych*, takiej samej pierwszoosobowej narracji i w podobnej tematyce: Lwów po wejściu Sowietów w ostatnich dniach września 1939 (*Wilczur*), życie w łagrze rolnym pod Karagandą (*Ręce i ziarna*, *Człowiek umiera tam dwa razy*). Ale w dalszej części tomu, co w tym miejscu szczególnie istotne, pomieścił wydawca „osiem literackich sprawozdań ze śledztwa i cel więziennych” drukowanych wcześniej w „Wiadomościach”. Podał je także króciutkiej charakterystyce:

aczkolwiek nie są to dzieła fikcji literackiej, jednak wiążą się tak ściśle z treścią *Kazachstańskich nocy*, żeśmy postanowili je włączyć do tego samego tomu. Obok niezrównanych dotąd w literaturze polskiej opowiadań z „niełudzkiej ziemi” znajdują

⁹⁵ G. Herling-Grudziński, *Inny świat...*, s. 290.

⁹⁶ T. Terlecki, *O Herminii Naglerowej i „Wierności życiu”*, [w:] H. Naglerowa, *Wierność życiu*, Londyn 1967 s. 22. W pięknym pożegnaniu po śmierci Naglerowej Z. Kozarynowa (*Pani Herminia*, „Wiadomości” 1957, nr 48) napisała o *Sprawie Józefa Mosta*: „czytałam [...] z podziwem tę wyjątkową powieść wojenną, więzienną. [...] Jest prawdziwa jak wierny reportaż, ale pisana z rozmysłem, na zimno, jak dzieło sztuki”.

czytelnicy w tomie dokument autentycznych przeżyć znakomitej pisarki, uwięzionej i skazanej za wierność narodowi⁹⁷.

Komentarz ten odnosił się do cyklu *Przekroczone granice*, w którym zrekonstruowała Naglerowa kolejne przesłuchania, rozmowy o literaturze, o pisarzach polskich i rosyjskich. Ale także o własnej twórczości, szczególnie opowiadaniu *Gałzka bzu z Ludzi prawdziwych*, za które została aresztowana, „bo – jak pisała – obraziłam moim pisarstwem Czeka”⁹⁸. Znajdziemy także w *Przekroczonych granicach* wspomnienie domu rodzinnego w Zaliskach, refleksje nad językiem ukraińskim, jednym z dwóch języków jej dzieciństwa. W eseistycznym tekście *Ratunek* Naglerowa tłumaczy skłonność do wspomniania, zwłaszcza najwcześniejszych lat życia, szukaniem w swojej przeszłości „ratunku i sprawdzianu tożsamości”⁹⁹. Tym słowom przypisać należy znaczenie absolutnie podstawowe, odnaleźć w nich bowiem można drugi, poza świadczeniem prawdzie, sens autobiografizmu literatury z „domu niewoli”. Otóż wydaje się, że powrót w więziennie-łagrowej rzeczywistości do świata przedsowieckiego, a potem zapis wysiłku rekonstruowania biografii w tekstach odtwarzających doświadczenie w „domu niewoli”, odzwierciedla desperacką próbę samoobrony przed utratą „ja”, przed dezindywidualizacją i walkę z procesem dezintegracji, jakiej poddawani byli więźniowie w ramach „*pierekowki dusz*”. Herling w *Innym świecie* zauważa antynomiczność postawy więźniów; z jednej strony instynktownie uciekają oni „od konfrontacji z własnym życiem”, dzięki czemu łatwiej im przetrwać w łagrze, z drugiej jednak za wszelką cenę starają się utrzymać „stan pełnej świadomości”¹⁰⁰. Niezwykle dramatycznie ów stan wyraził Leo Lipski w opowiadaniu *Dzień i noc*: „Bałem się, że zapomnę, jak się nazywam. Zapisalem sobie na korze brzozonej. Poprzednio spytałem kilku znajomych: Jak się nazywam? Ich odpowiedzi były zgodne. Z wyjątkiem jednej”¹⁰¹. Autobiografia, która w tym momencie oznacza świadomość siebie, swojego „ja”, dawała oparcie w łagrowej nierzeczywistości, była szukaniem twardego gruntu, stawała się rodzajem terapii, ucieczki od zatracenia.

Nie mam „obowiązku mówić prawdy”

Niezwykle ciekawy przypadek gry z autobiografią znajdziemy w twórczości Danuty Ireny Bieńkowskiej, niesprawiedliwie zapomnianej emigracyjnej pisarki i historyczki literatury. Jako 13-letnia dziewczynka została wraz z matką i bratem wywieziona ze Lwowa do Republiki Komi, po tzw. amnestii znalazła się najpierw w Uzbekistanie, by opuścić Związek Sowiecki wraz z armią gen. Andersa. Trafiła później, jak duża grupa dzieci polskich ocalonych ze „wschodniej Golgoty” (np. Jerzy Krzysztos¹⁰²,

⁹⁷ Redakcja „Biblioteki Polskiej” ***, [w:] H. Naglerowa, *Kazachstańskie noce*, Londyn 1958, s. 7.

⁹⁸ H. Naglerowa, *Samopoczucie*, [w:] eadem, *Kazachstańskie noce...*, s. 159.

⁹⁹ H. Naglerowa, *Ratunek*, [w:] ibidem, s. 209.

¹⁰⁰ Herling-Grudziński, *Inny świat...*, s. 244.

¹⁰¹ L. Lipski, *Dzień i noc...*, s. 31.

¹⁰² Debiutem literackim Krzysztosia było opowiadanie *Wspomnienia indyjskie* (1949), które umieszczone zostało w tomie *Opowiadania indyjskie* (1953), poświęcone przeżyciom cywilnej ludności polskiej.

Bogdan Czaykowski) do Indii¹⁰³, gdzie spotkała się z Wandą Dynowską (Uma Devi), współpracownicą Gandhiego, tłumaczką *Bhagawadgity*¹⁰⁴. Tam też ukończyła szkołę średnią.

Do tych dramatycznych doświadczeń Bieńkowska wielokrotnie powracała w swoich pismach prozą. Bardzo nieliczne reminiscencje znajdziemy także w wierszach (*Pieśń suchego języka*, *Babcia*). Różne genologicznie fragmenty prozatorskie (quasi-dziariusz¹⁰⁵, opowiadanie, wspomnienie) nawzajem się uzupełniają, czasem rozświetlają, innym razem kontrpunktują. Autorka, badaczka literatury, porównuje profesję literaturoznawcy do pracy detektywa i dąży do tego, żeby „przeszłości wydrzeć jej zazdrośnie strzeżone zagadki”¹⁰⁶. Ale jako pisarka nie ułatwia zadania kolegom „po fachu”, badaczom swojej twórczości. W dużo późniejszym szkicu wspomnieniowym Bieńkowska jednoznacznie powiedziała, że nie ma „obowiązku mówić prawdy, ani całej, ani niecałej”¹⁰⁷. Co przecież nie znaczy, że mówi nieprawdę, raczej zdaje się rozpisywać tę prawdę na głosy. Albo dochodzić do niej różnymi krętymi ścieżkami. Najciekawszym niewątpliwie jej tekstem „sowieckim” jest *Droga do Rosji: Fragmenty z dziennika* opatrzony dodatkowo, co wzbudza już pewne zastanowienie, podtytułem *Autentyk*. Odtworzonych w nim zostało sześć dramatycznych tygodni z życia rodziny wywiezionej ze Lwowa do republiki Komi. Narratorką, czyli fikcyjną „autorką” owego „dziennika” obejmującego okres od 1 lipca do 9 sierpnia 1940 roku, jest matka autorki prawdziwej, występującej w dziuryszu jako Danusia, jedno z dwojga dzieci. Dziennik ten bowiem powstał, jak podaje wydawca, w czasie pobytu Bieńkowskiej w Indiach, gdzie uczęszczała do szkoły, w roku 1945 lub 1946¹⁰⁸. Autorka miała wówczas zatem lat osiemnaście lub dziewiętnaście. Czy tak było rzeczywiście, odpowiedzieć się nie da, przynajmniej na razie. Z poziomu artystycznego można się domyślać autorki panującej nad warsztatem, świetnie radzącej sobie z językiem, kompozycją, co nie wyklucza zresztą nastoletniego wieku¹⁰⁹. Na pewno ważniejsza jest umiejętność odtwo-

¹⁰³ O pobycie polskich dzieci w Indiach pisał o. Ł. Królikowski (*Skradzione dzieciństwo...*, s. 107): „dwa tysiące kilkaset polskich dzieci, a razem z dorosłymi bez mała pięć tysięcy Polaków, znalazło schronienie w Indiach. Indie, jeden z pierwszych spośród innych krajów, wyraziły gotowość udzielenia gościny na czas wojny polskim bezbronnyim rodzinom, a przede wszystkim osieroconym dzieciom”.

¹⁰⁴ Słownik *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury...*, t. I, s. 159 podaje, że Bieńkowska była siostrzenicą Wandy Dynowskiej. Natomiast opracowania na temat życia Umy Devi mówią, że była ona jedynaczką.

¹⁰⁵ B. Budurowycz (*Editor's note*, [w:] D. I. Bieńkowska, *Między brzegami. Poezja i proza*, z wstępem L. Iribarne, do druku przyg. B. Budurowycz, Londyn 1978, s. 433) określa *Drogę do Rosji* jako „fictionalized diary”.

¹⁰⁶ D. I. Bieńkowska, *Na tropach Smętka: z Żeromskim po Polsce*, [w:] eadem, *Między brzegami...*, s. 312.

¹⁰⁷ D. I. Bieńkowska, *Ludzie i książki*, [w:] ibidem, s. 304.

¹⁰⁸ We wprowadzeniu wydawcy czytamy (D. I. Bieńkowska, *Między brzegami...*, s. 217): „This is Danuta Bieńkowska's Russian diary (actually, a fragment describing the events which happened between July 1 and August 9, 1940). It was written during her stay in India (1945 or 1946) on the basis of her actual notes, and thus has documentary value as a biographical source”.

¹⁰⁹ Tamże: „»Droga do Rosji« represents Bieńkowska's first major literary effort and yet is surprisingly mature from almost any point of view”. Być może Bieńkowska, ukryta pod pseudonimem „A young woman”, jest także autorką wspomnień *In the Depths of Soviet Russia*, wydanych w Bombaju w 1945 roku. Zob. Z. Kozarynowa, *Udział Polaków w literaturach zachodnich*, [w:] *Literatura polska na obczyźnie...*, t. 1, s. 500.

rzenia stanu emocjonalnego kobiety w średnim wieku, wracającej ustawicznie myślami do męża Romka, z którym rozdzieliła ją wojna. Ale jeszcze bardziej przykuwa uwagę sztuka wyciszenia własnych uczuć, przywoływany bowiem w tęsknych inwokacjach mąż matki nie jest ojcem autorki. On sam, wspomniany jedynie z nazwiska, pojawia się tylko raz w końcowych zapiskach, które chyba najlepiej wyrażają stosunek córki do niego: „Danusia energicznie uwija się po baraku, robi się samodzielna, rozwiesza na płotach nasze łaszki, zamiata, zmywa – jakby Czech był dumny, gdyby to widział”¹¹⁰. W *Drodze do Rosji* bowiem „twórcza, kreatywna wyobraźnia”¹¹¹ Bieńkowskiej zdecydowanie bierze górę nad świadectwem dokumentarnym, choć nie można pominąć autobiograficznej wartości „dziennika”, który napisany został, jak podkreślił edytor, na podstawie notatek prowadzonych regularnie w czasie transportu do Komi. Przewaga pierwiastka kreatywnego w „diariuszu” ujawnia się szczególnie wyraźnie w zestawieniu z opowiadaniem *Przygoda*, wiążącym się i tematycznie, i niejako „osobowo” z *Drogą do Rosji*. W tym tekście odtworzona została również podróż na północ, występują ci sami, ale jakże inni bohaterowie. Szczególnie kreacja matki w tej trzecioosobowej narracji odbiega od „autoportretu” w „dzienniku”. Tam pojawia się kobieta nie pozbawiona kokieterii, kochająca i stęskniona żona, tu przede wszystkim matka „smutna wprawdzie, ale niezłamana”¹¹². Tam dzieci biorą na siebie dużą odpowiedzialność za los swojej rodziny, tu natomiast traktują straszną podróż jako radosną przygodę. I ten klimat radosnego podniecenia dziecka zdaje się dominować w „dzienniku” matki napisanym przez córkę.

Janina Katz-Hewetson w recenzji tomu *Między brzegami* z trudno ukrywaną irytacją pisała, że „nie bardzo wiadomo kto pisał a kto opowiadał i jaki jest cel tych formalnych powikłań”¹¹³. Zarzut właściwie humorystyczny, który zdaje się zdradzać oczekiwanie, jeśli nie żądanie nawet, referencjalności tekstu. I nieco dalej, komentując krótkie prozy, próbowała recenzentka poszukać odpowiedzi na wcześniej postawione pytania:

Bieńkowska dba aż przesadnie o to, aby zmieniać narratorów i nie pisać od »siebie«. [...] Większość opowiadań pisana jest w pierwszej osobie, ale ta pierwsza osoba nie jest osobą autorską. Czy chodzi o obiektywizację własnych przeżyć i nadanie im waloru powszechności, czy też o maskowanie się? Czy to próba sił w formach literackich, czy ucieczka od formy autobiograficznej najbardziej bezpośredniej? Faktem jest, że Bieńkowska wiele spraw jakby celowo przemilcza¹¹⁴.

Ale także celowo zniekształca, co przecież nie powinno deprecjonować tekstu. Można jednak młodej autorce postawić inny zarzut. W *Drodze do Rosji* na pewno rzuca się w oczy językowe ukształtowanie tekstu, odbiegające od notatek sporządzanych naprędce w głodzie, pragnieniu, wyczerpaniu kilkutygodniową podróżą, a na miejscu

¹¹⁰ D. I. Bieńkowska, *Droga do Rosji. Fragmenty z Dziennika. (Autentyk)*, [w:] eadem, *Między brzegami...*, s. 267. Ojcem autorki był Władysław Czech, podoficer Wojska Polskiego (*Współcześni polscy pisarze i badacze literatury...*, t. 1, s. 159).

¹¹¹ D. I. Bieńkowska, *Między brzegami...*, s. 217 „The author’s creative imagination is also very much in evidence (the story is told by Danuta’s mother, while other members of the family [...] play a comparatively minor role in the unfolding events)”.

¹¹² D. I. Bieńkowska, *Przygoda*, [w:] eadem, *Między brzegami...*, s. 274.

¹¹³ J. Katz-Hewetson, *Między brzegami*, „Kultura” 1979, nr 1/2, s. 186.

¹¹⁴ *Ibidem*, s. 187.

– katorżniczą pracą. Język jest zbyt artystyczny, nieadekwatny do opisywanych sytuacji. Widać wysiłek Bieńkowskiej, jej zabiegi mające podkreślić aktualność notatek, jednoczesność momentu dziania się historii i jej zapisania („Jak dotąd stoimy jeszcze”, „trzęsie, nie mogę pisać”, „trzeba się na przyszłość streszczać, bo zabraknie miejsca”, „nie ma humoru do notowania wrażeń, bo zresztą i wrażeń brak”, „humor nam służy”¹¹⁵). Ciekawy jest także „dopisek” syna do „dziennika”, niejako utwierdzający w iluzji terażniejszości. Wszystkie te elementy decydują o „literackości” diariusza, widocznej aż nadto wyraźnie w zestawieniu z autentycznym dziennikiem Jana Kazimierza Umiastowskiego. Literackość ową jednak przede wszystkim sugeruje i podkreśla tytuł, stanowiący jednoznaczny aluzję do polskiego arcytekstu o poznawaniu Rosji. Aluzję, ale także intertekstualną polemikę z tym wzorem polskiego pisania o Rosji. Na plan dalszy u Bieńkowskiej zesłała dominująca tendencja do pokazania jej jako „domu niewoli”, „krajiny pustej”, a wywożonych doń Polaków jako umęczonych wygnańców. Zadziwia skupienie pisarki na pięknie krajobrazu, empatyczne i serdeczne zainteresowanie „ludźmi stamtąd” i – co najważniejsze – postawa akceptacji tego świata. W ten sposób wyraziło się jej pisanie przeciw „chorobie na patriotyczną obstrukcję”¹¹⁶, jej nastawienie antymartyrologiczne, co na pewno czyni jej dzieło wyjątkowym, zwłaszcza w okresie pisania kolejnych świadectw polskiej „Golgoty”. Może dlatego *Droga do Rosji* tak długo czekała na wydanie? Na pewno nie zależało też pisarce na epatowaniu własną biografią i własnym cierpieniem. Czytelnik zmistyfikowanego diariusza, ukształtowany tomami wcześniejszych wspomnień, nie znający biografii Bieńkowskiej, bez żadnych wątpliwości czytać będzie jej „dziennik” jako rzeczywisty zapis autobiograficzny. Czy jednak dużo straci? A może coś zyskuje? Odpowiedź wydaje się oczywista – quasi-autentyk Bieńkowskiej, napisany niemal równocześnie z najwcześniejszymi polskimi świadectwami z „domu niewoli”, tak ostentacyjnie dokumentarny i jednocześnie „fałszywy” z założenia, stanowił alternatywę (nie wykorzystaną wówczas, a obecnie prawie nieznaną) dla memuarystycznego pisarstwa utrzymanego w poważnej tonacji dokumentalno-patriotycznej. Dowodził różnych możliwości pisania o „domu niewoli”, ukazywał szanse pogodzenia faktu z kreacyjną siłą wyobraźni. Wyrwując ze zniewolenia w schemacie, stawał się „wyzwaniem”.

Lektura zmistyfikowanej *Drogi do Rosji* Bieńkowskiej, w mniejszym stopniu także *Diabła w raju* Wittlina, pozwala zaobserwować ciekawe zjawisko. Otóż w tekstach ostentacyjnie autobiograficznych pojawiają się, na ogół dość dokładnie ukryte, dla mniej zorientowanego czytelnika (co w sytuacji dramatycznego braku informacji na temat życia wielu spośród omawianych tu twórców staje się w pełni zrozumiałe) wręcz nieuchwytny, elementy niezgodne z metrykalnymi, biograficznymi danymi pisarzy. Można by potraktować je jako próbę ucieczki od norm formalnych, dążenie do przekroczenia progu świadectwa. Oznacza to chyba w literaturze z „domu niewoli”, tak wyzywająco „autentycznej” i „sprawdzalnej”, inną „filozofię” autobiografizmu. Materiał doświadczenia osobistego poddany zostaje nie tylko selekcji, ale przede wszystkim transformacji, przeinaczeniu, fikcjonalizacji, nawet umitycznieniu. Dzieje się tak w utworach, w których autor jak gdyby daje sobie prawo potraktowania owego surowca właśnie jako materiału osobistego, „jego własnego” i jeśli nie w pełni zwalnia so-

¹¹⁵ D. I. Bieńkowska, *Droga do Rosji...*, s. 221, 226, 228, 231, 260.

¹¹⁶ D. I. Bieńkowska, *Ludzie i książki*, [w:] eadem, *Między brzegami...*, s. 304.

wiecki epizod swojej biografii z powinności narodowo-patriotycznych, to przesuwa ów imperatyw na plan dalszy.

Autobiograficzność i fikcja

Ale jest i odwrotna strona zjawiska. Jeśli przyjrzymy się nieco dokładniej prozie fikcjonalnej z „domu niewoli”, w której podobieństwo między autorem i bohaterem zawiera się li tylko w tym samym więziennym, łagrowym lub zesłańczym losie na „niehumanitarnej ziemi”, zauważymy, że fasada fikcji i obiektywizacji doświadczenia często bywa popekana. A owe rysy na niej nie wydają się dziełem przypadku. Można dojść do przekonania, że autor pragnie odsłonić w nich na moment własne oblicze. Jakby nie wystarczało mu wykreowanie obozowej rzeczywistości z fikcyjnymi postaciami, jakby chciał powiedzieć, że i „ja tam byłem”, że część cierpienia jest także moim udziałem. Bywa czasem tak, że ukrywane (?) podłoże autobiograficzne niespodziewanie ujawni autorska „drzemka Homera”. Tak jest na przykład w *Śladzie bosej nogi* Zajączkowskiego. Podkreślił to w recenzji tej powieści Janusz Jasińczyk, który przenikliwie zauważył, że jej bohaterowi, urodzonemu na początku lat dwudziestych, we wspomnieniach warszawskiego dzieciństwa przewija się „jakiś rosyjski hełm wojskowy”, którego „nigdy nie mógł tam widzieć – choć widział go na pewno autor, pamiętając zapewne czasy rosyjskie”¹¹⁷. Bywają jednak znacznie częstsze przypadki, w których przebliski owego dekonspirowania wpisane jakby zostały w strategię narracyjną twórcy.

O utworach Mariana Czuchnowskiego, Andrzeja Romańskiego, Leo Lipskiego czy też Pawła Mayewskiego, badaczka „literatury zsyłkowej” napisała, że to „powieści ni- by fingowane, właściwie udające tylko fikcję, oparte na przeżyciach osobistych”¹¹⁸. Zaskakuje „ryczałtowe”, by tak rzec, potraktowanie różnych przeciwieństw utworów. W jednej grupie pomieściła bowiem Nina Taylor pierwszoosobowe opowiadania i trzecioosobowe powieści. Na pewno jednak łączy je tematyka, „udawana” fikcja, a przede wszystkim leżące u ich genezy „przeżycia osobiste”. Do tych stosunkowo wczesnych dzieł dodać należy teksty znacznie późniejsze, zarówno powstałe na emigracji (*Długie drogi Syberii* Kaz-Ostaszewicza, *Wywieziona Rzeczpospolita* Ireny Hradyskiej), jak i wydane w kraju (*Cedrowe orzechy* i *Syberiadę polską* Zbigniewa Dominy, *Wielbłąda na stepie* Jerzego Krzysztonia). Interesująca niewątpliwie w tych utworach relacja między biografią a fikcją, między doświadczeniem osobistym a jego literacką ekspresją, nie powinna przesłonić ich głębszych sensów. Nie wystarczy uznać, że są to powieści (opowiadania) autobiograficzne, przez które Lejeune rozumie

teksty fikcjonalne, gdzie opierając się na domniemywanych przez siebie podobieństwach czytelnik ma prawo sądzić, że zachodzi tożsamość autora i postaci, podczas gdy sam autor taką tożsamość neguje albo nie chce jej afirmować¹¹⁹.

¹¹⁷ J. Jasińczyk, „*Ślad bosej nogi*”, „Kultura” 1955, nr 1/87-2/88, s. 211.

¹¹⁸ N. Taylor-Terlecka, *Proza zsyłkowa...*, s. 269.

¹¹⁹ P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny...*, s. 34. Potwierdzeniem słów badacza może być komentarz Stanisława Dygata (*Jezioro Bodeńskie*, Warszawa 1959, s. 8-9) w przedmowie do II wydania jego „obozowej” powieści: „Książka pisana w pierwszej osobie sugeruje zawsze jedność autora z bo-

Ważne jest dostrzeżenie specyfiki konkretnego utworu, bo różnią się one między sobą zasadniczo. Także w zakresie afirmacji jedności bohatera i twórcy. Fikcjonalna proza z „domu niewoli” oferuje bowiem zarówno dzieła, w których pierwszoosobowy narrator nie daje czytelnikowi podstaw do podejrzeń o podobieństwo z autorem, jak i takie, w których trzecioosobowy narrator zdaje się robić wszystko, by owe podejrzania uprawomocnić. To jednak nie wyczerpuje wszystkich możliwości, wcale nierzadkie są teksty, w których zasadnie posądzić można autora o kryptoafirmację. Wysiłkom rozpoznania relacji między autorem i jego bohaterem winna wszakże towarzyszyć refleksja, czemu służyć ma takie rozwiązanie.

Przyjrzyjmy się powieści Mariana Czuchnowskiego *Tyfus, teraz słowiki*. Jej bohater, Jan Stanisławowicz Rawa¹²⁰, nosi nazwisko, które było jednym z międzywojennych pseudonimów pisarza. *Otczestwo* bohatera także zgodne jest z patronimicum autora. Wydaje się wręcz, że pisarz zabiegał o zwrócenie uwagi czytelnika na autobiograficzne rysy w kreacji postaci, czego świadectwem może być interesujący komentarz jednej z powieściowych postaci: „Polacy mają dziwaczne nazwiska. [...] A może to jego nieprawdziwe nazwisko”¹²¹. W refleksji nad *Tyfusem...* nie powinno wszakże zabraknąć kontekstu wcześniejszych tekstów pisarza – wspomnieniowego *Cofniętego czasu*¹²² oraz publicystycznej broszury *Z Moskwy do... Moskwy*. Łączna lektura „sowieckiej” twórczości Czuchnowskiego pozwala stwierdzić niezwykle podobieństwo, bez uciekania się do poszukiwań słownikowych, może poza sensacyjno-romansowym wątkiem powieści, losów bohatera utworu z dziejami samego pisarza. Łączy ich ten sam łagier w Uchcie, pobyt w *pieresylnym* obozie w Kotłasiu nad północną Dźwiną, ten sam szpital w Taszkencie, ta sama choroba. Nie po to jednak Czuchnowski poddał fikcjonalnej obróbce materiał doświadczenia osobistego, by dowieść, iż nie jest mu obca sztuka beletrystyczna. Zrekonstruowanie gorączkowych stanów psychicznych bohatera, *porte-parole* autora¹²³, oscylowanie pomiędzy jawą i snem, oniryczne wizje stworzyły pisarzowi szansę realizacji twórczego postulatu postawionego jeszcze

haterem. Jestem zdania, że pierwsza osoba jest wyborem formalnym, który trudno byłby uzasadniać, i nie świadczy bynajmniej o wiernym portrecie autora. [...] Zapewne, że w tym portrecie [młodego człowieka] znalazłoby się coś niecoś i ze mnie samego. [...] Nie utożsamiam się i błędem byłoby utożsamiać mnie osobiście z poglądami filozoficznymi, artystycznymi i światopoglądowymi mojego bohatera”.

¹²⁰ M. Czuchnowski, *Tyfus, teraz słowiki. Powieść*, Londyn 1951, s. 16.

¹²¹ Tamże, s. 16. W. Lewandowski („*Tyfus, teraz słowiki*” – *zagadki recepcji...*, s. 129) twierdzi, że w powieści „n i e m a żadnych sygnałów autobiograficznej strategii pisarskiej”, co nie wyklucza zbieżności między biografią bohatera i pisarza. Sam autor odpowiedział twierdząco, choć z pewnym wahaniem, na pytanie W. Ligęzy (*W morzu okrucieństwa. Rozmowa z Marianem Czuchnowskim*, [w:] *Marian Czuchnowski. Kronikarz emigracyjnej codzienności...*, s. 234), czy „Rawa to Pański literacki portret?”.

¹²² M. Czuchnowski (*Cofnięty czas...*, s. 96) „Republikę Komi opuszczałem w więziennym kaftanie i w lipowych łapciach, które trzeszczały na 45-stopniowym mrozie. Był to styczeń 1942 roku i niech przypadnie ten styczeń i szklany, wysoki mróz i wspomnienia o nim. Ural opuszczałem w tym samym więziennym kaftanie i w tych samych lipowych łapciach, które rzeczywiście są najwyższym dorobkiem ludzkości w dziedzinie wykwintnego i wygodnego obuwia, ale koszuli już nie miałem na sobie. Ach, tak, jeszcze pamiętam koszmar tyfusu plamistego w Taszkencie, w białym i wielkim mieście bez chleba... Był to luty i marzec 1942 roku”.

¹²³ Zob. J. Pasterski, *Formuła realizmu w powieści „Tyfus, teraz słowiki”*, [w:] *Marian Czuchnowski. Kronikarz emigracyjnej codzienności...*, s. 101.

w *Cofniętym czasie*. Krytycznie oceniając wysiłki kronikarzy „domu niewoli”, którzy „chcą [...] napisać wszystko, chcą opisać wszystko”, deklarował Czuchnowski, że „woli zabłysnąć delikatnie, jak pióro Hafiza”¹²⁴. Stąd ulirycznienie narracji, realizm przemieszany z wizyjnością, poetyzacja języka *Tyfusu*... oraz silnie zerotyżowana fabuła. To wszystko pozwoliło mu się zaprezentować jako poeta, jako artysta. Nastawiło jednakże negatywnie emigracyjnych czytelników do powieści, niechętnych nowej formule literatury doświadczenia sowieckiego. Bo też tak ukształtowana powieść stawała się kolejnym rodzajem *votum separatum* postawionego ówczesnej literaturze z „domu niewoli”.

Podobny, jak się wydaje, przypadek kryptoafirmacji tożsamości autorki z bohaterką zastosowała Teodozja Lisiewicz¹²⁵ w ciekawie pomyślanej (kompozycyjnie trochę bliskiej *Mistrzowi i Małgorzacie*), choć dość schematycznej powieści *Chleb*. W trzecioosobowej narracji poprowadzone zostały dwa równoległe wątki. Obrazy codzienności w więzieniu sowieckim (prawdopodobnie we Lwowie¹²⁶, co zbliża *Chleb* do powieści Naglerowej) przeplatają się z historią życia Marii, Matki Mesjasza. Raz ukazana została ona w wizjach głównej bohaterki – Marty, innym razem w formie opowiadania losów Marii współwięźniarkom. Kolejne epizody z życia Matki Mesjasza: Zwiastowanie, ucieczka do Egiptu, Narodzenie pełnią nie tyle funkcję antidotum na upokarzającą vegetację, ile stanowią rodzaj autoterapii, wysiłku wypracowywania pełni życia duchowego, poszukiwania drogi, „którą Bóg odbywał zanim ukazał się światu jako człowiek”¹²⁷. Taki sens powieści pogłębiają cytaty ewangeliczne, którymi przepleciona jest narracja. W kreacji głównej bohaterki, Marty, można doszukiwać się cech autobiograficznych. Narrator precyzuje jej wiek („dobiegała już czterdziestki”¹²⁸), co w zestawieniu z rokiem urodzenia autorki (1903) i czasem akcji powieści (kwiecień 1940 – czerwiec 1941) wydaje się sugestią jednoznacznie utwierdzającą w przekonaniu o trafności autobiograficznych skojarzeń. Czas akcji powieści pokrywa się zresztą z miesiącami uwięzienia autorki *Chleba*. Trafiła ona do lwowskich Brygidek w kwietniu 1940 roku i przebywała tam aż do ewakuacji po wejściu armii niemieckiej do Lwowa. Najistotniejsze jednak, nadające powieści charakter duchowej quasi-autobiografii, wydają się refleksje nad wiarą (odwołania do myśli Pascala), ale także nad sposobami korzystania z daru słowa, które odnalazła w *Wizjach* Katarzyny Emmerich spisanych przez Clemensa Brentano. W „prostocie zdań” wizjonerki odnalazła Lisiewicz, autorka związana

¹²⁴ M. Czuchnowski, *Cofnięty czas...*, s. 13. Jakże to bliskie pragnieniom wyrażonym przez Cz. Miłosza niemal w tym samym czasie w wierszu *W Warszawie*: „Czyż na to jestem stworzony,/ By zostać płaczką żałobną?!/ Ja chcę opiewać festyny,/ Radosne gaje, do których/ Wprowadzał mnie Szekspir. Zostawcie/ Poetom chwile radości,/ bo zginie wasz świat”.

¹²⁵ Autorka, która z więzienia lwowskiego trafiła do obozu w Magadanie na Kółymie, była jedną z pierwszych recenzentek *Książki o Kółymie* Anatola Krakowieckiego; istotę recenzji najpełniej oddaje tytuł: *Świadectwo prawdziwe*, „*Życie*”, Londyn 1950, nr 5. Recenzja podpisana została pseudonimem Kamila Leliwa.

¹²⁶ Jedyne fragment powieści T. Lisiewicz (*Chleb*, Londyn 1965, s. 14), który pozwala zlokalizować w przybliżeniu miejsce akcji, brzmi: „ludność ze Lwowa i okolic wywożą”. Trafność skojarzenia z lwowskimi Brygidkami może potwierdzać także zestawienie *Chleba* ze wspomnieniami T. Lisiewicz (pod pseudonimem Teodozji Elwicz) *Lwowskie pospolite* opublikowanymi w „*Wiadomościach Polskich*” nr 170 z roku 1943. Zob. *Literatura polska na obczyźnie...*, t. 2, s. 87.

¹²⁷ T. Lisiewicz, *Chleb*, Londyn 1965, s. 33.

¹²⁸ *Ibidem*, s. 37.

ze środowiskiem katolickim, sens twórczości językowej: „żeby do rejestru świata wpisać sam fakt, a więc prawdę i ten przekazywać, a nie jego indywidualne ujęcie. Przekazać, czyli oddać”¹²⁹. Można to odczytać jako jej *credo* pisarskie. Jest jeszcze jedna dyskretna wskazówka, utwierdzająca w przypuszczeniu, że autorka obdarzyła bohaterkę cechami autobiograficznymi: „jeżeli nazwisko Marty jest przez »y«, to posiada [tytuł]; jeżeli przez zwykłe »j« – machnęła ręką”¹³⁰. Można by zapytać, co w tym ważnego – otóż Lisiewicz swoje imię Teodozja pisała przez „y”. Tak jest na okładce i stronie tytułowej jej powieści. Ważniejsze jednak zdaje się tu nawiązanie do pseudonimu Helena Boyer, którym we lwowskich czasach podpisywała Lisiewicz swoje recenzje nowości wydawniczych.

W trzecioosobowej narracji napisany został także utwór Andrzeja Romańskiego *Więźniowie nocy*. Utwór ten to klasyczna powieść, respektująca zasady poetyki realistycznej. I właściwie na tej konstatacji należałoby poprzestać. Wydaje się jednak, że czytelnikowi polskiemu (szczególnie pół wieku temu) mogło się to wydać niewystarczające, że musiał odnaleźć do niej autobiograficzny klucz, zwłaszcza gdy lekturze powieści towarzyszyła jakaś szczątkowa wiedza o łagrowych losach jej autora. Upewnia o tym wstęp do książki napisany przez Waława Grubińskiego. Otóż ten pisarz, świadek sowieckiego doświadczenia, świetnie zorientowany w tajnikach literatury, podjął próbę sprecyzowania gatunku utworu. Raz odnajdywał w niej – trafnie – cechy gatunkowe powieści, innym razem, mniej udanie, elementy pamiętnika, by znaleźć zaskakujące rozwiązanie w koncepcji powieści-pamiętnika, która z perspektywy genologicznej zupełnie nie przystaje do *Więźniów nocy*, napisanych w trzeciej osobie. Grubińskiemu nie zależało wszakże na precyzji terminologicznej. Przez pamiętnik rozumiał on sztukę opowiadania o tym, co autor „widział, na co patrzył bez zmrużenia powiek”. Przez powieść natomiast umiejętność kompozycyjnego „związania tej widzianej i przeżytej rzeczywistości w całość”¹³¹. Czytelnik, pomny wcześniejszych doświadczeń lekturowych, ale także zasugerowany wstępem Grubińskiego, skłonny byłby jednak szukać w kreacji bohatera, łagrowego lekarza w średnim wieku, cech łączących go z autorem. I przy takim sądzie musiałby pozostać, bo hasła „Romański Andrzej”, które by owo przekonanie mogło zweryfikować, nie notuje żaden słownik biograficzny. Natomiast w opracowaniach literatury emigracyjnej nazwisko autora pojawia się tylko przy okazji *Więźniów nocy*. Garść informacji o pisarzu znaleźć można jedynie w nielicznych recenzjach powieści. W jednej z nich, zamieszczonej w londyńskich „Wiadomościach”, Irena Hradyska nieoczekiwanie utwierdza w trafności intuicji (albo doskonałym „czuciu” literatury) Grubińskiego ze wstępu do powieści. Powiada bowiem, że „zamierzeniem autora było napisanie pamiętnika, ale opierając się na swoich zaczętych już zipskach zbeletryzował całość i skomponował z materiału, najczęściej żywcem zacerpniętego z życia, powieść”¹³². Zbliża to powieść Romańskiego do cyklu *Za zamkniętymi drzwiami* Naglerowej, w którym dążenie do zobjektywizowania doświadczeń zwycię-

¹²⁹ Ibidem.

¹³⁰ Ibidem, s. 45.

¹³¹ W. Grubiński, *Wstęp*, [w:] A. C. Romański, *Więźniowie nocy*, Londyn 1956, s. 6.

¹³² I. Hradyska, *Między pamiętnikiem a powieścią...*, „w chwili wybuchu wojny autor miał niespełna 18 lat. Aresztowany w styczniu 1940 na granicy węgierskiej, przeszedł przez dziewięć więzień i wreszcie został zesłany na Daleką Północ. Po układzie polsko-sowieckim z r. 1941 wstąpił do formującego się w Sowietach wojska polskiego, z Teheranu wysłano go na studia do Singapora”.

żyło pragnienie odwzorowania własnych losów. Co ciekawe, tak samo postąpi przywołana recenzentka i w swojej oryginalnej twórczości. Bohaterami bardzo późnej powieści *Wywieziona Rzeczpospolita* uczyni Hradyska zesłanych mieszkańców z jej rodzimej Huculszczyzny.

Zdecydowanie ciekawsze wnioski od Grubińskiego, co może jednak wynikać z różnicy między oboma utworami, wyciągnął Józef Wittlin we wstępie do polskiego wydania tomu opowiadań *Rzeka* Pawła Mayewskiego. I on zaczyna od „perypetii wojennych, więziennych i obozowych” autora, których „dyskretnym, przejmującym echem”¹³³ są opowiadania napisane w pierwszej osobie. Nieco dalej jednak dystansuje się od poszukiwania podobieństw między twórcą i narratorem, nie lekceważąc bynajmniej przyjęcia przez Mayewskiego narratora pierwszoosobowego. W owym formalnym, jakby się zdawało, wyborze odnajduje Wittlin przesłanki etyczne, gotowość przyjęcia na siebie, podobnie jak w opowiadaniach oświęcimskich Borowskiego, odpowiedzialności za zło, za koszmar łągru¹³⁴. Nie przyjmuje przecież jego praw. Opowiadania Mayewskiego konfrontują świat obozu ze światem pozałagrowym. Ich autobiograficzność ujawnia się na poziomie aksjologicznym, nie fabularnym (fabuła w *Zabójcy* i tytułowej *Rzeczce* osiąga wymiar symboliczny¹³⁵). Jedyną informację o pierwszoosobowym narratorze wykrzykuje jego zaciekły wróg, obrzucając go inwektywą „wszawego Polaka”¹³⁶. Narrator opowiadań Mayewskiego, przede wszystkim utworu zatytułowanego *Komary*, swoją opowieść traktować chce jako *sui generis* spowiedź przed konfesonalem niesowieckiego świata. Próbuje uzyskać, w czym różni się od Borowskiego, zrozumienie owego świata, pragnie usankcjonować swoje postępowanie, dlatego ustawicznie zwraca się do odbiorcy:

Jeśli dobrze pojmujecie logikę tego rozumowania, jeśli widzicie, że jedyna droga wyjścia prowadziła w taki czy inny sposób do śmierci, zrozumiecie, że śmierć musiała być karmiona a jej wymogi zaspokojone¹³⁷.

Znacznie ostrzej, brutalniej, nie podejmując prób porozumienia ze światem, z odbiorcą, choć zwracając się doń, manifestuje swoją postawę narrator opowiadania *Dzień i noc* Leo Lipskiego już od początkowej partii utworu:

Zostawcie mnie wszyscy w spokoju. Razem z waszymi obłąkaniami i wściekliwościami. Pozwólcie mi nachylić głowę, pomału, jak nad strumieniem, który płynie. On

¹³³ J. Wittlin, [Przedmowa], [w:] P. Mayewski, *Rzeka*, przeł. z angielskiego J. Kempka, Londyn 1960, s. 7.

¹³⁴ J. Jarzębski (*Kariera autentyku*, [w:] idem, *Powieść jako autokreacja*, Kraków-Wrocław, 1984, s. 357) konstatuje: „U Borowskiego nie wystarczy już obiektywizm: pisarz, który nie chce skłamać o Oświęcimiu, musi wprost wyrzec się dzisiejszego »ja«, a na to miejsce rekonstruuje narratorka-bohatera wyrażającego statystyczną prawdę o ludziach zlagrowanych – i równocześnie bierze zań osobistą odpowiedzialność, utożsamiając się z nim j a k o r z e c z y w i s t y a u t o r”.

¹³⁵ Z. Markiewicz (*Proza beletrystyczna*, [w:] *Literatura polska na obczyźnie...*, t. 1, s. 164) powiada: Mayewski „wyzyskał swe doświadczenia sowieckie, by stworzyć niezwykle oryginalną wizję tego świata. Autentyczne przeżycia wysublimowane do symbolu i spojrzenie nacechowane drapieżnością (pod niewątpliwym wpływem lektury Kafki i Dostojewskiego) dały niezapomnianą całość. [...] O ile *Inny świat* Herlinga-Grudzińskiego jest obiektywną próbą ujęcia swych przeżyć w ZSSR, *Rzeka* przynosi subiektywną, koszmarną wizję tego piekła na ziemi”.

¹³⁶ P. Mayewski, *Komary*, [w:] idem, *Rzeka...*, s. 23, 24.

¹³⁷ *Ibidem*, s. 24.

odbije mój zmienny obraz wraz z majakami sprzed wielu lat. Pozwólcie mi go na chwilę zobaczyć¹³⁸.

Ujawnia konieczność, a właściwie bolesny trud dojrzenia i zrozumienia siebie. Stąd owo wyzwanie rzucone odbiorcy. Ale także wyzwanie rzucone sobie, które tak dramatycznie wyrazi Lipski w nieco późniejszym utworze: „Jem przeszłość, jak gdybym jadł własny kał, przeżuwać ją ciągle na nowo i znów od początku. To jak łykanie śliny, gdy się chce pić”¹³⁹. Pierwszoosobowy narrator Lipskiego akcentuje postawę introwertyną, ale niewiele mówi o sobie. Wiadomo o nim tylko tyle, że jest polskim Żydem. Nie zdradza (nie zna?¹⁴⁰) swego imienia. Gwiżdże rosyjskiej lekarce *Chłopców z Albatrosa*, chlubi się szynelem zachowanym jeszcze z Polski, podkreśla swoje zainteresowanie sztuką, malarstwem. Polskość i żydowskość jednocześnie, która ma znaczenie dla jego pozycji w łagrze, pozwala mu włączyć się we wspólnotę Europejczyków. Z autorem, który w obozie nad Wołgą (*Wołgostroj*) pełnił funkcję pomocnika lekarza, wiąże narratorka-bohatera taka sama funkcja *lekpoma*, dobra znajomość języka niemieckiego¹⁴¹. I to wydawałoby się wszystko. Gdy jednak sięgniemy do powieści *Piotruś*, znajdziemy jeszcze jedną, niezwykle ważną, by nie powiedzieć determinującą życie i postawę, cechę bohatera Lipskiego. Otóż jest to człowiek, który „prawdziwe świństwo”¹⁴² widział w Rosji sowieckiej. Chyba nie ma drugiego tekstu z „domu niewoli”, w którym tak dosadnie, tak jednoznacznie i tak ostro postawiona byłaby kwestia absolutnie negatywnego doświadczenia „niehumanitarnej ziemi”. I to „prawdziwe świństwo” wsparte młodzieńczą fascynacją Célinem¹⁴³ zadecydowało o wizji świata jako przestrzeni śmierci i kopulacji, dominującej w skromnym objętościowo piśmarstwie Lipskiego. Autobiograficzność jego dzieła to zapis „podróży do kresu nocy”. Dla Michała Sambora, także mającego za sobą doświadczenie „niehumanitarnej ziemi”, *Dzień i noc* nie jest ani opowiadaniem, ani wspomnieniem. Jest to poemat religijny o świecie zła, który jest tuż obok, a Lipski nie pisze o Sowietach, ale „o sobie”¹⁴⁴.

Autobiograficzność prozy Lipskiego podkreślali wszyscy piszący o jego twórczości¹⁴⁵. Już w pierwszej powieści, napisanej w końcu lat czterdziestych, w *Niespokojnych*, główny bohater nosi cechy autorskiego *porte-parole*. Tę zasadę utrzyma Lipski

¹³⁸ L. Lipski, *Dzień i noc. Na otwarcie kanatu Wołga-Don*, Lublin 1998, s. 5.

¹³⁹ Cyt. za: H. Gosk, *Jesteś sam w swojej drodze. O twórczości Leo Lipskiego*, Izabelin 1998, s. 96.

¹⁴⁰ L. Lipski, *Dzień i noc...*, s. 31.

¹⁴¹ Zob. H. Gosk, *Jesteś sam w swojej drodze...*, s. 8.

¹⁴² L. Lipski, *Piotruś. Apokryf*, Paryż 1960, s. 69-70.

¹⁴³ H. Gosk, *Jesteś sam w swojej drodze...*, s. 8.

¹⁴⁴ M. Sambor, *Pieśń o ziemi niehumanitarnej*, „Wiadomości” 1957, nr 12 (573). Pisząc o opowiadaniu *Waadi*, Sambor wspomina, że był również pacjentem szpitala umieszczonego w meczecie w Guzar, w którym umieścił akcję Lipski.

¹⁴⁵ A. Nawarecki (*Proza poszukiwań formalnych*, [w:] *Literatura emigracyjna 1939-1989* red. M. Pytasz, t. 2, Katowice 1996, s. 47) dowodzi, że pisarz stworzył „nową wersję autobiografii” zminiaturyzowaną, esencjalną, drobiazgową, przenikliwie psychologiczną, otwartą na jednostkową wrażliwość, przekraczającą tabu cielesności i seksualizmu”; H. Gosk (*Jesteś sam w swojej drodze...*, s. 16) proponuje, by twórczość Lipskiego traktować „jako materiał, który najlepiej tłumaczy się sam, jako kreacja wyrasta bowiem z gęstego od treści doświadczenia biograficznego i szczególnej zdolności adekwatnego dobierania granicznych środków wyrazu do graniczności opisywanych sytuacji. Lipski właściwie cały czas opowiada historię jednego życia kogoś takiego jak on we własnej osobie”.

we wszystkich swoich utworach. Ale to nie wszystko; Hanna Gosk widzi w Lipskim takiego twórcę, który – jak dowodził Ryszard Nycz –

przedstawia coś, jednocześnie przedstawiając siebie i swoje przedstawienie, jest częścią świata, który opisuje, i, w pewnym sensie, tekstu, w którym się wypowiada. Bowiem osoba opowiadająca staje się tu zarazem osobą opowieści; ta zaś nie daje się oddzielić ani od swoich doświadczeń, ani od snucia opowiadania – za sprawą którego zapewnia sobie zresztą poczucie ciągłości i integralności własnej osoby¹⁴⁶.

Na koniec przyjrzyjmy się powieściom ostatnich dziesięcioleci. Wnoszą one istotne *novum* do polskiej prozy z „domu niewoli”. Dominujące w niej akcenty zostają tu rozłożone inaczej w stosunku do dzieł wcześniej przedstawionych. Nie tylko schodzi na plan dalszy perspektywa narodowa, ale także przesunięte zostaje doświadczenie osobiste. Jedną z konsekwencji jest przyjęcie przez autorów (Kaz-Ostaszewicz, Krzysztoń, Domino) narracji trzecioosobowej. Inną, znacznie ważniejszą, wydaje się rezygnacja z głównego bohatera. Tu bohater jest zbiorowy. Jest nią społeczność deportowanych *in gremio*, z której jednak wyłoni się rodzina. Zazwyczaj ta najbliższa autorowi.

Pierwszą z tych powieści były *Długie drogi Syberii* Kazimierza Kaz-Ostaszewicza powstałe w latach siedemdziesiątych, krótko po obraniu przez pisarza emigracyjnego losu. Odtwarza w niej autor historię jednej z setek tysięcy rodzin wywiezionych za Ural. Podstawę powieści stanowią wspomnieniowe opowieści matki, autor bowiem, urodzony w sierpniu 1938 roku, w momencie deportacji miał zaledwie półtora roku, w roku powrotu do kraju kończył osiem lat. Trudno więc w ogóle pomyśleć o tożsamości autora z bohaterem (poza identycznością imienia), choć niewątpliwie takie skojarzenia mogą nasunąć się czytelnikowi nieznanemu biografii pisarza. Siła sugestii zdaje się w powieści wprost proporcjonalna do siły kreacji. Pamięć historycznoliteracka przywołuje w tym momencie *Dziennik roku zarazy* Daniela Defoe, jeden z wzorcowych przykładów pozornego autentyzmu w powieści-pamiętniku. W powieści Ostaszewicza bowiem, jak u wielkiego angielskiego powieściopisarza, przedstawiona została niezwykle sugestywnie nieznana mu codzienność okupacyjna w Wilnie, niemożliwa do tak pieczołowitego odtworzenia z dziecięcej pamięci sceneria kolejnych miejsc zesłańczego losu. Powieść publikowana była najpierw w odcinkach w piśmie emigracyjnym „Czas – Time News” (Winnipeg, Kanada). Wielkie powodzenie czytelnicze¹⁴⁷ przyczyniło się do dwóch emigracyjnych książkowych wydań w roku 1984 i 1986, a także wydania krajowego poza zasięgiem cenzury. Oficjalne wydanie krajowe miało miejsce w roku 2002. Główną bohaterką jest „Matka Bohaterka, która zwyciężyła Syberię”¹⁴⁸, jak czytamy w dedykacji. Narrator posługuje się inicjałami jej nazwiska, najpierw panieńskiego Stenia F. (Führer), potem Stenia O. (Ostaszewicz), podaje także imię ojca (Antoni, Tol). Przedstawia rodziców jako nauczycieli wiejskich szkół na

¹⁴⁶ H. Gosk, *Postowie*, [w:] L. Lipski, *Paryż ze złota. Teksty rozproszone*, wybór, oprac. i postowie H. Gosk, Izabelin 2002, s. 185.

¹⁴⁷ T. Bociański (*Przedstowie*, [w:] K. Kaz-Ostaszewicz, *Długie drogi Syberii*, Gdańsk 2000, s. 5-6) „Bywałem na wieczorach autorskich Kazimierza Kaz-Ostaszewicza i mogę stwierdzić, że nie tylko mnie, ale większości uczestników wzruszenie zaciskało gardło i łzy pojawiały się w oczach przy czytaniu niektórych fragmentów tragicznej odysei bohaterów”.

¹⁴⁸ K. Kaz-Ostaszewicz, *Długie drogi Syberii...*, s. 1.

Wileńszczyźnie. Są także imiona dzieci – Zbyś i Kazik, którego autor obdarzył rysami autobiograficznymi. Wszystkie bowiem szczegóły jego życia wydają się zgodne z biografią Kaz-Ostaszewicza. Świetnym przykładem może posłużyć fragment, w którym narrator opowiada o trudnym życiu matki w pierwszych miesiącach sowieckiej okupacji Wileńszczyzny. Jej troski umilali synkowie. A szczególnie radoowało ją, gdy „głośno całemu światu wymyślał rok i kilka miesięcy liczący Kazik”¹⁴⁹ (Ostaszewicz urodził się 9 sierpnia 1938 roku). Autobiograficzność tej powieści zdaje się najlepszą formułą wyrażenia hołdu i wdzięczności matce autora. Bez inicjałów, jednoznacznie kojarzących ją z matką Ostaszewicza, byłaby to polska matka w ogóle, jedna z dziesiątków tysięcy, którą na „długie drogi Syberii” wywozili bydłące wagony. Jako Stenia O. jest to już ta – konkretna Matka autora, której jedyność i wyjątkowość podkreślają właśnie owo imię i inicjał nazwiska. Ta, która wyratowała dzieci z rzezi niewiniątek i której dedykowana została cała powieść.

Niemal dokładnie te same znaczenia można przypisać autobiografizmowi powieści *Wielbłąd na stepie* Jerzego Krzysztonia powstałej właściwie równocześnie z utworem Ostaszewicza. Podobna jest formuła narracji trzecioosobowej, oparta jednak w tym przypadku, jak się wydaje, na osobistych wspomnieniach autora, który w momencie deportacji miał ukończone 10 lat. Tu także imiona bohaterów (matki, ojca, pewnie też brata i ciotki) pokrywają się z imionami rodziny pisarza. „Pacana” Jurka obdarzył Krzysztón nie tylko swoim imieniem, ale także miłością do wierszy. Dodatkowo powieść przepelniona jest apostrofami do opuszczonego Grodna (rodzinnego miasta autora), skąd zostali wywiezieni jej bohaterowie. Cenzuralne ograniczenia (może raczej przemilczenia), które były konieczną daniną za możliwość opublikowania jej w kraju, nie wpłynęły w istotny sposób na jej wymowę. Elementy autobiograficzne mogły tu służyć uwiarygodnieniu wizji sowieckiego świata¹⁵⁰. Jest w powieści „zobiektywizowany”, nieco retoryczny, hołd dla Matki-Polki („Mój Boże, ileż ten naród zawdzięcza kobietom!”¹⁵¹), dominują wszakże szczerze, synowskie uczucia miłości i wdzięczności, kulminujące w skierowanych do matki słowach: „uchowałeś [nas]”¹⁵². Ale w tej powieści ujawnia się również jeszcze jeden ważny sens sięgania po „autentyk”¹⁵³ – wdzięczność dla tych, którzy pomogli przetrwać, którzy dzielili wygnańczą dolę. Oni zasłużyli nie tylko na pamięć narratora. *Wielbłąd na stepie* jawi się jako spełnienie matczynego zalecenia danego trzynastoletniemu synowi w uzbeckiej lepiance: „I tego nigdy nie zapomnij. Kiedy dorosisz, nie zgub w pamięci, dzięki temu nie będziesz patrzeć na innych przez krzywdy, które ci wyrządzili, ale inaczej, po ludzku”¹⁵⁴. Autobiografizm okazuje się najlepszą formułą ukazania „człowieczej solidarności”.

W jeszcze większym stopniu odnosić się to może do *Syberiadę polskiej* Zbigniewa Dominy. W powieści tej, jak uprzedza autor, „wszystko [...] wydarzyło się naprawdę

¹⁴⁹ Ibidem, s. 12.

¹⁵⁰ Zob. A. Nasalska, *Formuła nostalgii. O sposobie kształtowania świata przedstawionego w twórczości T. Konwickiego*, [w:] eadem, *Modele świata i człowieka. Szkice o powieści współczesnej*, Lublin 1985, s. 287.

¹⁵¹ J. Krzysztón, *Wielbłąd na stepie. Krzyż Południa*, Warszawa 1987, s. 225.

¹⁵² Ibidem, s. 209.

¹⁵³ Oczywiście w takim sensie, jaki nadaje terminowi J. Jarzębski, *Kariera „autentyku”*, [w:] idem, *Powieść jako autokreacja...*, s. 339-340.

¹⁵⁴ J. Krzysztón, *Wielbłąd na stepie...*, s. 209.

albo wydarzyć się mogło”¹⁵⁵. Autorską asercję ograniczać nieco mogą pewne elementy fikcji, trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że Dominie zależało na tym, by powieść odczytana została jako zapis historii prawdziwej¹⁵⁶. Toteż tylko nieznacznie przekształca nazwisko jednej z powieściowych rodzin (Dolina), w której bez trudu doszukać się można jego własnej rodziny. Zmienia nieco nazwę wsi, z której ona pochodziła (zamiast Kielnarowa powieściowa Kalinowa), podaje natomiast właściwe imię i nazwisko panięnskie matki zmarłej w dalekich Sajanach (Antonina Kalita), co urasta niemal do roli symbolicznego epitafium. Najważniejszym wszakże bohaterem *Syberiady polskiej* okazuje się cała mieszanka wielonarodowościowa (Polacy, Ukraińcy, Żydzi) deportowana z podolskiej, zaleszczyckiej wsi. Powieść staje się hołdem dla tej wspólnoty „ludzi z Czerwonego Jaru” wywiezionych do środkowosyberyjskiej tajgi, walczących tam nie tyle o przetrwanie, ile o godne przetrwanie. I tak jak *Długie drogi Syberii* i *Wielbłąd na stepie*, powieść Dominie urasta do roli „małego” świadectwa losu ludzkiego¹⁵⁷. Nie jest i nie będzie ona dowodem dla międzynarodowego trybunału sprawiedliwości, jak „wielkie” świadectwa Herlinga i Czapskiego, Gliksmana i Krakowieckiego. Z założenia brakuje tym powieściom „rozmachu” sowietologicznego, szerszej perspektywy poznawczej. Ale zawężenie optyki do losu „zwykłej” rodziny czy kilku rodzin, wsparte sankcją „autentyku” i własnego doświadczenia, pozwala pisarzom skupić uwagę na istotnych przestrzeniach kondycji człowieczej, której brakuje wielkim dziełom łagrowym. Umożliwia pokazanie relacji rodzinnych w skrajnie ekstremalnych sytuacjach. Przede wszystkim miłości macierzyńskiej, ale także uczuć małżeńskich (*Syberiada polska*), uczuć łączących rodzeństwo czy nieco dalszych krewnych, znajomych, sąsiadów. Pokazują więc te powieści istotną część sowieckiego doświadczenia Polaków, nawracając jak gdyby do samych początków literatury z „domu niewoli”, który wyznaczają przecież *Dzieje rodziny Korzeniewskich*. Minęło sześćdziesiąt lat. Cykl się dopełnił...

Pierwsze wydania książek przywołanych w szkicu:

Anders Władysław, *Bez ostatniego rozdziału*, Londyn 1949

Berberysz Ewa, *Głos z Gułagu. Rozmowa z Olgierdem Wołyńskim*, Warszawa 1989

Bieńkowska Danuta Irena, *Pieśń suchego języka*, Paryż 1971

Bieńkowska Danuta Irena, *Droga do Rosji: fragmenty z dziennika Północ i południe: szkice z Rosji*, [w:] eadem, *Między brzegami. Poezja i proza*, Londyn 1978

Bukowiński Władysław, *Wspomnienia z Kazachstanu*, Londyn 1979

Czapski Józef, *Wspomnienia starobielskie*, Rzym 1944

Czapski Józef, *Na nieludzkiej ziemi*, Paryż 1949

Czarnecki Zygmunt Jerzy, *Kataklyzm 1938-1942*, Londyn 1980

¹⁵⁵ Z. Domino, *Syberiada polska*, Rzeszów 2001, s. 2.

¹⁵⁶ Z. Domino wraca do tego tematu, do tych samych miejsc także w opowiadaniu *Dwunasty garnuszek* („Akant. Miesięcznik Literacki” 2007, nr 2 (119)), które zakończył zwrotem do jednego z bohaterów: „Marcinie, gdziekolwiek teraz jesteś, odezwyj się! Bo i autor, który tę historię prawdziwą opisał i który podobnie jak ty był w Kajenie, też nie traci nadziei”.

¹⁵⁷ W recenzji *Cedrowych orzechów*, podkreślając ich autobiograficzny charakter, M. Danilewicz-Zielińska ([*Cedrowe orzechy*], „Kultura” 1976, nr 7/8) zauważała jednak: „Autor zdaje się sądzić, że własna jego tragedia ma tyle odpowiedników w innych rodzinach, nie tylko polskich, że traktować ją należy jako część *la condition humaine*”.

Czuchnowski Marian, *Cofnięty czas*, Londyn 1945
 Czuchnowski Marian, *Z Moskwy do... Moskwy*, Londyn 1945
 Czuchnowski Marian, *Tyfus, teraz słowiki. Powieść*, Londyn 1951
 Czuchnowski Marian, *Jutrznia owadów*, „Ostatnie Wiadomości” (Mannheim) 1951-1952
 Domino Zbigniew, *Cedrowe orzechy. Opowiadania syberyjskie*, Warszawa 1974
 Domino Zbigniew, *Syberiada polska*, Warszawa 2001
 Drewnowski Jerzy, *Cynga*, Warszawa 1989
 Dubanowiczowa Magdalena, *Na mongolskich bezdrożach. Wspomnienia z zesłania 1940-1942 spisane w 1943-1945*, Londyn 1974
 Dubanowiczowie Magdalena i Edward, *Na placówce w Ajaguz. Wspomnienia z zesłania do Kazakstanu 1940-1942*, Londyn 1976
 Glikzman Jerzy, *Tell the West*, New York 1948
 Glikzman Jerzy, *Powiedz Zachodowi. Wspomnienia autora z okresu niewoli w obozie pracy przymusowej w Związku Sowieckich Socjalistycznych Republik*, New York bd [1951]
 Górski Jerzy, *Głodne stopy*, Londyn 1989
 Grubiński Waław, *Między młotem a sierpem*, Londyn 1948
 Grzybowski Waław [Józef Growski], *ZSSR. Notatki ze wspomnień*, Paryż 1940
 Halpern Ada, *Spokojne życie*, Rzym 1946
 Herling-Grudziński, *Inny świat. Zapiski sowieckie*, Londyn 1953
 Hermanowicz Józef, *Chiny – Sybir – Moskwa*, Londyn 1966
 Hort Weronika (właśc. Hanka Ordonówna-Tyszkiewiczowa), *Tułacze dzieci*, Bejrut 1948
 Hradyska Irena, *Wywieziona Rzeczpospolita*, Londyn 1989
 Januszkiewicz Maria [właśc. Grażyna Jonkajtys-Luba], *Kazachstan*, Paryż 1981 [wydanie krajowe już pod prawdziwym nazwiskiem, „...was na to zdieś przywiezli, sztoż wy po-dochli”. *Kazachstan 1940-1946*, Lublin 1999
 Kaz-Ostaszewicz Kazimierz, *Długie drogi Syberii*, Londyn 1984
 Kowalska Janina [właśc. Hanna Maria Świdarska], *Moje uniwersytety*, Londyn 1971
 Kot Stanisław, *Listy z Rosji do generała Sikorskiego*, Londyn 1955
 Kot Stanisław, *Rozmowy z Kremlem*, Londyn 1959
 Krakowiecki Anatol, *Książka o Kołymie*, Londyn 1950
 Krańewska Wiktorja [właśc. Barbara Skarga], *Po wyzwoleniu... (1944-1956)*, Paryż 1985
 Królikowski Lucjan, *Skradzione dzieciństwo. Polskie dzieci na tułaczym szlaku 1939-1950*, Londyn 1960
 Królikowski Lucjan, *Pamiętnik sybiraka i tułacza*, Kraków 2008
 Krzysztoń Jerzy, *Wielbłąd na stepie*, Warszawa 1978
 Kwapiński Jan, *1939-1945. Kartki z pamiętnika*, 1947
 Lipińska Grażyna, *Jeśli zapomnę o nich...*, Paryż 1985
 Lipski Leo, *Dzień i noc. Opowiadania*, Paryż 1957
 Lipski Leo, *Piotruś. Apokryf*, Paryż 1960
 Lisiewicz Teodozja, *Chleb*, Londyn 1966
 Lubomirska Wanda, *Karmazynowy reportaż*, 1946
 Łęczycka Maria J., *Zsyłka. Lata 1940-1946 w Kazachstanie*, Wrocław 1989
 Mantel Feliks, *Wachlarz wspomnień*, Paryż 1980
 Mayewski Paweł, *Rzeka*, przeł. J. Kempka, Londyn 1960
 Mora Sylwester [właśc. Kazimierz Zamorski], *Zwierniak Piotr* [właśc. Stanisław Starzewski], *Sprawiedliwość sowiecka*, Rzym 1945
 Muskus Urszula, *Długi Most. Moje przeżycia w Związku Sowieckim 1939-1956*, Londyn 1975

- Naglerowa Herminia, *Ludzie sponiewierani. Opowiadania z Rosji*, Rzym 1945
- Naglerowa Herminia, *Sprawa Józefa Mosta*, Londyn 1953
- Naglerowa Herminia, *Komu i czemu służę*, „Wiadomości” 1956, nr 13
- Naglerowa Herminia, *Kazachstańskie noce*, Londyn 1958
- Naglerowa Herminia, *Wierność życiu*, oprac. i wstępem opatrzył T. Terlecki, Londyn 1967
- Obertyńska Beata [pseud. Marta Rudzka], *W domu niewoli*, Rzym 1946
- Olszewski Witold [pseud. W. Kempiański?], *Budujemy kanał. Wspomnienia kierownika biura planowania*, Rzym 1947
- Piekut Stanisław, *Pod krwawym niebem. Z Polski do Rosji Stalina*, Londyn 1986
- Pruszyński Ksawery, *Russian Lear*, New York 1944 wydanie polskie *Noc na Kremlu*, tłumaczyli z jęz. angielskiego J. Roszko i M. Wojtowicz, Warszawa 1989
- Rawicz Sławomir, *The Long Walk*, London 1955
- Romański Andrzej, *Więźniowie nocy*, Londyn 1956
- Rudnicki Klemens, *Na polskim szlaku. Wspomnienia z lat 1939-1947*, Londyn 1952
- Skrzypek Stanisław, *Rosja jaką widziałem. Wspomnienia z lat 1939-1942*, Newtown 1949
- Swianiewicz Stanisław, *W cieniu Katynia*, Paryż 1976
- Szczepowska Maria, *Sosenka i inne opowiadania*, Warszawa 1989
- Szysko-Bohusz Zygmunt, *Czerwony Sfinks*, Rzym 1946
- Tęczarowska Dorota, *Deportacja w nieznanie. Wspomnienia 1939-1942*, Londyn 1981
- Toczek Edward, *Wspomnienia syberyjskiego zesańca*, Warszawa 1989
- Umiastowski Jan Kazimierz, *Przez kraj niewoli. Wspomnienia z Litwy i Rosji z lat 1939-1942*, Londyn 1947
- Vincenz Stanisław, *Dialogi z Sowietami*, Paryż 1957
- Wańkiewicz Melchior, *Dzieje rodziny Korzeniewskich*, Tel-Awiw 1942
- Wasilewska Irena, *Za winy niedopełnione*, Rzym 1945
- Wat Aleksander, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, rozmowy przeprowadził Cz. Miłosz, do druku przygotowała L. Ciołkoszowa, cz. 1-2, Londyn 1977
- Watowa Ola, *Wszystko co najważniejsze*, Warszawa 1990 [wydanie pierwsze w Londynie 1984 nosiło podtytuł *Rozmowy z Jackiem Trznadlem*]
- Wernik Romuald, *Białe noce i czarne dni*, Londyn 1987
- Wielhorski Władysław, *Wspomnienia z przeżyć w niewoli sowieckiej*, Londyn 1965
- Wittlin Tadeusz, *Diabeł w raju*, Londyn 1951
- Wittlin Tadeusz, *Radosne dni*, Rzym 1946
- Zajączkowski Tadeusz, *Od Ostrej Bramy do Ósmej Armii*, Rzym 1945
- Zajączkowski Tadeusz, *Ślad bosej nogi*, Londyn 1954
- Żywina Józef, *Mgły w dolinach*, Rzym 1945.

“Me” in the “house of captivity”. An autobiographical writing in Polish literature of Soviet experience

This paper is an attempt of such presentation of Polish literature of the Soviet experience that proves overcoming of its only testimony character. The aim is to show the extent of the variety in autobiographical writing and to capture the dynamic of the changes taking place.

Autobiographical writing, especially immediately after the end of the Second World War, was one of the most important ways to confirm reader in a truth-telling, in a veracity.

In those books the narrator bears an identity to the author and wants to be an accuser and a witness for the prosecution.

In Polish literature devoted to Soviet experience, however, there are the books in which the author desires to separate “a literature” from “a testimony”. The autobiographical writing in these books was an author’s attempt to find himself/herself in a camp’s unreality, became a way of his/her own therapy.

In the last kind of autobiographical writing in Polish literature describing Soviet experience the material of personal experience is not only subjected to selection, but most of all is subjected to transformation and to distortion. This is in the works in which the author relieves himself of the national-patriotic duties.

Joanna Farysej

Słupsk

DOM-MUZEUM WE WSPOMNIENIACH

Przedmiotem niniejszych rozważań jest prezentowany w poezji Ewy Lipskiej wizerunek domu-muzeum, domu utrwalonego we wspomnieniach z okresu wczesnego dzieciństwa. Charakterystyczna jest dla niego arkadyjskość, idąca w parze z sięgającym w przeszłość tonem nostalgiczno-elegijnym¹. Jest w tej postawie coś z klimatu Różewiczowskiego *próbowałem wrócić do raju*², które tutaj przybiera kształt „(mimo wszystko) próbuję wrócić do raju”.

Metafora domu-muzeum jest wartościowana niejednoznacznie, w sposób odmienny od znaczeń obciążających jej składniki. W przeciwieństwie do domu, który po latach wyzbywa się większości pejoratywnych znaczeń, figura muzeum zarówno we wczesnej, jak i w dojrzałej twórczości funkcjonuje jako nacechowana negatywnie. W świecie wprawionym w ruch młoda poetka dostrzega przede wszystkim paradoksalną metamorfozę, która nie niesie ze sobą żadnej odmiany – „wielką przemianę, którą po pewnym czasie będzie można oglądać w muzeum” (*Jestem*, W, 16)³. Z takim wyobrażeniem koresponduje inne: o niestałości i chaotyczności wszystkiego. Czym zatem jest muzeum w wirującym bezładnie świecie, rozrywanym fajerwerkami katastrof? Ostoją? Miejscem bezpieczeństwa? Wręcz przeciwnie. Metafora muzeum od debiutanckich *Wierszy* zdaje się służyć do określenia tego, co dokonane. To schronienie przeszłości błyskawicznie pokrywającej się patyną, dezaktualizującej się ze względu na swą nie-namacalność i zagrożenie kresem ostatecznym:

A tu widzimy nasze ciała:
tak nasze że nie poznajemy
zamknięte w szklanych futerałach

¹ O problematyce domu w poezji E. Lipskiej zob. także J. Farysej, *Arkadia z terminem ważności – wizerunek domu w późnej twórczości Ewy Lipskiej*, „Pamiętnik Literacki” 2010, z. 1.

² T. Różewicz, *Et in Arcadia ego*, [w:] idem, *Niepokój: wybór wierszy z lat 1944-1994*, Warszawa 1995, s. 343.

³ Utwory Ewy Lipskiej pochodzące z pierwszych pięciu tomów poetyckich cytuję według wydania: *Wakacje mizantropa. Utwory wybrane*, Kraków 1993. W nawiasie podaję skrót oraz nr strony: *Wiersze* – W. Kolejne tomy pochodzą z wydań: *Ja*, Kraków 2003 – J; *Gdzie Indziej*, Kraków 2005 – GI; *Drzazga*, Kraków 2006 – D; *Drugi zbiór wierszy*, Warszawa 1970 – Dzw; *Uwaga, stopień*, Kraków 2002 – Us; *Sklepy zoologiczne*, Kraków 2001 – Sz.

I tak dalekie że aż bliskie. [...]
(*Wrażenia, z wycieczki do muzeum*, W, 43)

W każdej chwili odchodzącej w przeszłość pamięć zapełnia się nieprzydatnymi, a zarazem niemożliwymi do zapomnienia, doświadczeniami, które tkwią w niej niczym drzazga – nieusuwalny warunek tożsamości i egzystencji:

To ślub mojego brata.
To jego tajemnica.
Przewodnik opowiada teraz o moim bracie.
To już muzeum.
(*W czasie teraźniejszym*, W, 19)

Zwróćmy uwagę na fakt zestawienia języka (mówienia, opowiadania o czymś) z muzeum. Słowa zdają się odbierać wydarzeniom żywotność, przesłaniać – a zatem w pewnym stopniu unieważniać – rzeczywistość. Tajemnica opowiedziana (a tym bardziej tajemnica bliskości) przestaje nią być, wędruje do muzeum. Podobnie waloryzuje muzeum Adam Zagajewski w *Skleпах mięsnych*, określając tytułowe obiekty jako *muzea nowej wrażliwości*. Tadeusz Nyczek tłumaczy tę metaforę następująco: „Muzea, więc coś zamkniętego przed żywym życiem, przed pulsującym rytmem zmiennej egzystencji”⁴.

Muzeum sygnalizuje także sztuczność przeszłości, niekomplementarność pamięci wobec pierwowzoru, bliższą z pewnością żywej śmierci niż życiu, niekiedy obejmującej cały świat, [...] *Sprzyja mu sztuczność świata z muzealnej włóczki* [...] (*Puchar*, W, 39), innym razem jedynie niektóre doznania:

Bijemy się jeszcze o tę miłość:
kto zachowa oryginał
a kto weźmie kopię [...]
Nasze głowy w gipsie
stoją już w muzeum
i mrugają ostrzegawczo
w kierunku zwiedzających życie.
(*Z Dziennika* (1973), Dzw, 225)

Muzeum w takim właśnie kształcie wydaje się pozostawać w związku z anachronicznym domem, który *nosił getry*, a więc także przynależał do sfery przeszłości. W najnowszych wierszach kategoria muzeum pojawia się dwa razy, w obu przypadkach w tomie *Gdzie Indziej*. Po raz pierwszy w utworze tytułowym, stanowiącym wyraz marzenia o doskonałym świecie, jako jeden z elementów przeznaczonych do eliminacji:

[...] Nie czekałby na nas ani jeden przystanek. [...]
Przemijanie w muzeum.
(*Gdzie Indziej*, GI, 7)

po raz drugi zaś w nostalgicznym wierszu *Café Museum* jako ślad materialnej pustki po tytułowej kawiarni, bliski westchnieniu Baudelaire’a *dawnego nie ma już Paryża*:

⁴ T. Nyczek, *Kos. O Adamie Zagajewskim*, Kraków 2002, s. 7.

Już nie ma tej kawiarni.
Jest popisujące się złoto.
W pośpiechu wykonana reprodukcja.
(*Café Museum*, GI, 23)

Posługuję się tutaj metaforą domu-muzeum w znaczeniu, które – uaktywniając wyżej wspomniane sensory poprzez odniesienie do przeszłości – wykorzystuje główną cechą muzeum jako fenomenu: gromadzenie i ukazywanie (a więc wystawianie) wartościowych ze względów sentymentalnych przedmiotów i wydarzeń, które czas zmienił w eksponaty albo ekspozycje. Te minione „rzeczy”, jak zauważył Marek Zaleski, w istocie przypominają muzeum obrazów. Obecność uzupełniających się nawzajem wspomnień, skupionych wokół wyobrażenia domu pozwala na stworzenie metafory domu-muzeum.

Fakt, iż dla podmiotu lirycznego czas jawi się przede wszystkim jako instrument przekształcający rzeczywistość w pamiętki, świadczy wedle Marka Zaleskiego o jego wrażliwości nostalgicznej. Muzeum to figura charakterystyczna dla nostalgika, któremu przeszłość jawi się jako pogrążona w czasie zastygłym; przestrzeń, w której nie można dokonać żadnych zmian⁵. Dom-muzeum istnieje w kilku różnych wymiarach czasoprzestrzeni, nawzajem się oświetlających, a powołują go do życia dwa czynniki: ruch wyobraźni oraz – przybierający na sile w ostatnich tomach – ruch pamięci. Nie tylko one jednak stanowią fundament owego domu, równie istotne zdaje się również marzenie, sprawiające, że z biegiem lat dom przekształca się w Bachelardowski „dom oniryczny”, intymny i bliski⁶.

W rzeczywistości wszystkie te stany umysłu, w których konstytuuje się dom-muzeum (wspomnienie rodzące się z nostalgicznej zadumy, marzenie o tym, co nieobecne, refleksja o kruchości ludzi i rzeczy) mają swoje źródło w stanie egzystencjalnego skupienia na sobie samym. Każde z nich bowiem nakazuje nie podążać wstecz w poszukiwaniu bliskich miejsc, lecz wędrować w poszukiwaniu samego siebie w tamtych miejscach, tam, gdzie siebie już być nie może. Marzyciel zatem na równi z nostalgikiem „jest tam gdzie go nie ma, i nie ma go tam, gdzie jest”⁷. Przywoływany w tomach *Sklepy zoologiczne* (tytułowy utwór), *Ja (Tamto, Nikt, Dom)*, *Gdzie Indziej (Z daleka; Café Museum; Pamięć)* i *Drzazga (Orkiestra, Dłatego)* wizerunek domu-muzeum zakłada już samą swoją obecnością opozycję między przeciwstawnymi sferami czasoprzestrzeni: pamięcią uzupełnianą wyobraźnią i rzeczywistością, tym, co „wewnątrz” (*Innewelt*) i tym, co „na zewnątrz” (*Umwelt*), daleko i blisko, kiedyś i teraz⁸. Inaczej niż większość marzycieli, Lipska nie zadaje pytania o to, która z owych sfer jest bardziej autentyczna, gdyż każda z nich zdaje jej się równie ulotna, i owa zamrożona pamięć, zaparkowana w niewłaściwym miejscu i nieszczęlna rzeczywistość; obie również akceptuje:

⁵ M. Zaleski, *Formy pamięci: o przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996, s. 23, 14.

⁶ G. Bachelard, *Dom rodzinny i dom oniryczny*, [w:] idem, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, wybór S. Chudak, Warszawa 1975.

⁷ M. Janion, *Marzący: jest tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest*, [w:] eadem, *Złoto i fantazmaty. Prace wybrane*, t. III, red. M. Czerwińska, Kraków 2001, s. 186.

⁸ Ibidem, s. 187.

Zgadzam się na ten krajobraz
który nie istnieje.

(*Nikt*, J, 11)

Albo

[...] kiedy i tak wszystko przed nami.
Stało się. Nie odstanie.

(*Otchłań*, GI, 29)

Dom-muzeum jest więc metaforą przestrzeni pamięci, składającej się z fragmentów różnych wspomnień i ożywającej w dziele literackim. Używana przeze mnie metafora odnosi się do wyobrażenia, zgodnie z którym wspomnianie oznaczało odzyskiwanie informacji przechowywanych gdzieś w umyśle. Takie postrzeganie pamięci zaowocowało specyficzną metaforyką, w większości odwołującą się do czynności przechowywania⁹ i posługującą się wyobrażeniem pojemnika. Ewa Lipska także wykorzystuje owo wyobrażenie, ukazując pamięć pod postacią (czarnej) skrzynki (*Dom*, J,13), magazynka czy też przechowalni (ciemności). Fakt istnienia domu jedynie w pamięci wspominającego „ja” wpływa na jego obraz: niekompletny, fragmentaryczny, subiektywny. Domu-muzeum nie można w całości pochwycić, konstytuuje się on jedynie na chwilę niedoskonałego, iluzorycznego odzwierciedlenia. Jak przypomina Marek Bieńczyk, lustro melancholii to lustro tożsamości...¹⁰

Owa iluzoryczność odbicia odsyła do kilku kwestii: problemu referencji, o którym za chwilę w odniesieniu do literatury i fotografii, licznych literackich skarg na niekompletność pamięci, które odzywają się echem przy każdej podobnej deklaracji, wreszcie do znaczeń symbolicznych, od których rozpocznę rozważania na temat domu-muzeum.

Mówiąc o pamięci, Lipska odwołuje się do barokowych toposów znikomości, wśród których najbardziej rozpowszechnione były piana i bańka mydlana¹¹, *homo bulla*, jak o niej pisał Richard Crashaw. Dowodzi tego choćby wiersz *Piana dmuchawców* – poetycki obraz znikania ludzi i przedmiotów w czasie. Pamięć jest tak krucha i krótkotrwała, jak ów kulisty kwiat. Najłżejszy powiew, dotknięcie nigdy dość ostrożne, wystarczą, aby zniknął, rozproszył się w strzępach wspomnień, oderwanych obrazów. Dmuchawiec pozbawiony swego puszystego kwiatostanu, przeobraża się w znak pustki, przemijalności i pozor. Pamięć jako efemeryda, wciąż rwąca się nitka, która nie może wiązać tego, co dawne z tym, co obecne – bardzo odległy to obraz od Bergsonowskich rozpoznania¹². Po co więc wracać do przeszłości? Poetka swoje retrospektywne wychylenie określa spacerowaniem *ścieżką á rebours/ bez żadnego powodu* (*Moi tłumacze*, GI, 13), w co jednak trudno uwierzyć, tym bardziej, że nie stroni ona od reminiscencji miejsca wyposażonego w specyficzne sensory – domu rodzinnego.

⁹ Ibidem, s. 36.

¹⁰ M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2000, s. 126.

¹¹ G. Poulet pisze, że trudno o motyw częściej stosowany przez poetów barokowych niż motyw mydlanej bańki, G. Poulet, *Metamorfozy czasu: szkice krytyczne*, wybór J. Błoński i M. Głowiński, przedm. J. Błoński, przeł. W. Błońska i in., Warszawa 1977, s. 386.

¹² U Lipskiej motyw dmuchawca jako metafory nie służy jednak jak w baroku do zestawienia efemerycznej, złudnej ludzkiej sfery z bezmiarem i wiecznością sfery boskiej.

Co skłania do powrotu do domu? Jednym z powodów może być chęć wypowiedzenia tego, co dotąd pomijane, a istotne, za symboliczny wyraz tego dążenia przyjmijmy *złoty rosół*. Drugim może być pragnienie odnalezienia siebie tam, w przeszłości, odmiennej od obecnej tu i teraz pustki – tu z kolei symbolem mógłby być *pusty pokój*. Do powrotu w przeszłość skłania także próba scalenia tego, co zapomniane z tym, co wciąż w pamięci obecne, symbolizowany przez *krajobraz, który nie istnieje*. Ożywiany tymi pragnieniami bohater liryczny wymienionych wcześniej wierszy przypomina sobie dom z przeszłości, tym samym scala zarazem swoją tożsamość.

Przedstawienie domu z przeszłości jest zastygłym i znieruchomiałym obrazem, i ta jego cecha nasuwa skojarzenia z najważniejszym medium wspomnień: fotografią. Analogiczny do obrazu utrwalonego „na kliszy pamięci” jest przecież obraz utwalony na kliszy fotograficznej. Istotnie, większość obrazów domu-muzeum albo stanowi opis fotografii (np. *Tamto*), albo też jest kreowana na kształt fotograficznej stop-klatki czy znieruchomiałej sekwencji filmowej. Spacer po domu-muzeum rozpoczniemy zatem od obrazów utwalonych na fotografii.

Wyblakła jak wiersz fotografia...

Fotografie są trzy: dwie pierwsze – rzeczywiste, trzecia – literacka. Te „rzeczywiste”, pochodzące z archiwum rodzinnego autorki, pojawiają się odpowiednio na pierwszej i ostatniej stronie dwóch tomów z 2002 oraz z 2003 roku wyboru wierszy *Uwaga: stopień* oraz zbioru *Ja*. Ta „literacka”, pełniąc funkcję komentarza do utworu, jest opisywana w wierszu *Tamto* pochodzącym z tomu *Ja*. Wszystkie trzy można zaliczyć do kategorii, które Rouillé określa mianem „rodzinnej”, służą bowiem nie tyle do opisywania, co do wyrażania: sytuacji, relacji i uczuć. „Fotografie rodzinne” koncentrują się najczęściej na dziecku, święcie, ważnych wydarzeniach, miejscach, kilku przedmiotach i mieszczą się w obrębie ogniska domowego. Z tych trzech jedynie opisana w wierszu spełnia ostatni wymóg, rzeczywiście ukazuje wnętrze domu.

Taka fotografia, mówi francuski pisarz, to *lustro, które zachowuje wszystkie ślady*¹³. Podobnie zresztą pisała Susan Sontag w klasycznym studium *O fotografii*, która określiła fotografię jako *śląd, coś odbitego bezpośrednio ze świata, niczym odcisk stopy albo maska pośmiertna*¹⁴. W definicji tej ujawnia się także podstawowa funkcja fotografii: rejestrowanie postrzegalnej rzeczywistości, jej potwierdzanie, wynikające ze zdolności referencyjnej nośnika, a Roland Barthes precyzuje, że z fenomenologicznego punktu widzenia zdolność poświadczania autentyczności bierze w fotografii górę nad zdolnością przedstawiania; oczywiście uwaga dotyczy fotografii analogowej, nie cyfrowej. Do kwestii przedstawiania powrócę w nieco innym kontekście za chwilę.

Na dwóch fotografiach zachował się lustrzany ślad małej dziewczynki, prawdopodobnie w wieku około trzech-czterech lat, która najpierw w futrzanym kożuszk, czapce i mufce ufnie uśmiecha się przed witryną księgarni, a następnie w wiosennym płaszczyku siedzi zamyślona na stopniach wysokich schodów, bez śladu dziecięcej beztroski na twarzy.

¹³ A. Rouille, *Fotografia: między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hedemann, Kraków 2007, s. 212-215. Ostatni termin pochodzi z artykułu J. Janine’a z 1839 r., zamieszczonego w piśmie „L’Artiste”. Cyt. Za: A. Rouille, *Fotografia...*, s. 229.

¹⁴ S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magdała, Warszawa 1986.

Trzecia z fotografii, obecna w utworze *Tamto*, rządzi się odmiennymi prawami, wynikającymi z kilku czynników: specyficznego „tworzywa”, zapośredniczonego sposobu przedstawienia (to nie naoczność charakterystyczna dla dwóch poprzednich fotografii) zakładającego określone odczytanie oraz wpisanych w sposób przedstawienia funkcji. Tworzywem fotografii w dziele literackim nie jest obraz, lecz słowo, zaś jej prezentacja wiąże się z wykorzystaniem pewnej konwencji literackiej (sytuacji oglądania po latach starych fotografii) odsyłającej z kolei do odczytania go w związku z obecnością form autobiograficznych. Jak bowiem przypominają badacze, fotografia w dziele literackim staje się fenomenem wyzwalającym osobiste wspomnienia i pragnienie ich opowiedzenia. Jeżeli zaś chodzi o funkcje, to zwykle wspomina się o trzech: wykorzystanie fotografii może być zarówno wyrazem (naiwnego) zaufania do rzeczywistości, jak też metaforą tej rzeczywistości¹⁵; ponadto fotografia staje się nośnikiem emocji.

W przypadku omawianej fotografii będziemy mieć do czynienia z dwiema ostatnimi. O nieufności czy też może niechęci do rzeczywistości wyrażonej na fotografii w wierszu *Tamto* świadczy już fakt, że nie odbija ona wszystkich śladów, w statyczny (do pewnego momentu) sposób ukazuje jedynie fragment fragmentu świata zapisanego na fotografii w sposób wierny i precyzyjny. Ten okruch rzeczywistości jest nieruchomy: bohaterowie (mała dziewczynka ze swoją nianią i kotem) siedzą. Gdzie? *W autobiusie albumu*. Metafora ta sygnalizuje specyficzną strategię przestrzenną. Lipska bowiem patrzy na zdjęcie dostrzegając oba jego plany, jednak zarówno z pierwszego, jak i drugiego wybiera jedynie pięć konkretnych szczegółów (dziewczynka, niania, kot, obraz, sanki).

Miejsce, w którym znajdują się bohaterowie i miejsce, w którym znajduje się oglądająca, jest zupełnie inne, pomimo mylącego utożsamienia czasoprzestrzennego, zasugerowanego formą czasownika w 1 osobie liczby mnogiej czasu teraźniejszego – *siedzimy*, kolejnymi zmianami perspektywy obserwatora na rzecz perspektywy uczestnika. Na utrwaloną na zdjęciu rzeczywistość czytelnik spogląda z perspektywy opisującej ją po latach kobiety, dlatego nie dowiaduje się, gdzie dokładnie zlokalizowani są bohaterowie. Czy to była kanapa, sofa, fotel, czy bohaterki siedziały obok siebie, czy też niania trzymała dziewczynkę na kolanach? A kot – co z nim? Nie wiadomo. Podobnie tajemnicze pozostają szczegóły dotyczące wyglądu i wyrazu twarzy bohaterów, o których nie pojawia się nawet śladowa informacja. Zamiast tego dowiadujemy się, że w pomieszczeniu (pokoju?) wisi obraz z *bladym Chrystusem*, a o ścianę oparte są sanki. To wszystko. Jakie są powody wzmiankowanej selekcji? Trudno uwierzyć, aby jedyny miał się tłumaczyć specyfiką wspomnianego przez Rouille’a „zdjęcia rodzinnego”, które ukazuje jedynie niewielki wycinek domowej przestrzeni. Wydaje mi się, że można dobór przedmiotów odczytywać w innym porządku, symbolicznym. Wówczas i blade Chrystus (epitet ma charakter znaczący), i sanki oparte o ścianę stałyby się atrybutami dzieciństwa, z jego ufną wiarą i czasem spożytkowanym na zabawę.

Jednak osoby i przedmioty skonfigurowane w takim, a nie innym porządku to nie wszystko. Roland Barthes zwraca uwagę, że nie sam obraz jest w fotografii najważniejszy, lecz aura, którą roztacza, emocje, które ożywają w związku z doświadczeniem

¹⁵ A. Lubaszewska, „*W daguerotyp raczej pióro zamieniam*”, „Teksty Drugie” 1999, nr 4, s. 165.

przeszłości. „Ścisła przyległość przedmiotu odniesienia sprawia, że trudno skupić się na samej fotografii”. Przedmiot odniesienia okazuje się przedmiotem pożądania, drogą osobą (*réfèrent*)¹⁶, która powraca dzięki fotografii. Zasada ta obowiązuje i w omawianym utworze. Już bowiem czwarty wers przynosi zdanie: *Wpada do nas rzeka*, doprecyzowane w piątym wersie: *Rwący ból (Tamto, J, 25)*.

W ten sposób potoczna metafora oznaczająca „dużą ilość czegoś” przekształca się w hiperbolę. Mówiąca ponownie zmienia perspektywę spojrzenia: to ona, przeglądając po latach album, czuje przeszywający ból. To ona jest sobą i nie jest jednocześnie, a przeglądając się w iluzorycznym zwierciadle albumu, spostrzega, że odbicie jest zafałszowane, bo podwojone. To spostrzeżenie bliskie ujawnionemu przez Wisławę Szymborską w wierszu *Śmiech*:

dziewczynka, która byłam –
Znam ją, oczywiście.
Mam kilka fotografii
z jej krótkiego życia.

choć zamiast *wesołej litości* w stosunku do siebie samego z przeszłości podmiot liryczny deklaruje zupełnie inne emocje.

Dynamizację obrazu antycypowała już metafora *autobusu albumu* – wehikułu wprawiającego czas w ruch, każącego powracać do tego, co było. „Byłe” emocje wciąż są żywe, ich temperatura ujawnia się z niezwykłą gwałtownością, obrazowaną przez wspomnianą hiperbolę *rzeki bólu*, powstałą z kontaminacji dwóch pól semantycznych: rwącego nurtu rzeki i wciąż żywych (żywiolowych chciałoby się rzec) emocji – cierpienia. Czas zastygły okazuje się takim jedynie na pozór, w istocie jest *czasem iglastym*, który przywoływany – sprawia ból. To właśnie fotografia wyzwała owo coś, co sprawia ból, niesie z sobą naddatek czegoś niemożliwego do wysłowienia, czegoś, co rani. Barthes w *Świetle obrazu* nazywa to zjawisko *punctum*: „przypadek, który w tym zdjęciu celuje we mnie”; kropka, rana, użądlenie¹⁷. Kobietę opisującą własną fotografię z przeszłości rani *punctum*, które „wybiega ze sceny jak strzała i przyszywa”. Określenie Barthesa jest etymologicznie bliskie pojęciu *traumy*, pochodzącemu od greckiej *rany*, która z kolei wywodzi się od *przebijać*¹⁸. Pojęciu *punctum* i *traumy* w poetyce Lipskiej odpowiadałaby *drzazga*:

Problemy zaczynają się
z wbitą w pamięć drzazgą.
Trudno ją wyjąć
jeszcze trudniej opisać.
(*Drzazga, D, 13*)

Tak jak wiele innych metafor Lipskiej, *drzazga* znaczy przede wszystkim w sensie konkretnym – jako „zadra”. To bolesny fragment (znak większej, niemożliwej do zapamiętania/odczuwania całości), który utkwiał w pamięci, naznaczył emocje. Przypo-

¹⁶ R. Barthes, *Światło obrazu: uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1995, s. 9, 13.

¹⁷ Ibidem, s. 45-47.

¹⁸ S. Sikora, *Fotografia: między dokumentem a symbolem*, Izabelin 2004, s. 83.

mina zarówno *ostrze white w tajemnicę*, o którym pisze Herbert, jak i Różewiczowski cierń – ewokuje ból, kruchość (i śmiertelność) ludzkiej kondycji, poczucie zagrożenia. Drzazga jako metonimia cierpienia, na równi bolesna i konieczna, jest uznawana przez Lipską za ten element egzystencji, którego nie jesteśmy w stanie się pozbyć i z którym powinniśmy się nauczyć żyć. Poetka mówi: „Spróbujmy ją oswoić”¹⁹.

Sławomir Sikora twierdzi, że fotografie stają się ucieleśnieniem i nośnikiem wyznawanych przez dane osoby światów wartości²⁰. Założenie to odnajduje potwierdzenie w tekście utworu: utrwalona na zdjęciu obecność drogiej osoby – niani – przypomina o jej nieobecności, podmiot liryczny ustosunkowuje się do tego faktu w pierwszoosobowym wyznaniu:

Jestem wyznawcą iglastego czasu
a za nianię modli się
wierzący puszczyk.

(*Tamto*, J, 25)

opowiadając się tym samym za koncepcją czasu jako Heraklityjskiej rzeki, zmienności pojmowanej nie jako początek czegoś nowego, lecz ciągła utrata. To w istocie koncepcja nostalgiczna, bowiem świadomość utraty przeszłości, choć rani, to zarazem dostarcza dziwnej przyjemności, jest *bolesną słodyczą rozpamiętywania*, jak nazwie ów stan Marek Zaleski²¹. To trauma przepracowana, nieobecność, z którą podmiot liryczny się godzi. Dla jej ostatecznego – jak mówi Lipska – oswojenia należałoby jeszcze dokonać chrześcijańskiego aktu akceptacji śmierci – odmówić modlitwę za duszę zmarłej niani. Oznaczałoby to jednak pogodzenie się z chrześcijańską wykładnią śmierci, a tego podmiot liryczny, *wolny od nałogu wiary*, uczynić już nie potrafi.

Dom-muzeum jest zatem świadkiem utraty, którą należy zaakceptować. Więcej: jego obraz stanowi próbę odbudowania domu onirycznego. O słuszności mojego przekonania może świadczyć taki element strategii przestrzennej, jak kierunek spojrzenia podmiotu lirycznego. Spoglądanie na zdjęcie ukryte w *autobusie albumu* przypomina nieco spoglądanie przez okno do wnętrza domu, co zresztą podkreśla podmiot liryczny: *Deszcz z sepią za oknem* (*Tamto*, J, 25).

Oznacza, to że może ono stanowić ilustrację Bachelardowskiej koncepcji poetyckiego obrazu domu, według której spojrzenie przez okno do wnętrza domu, kierowane ciekawością i poczuciem niezamieszkania, jest próbą odbudowania domu onirycznego²².

Tamto zdjęcie (zdaje się bowiem, iż tak należałoby odczytać ów tytuł) pełni więc w wierszu istotną funkcję. Nieduży skrawek papieru przenosi do miejsc, wydarzeń i osób, które dawno przestały istnieć, ustanawia chwiejny pomost między tym, co nieobecne i przeszłe a tym, co dzieje się teraz. Fotografia jako medium mentalnej podróży, Proustowska magdalenka, ożywiająca zarówno przestrzeń spenetrowaną świadomie, jak i przestrzeń ogarniętą podświadomie – to myśl nienowa, fotografia jako czynnik sprawczy nie tyle snucia opowieści o domu (i samym sobie w domu), ile pogodzenia

¹⁹ Zob. przeprowadzoną przeze mnie rozmowę z poetką, „*Staram się zobaczyć światło*” – rozmowa z Ewą Lipską, „*Topos*” 2008, nr 3.

²⁰ S. Sikora, *Fotografia: między dokumentem...*, s. 113.

²¹ M. Zaleski, *Formy pamięci...*, s. 13.

²² G. Bachelard, *Dom rodzinny...*, s. 301-330.

się z zapisanym w pamięci obrazem domu – to już kwestia dla percepcji domu u Lipskiej niezmiernie ważna. Można by rzec, że fotografia opisywana w jej tekście poetyckim staje się symbolem paradoksalnego dążenia do odpominania przeszłości. Paradoksalnego, gdyż jednocześnie zdystansowanego (owo nieokreślone *Tamto*, szczegóły, które pominięto) i bezpośredniego (wyraz emocji).

Co charakterystyczne, fotografie, po które sięga poetka utrwalają najwcześniejsze dzieciństwo. Wyprawa w głąb dzieciństwa to poszukiwanie korzeni, próba ustanowienia na nowo własnej tożsamości, wreszcie próba niezupełnie zdystansowanego, ale z pewnością bardziej dojrzałego (bo popartego latami doświadczeń) opisu domu²³. Z tym ostatnim pragnieniem współgra postawa elegijna, która wiąże się często z wchodzeniem w poetycką dojrzałość²⁴. Wreszcie, po blisko czterdziestu latach od pierwszego poetyckiego utrwalenia obrazu domu, może Lipska zrealizować wyrażone wówczas pragnienie:

za tyle lat na ile będą wyglądać
o ile dojrzeją do mówienia o nich
za tyle lat powrócę popatrzeć na chwilę
dom mój krokiem skończonym przypomnieć.
(*Za tyle lat*, W, 57)

Utwór *Tamto* stanowi więc powrót do domu, z którym bohater liryczny przed laty w gwałtowny sposób się rozstał. Fotografia jako istotne medium wzmiankowanego powrotu była przewidywana już w *Wierszach*:

Może zostanie mi jeszcze
wyblakła jak wiersz nadaremny
fotografia.
Ostatnie rozstanie
niebo deszczem rozegra na bębnach.
(*Może*, W, 31)

Już wówczas traktowała ją poetka jako swoisty dokument rzeczywistości, poświadczenie, że to, co widzę, naprawdę istniało²⁵. W utworze tym po raz pierwszy ujawnił się problem dwubiegunowości fotografii, o której wspominał Barthes, wyznaczonej z jednej strony przez wiarę w to, że fotografia daje świadectwo autentycznej obecności, z drugiej zaś przez przekonanie o niemożności przedstawienia. Źródłowa obecność w fotografii może być tylko złudzeniem – dowodzi Marianna Michałowska, powołując się na poglądy Jacquesa Derridy – fotografia może dawać jedynie poczucie śladu obecności, nie samą obecność²⁶.

²³ O związku fotografii z opisem i filmu z ruchem wspominała m.in. S. Sontag, *O fotografii...*

²⁴ Por. np. M. Zaleski, *Formy pamięci...*, s. 61.

²⁵ R. Barthes, *Światło obrazu...*, s. 138-139.

²⁶ M. Michałowska, *Niepewność przedstawienia: od kamery obskury do współczesnej fotografii*, Kraków 2004, s. 200. Chodzi o poglądy Derridy przedstawione w dziele *Głos i fenomen: wprowadzenie do problematyki znaku w fenomenologii Husserla*, przeł. i posł. opatrzył B. Banasiak, Kraków 1997, s. 112.

Tym samym przywołane w wierszu *Może* dwa rodzaje sztuki: literatura i fotografia, okazują się równie bezużyteczne wobec rzeczywistości poddanej upływowi czasu, gdyż odsyłają do rzeczywistości utraconej, stają się gorzkim symbolem utraty i nieosiągalności. Wspomniane zestawienie przypomina wcześniejsze dokonania Krzysztofa Kamila Baczyńskiego²⁷ czy też – bardziej istotną – *Fotografię* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej:

Gdy się miało szczęście, które się nie trafia:
czyjeś ciało i ziemię całą,
a zostanie tylko fotografia,
to-to jest bardzo mało...

Fotografie zatem są nie tylko wyrazem elegijnych marzeń o domu, lecz ujawniają śladowość i nieobecność, zamiast obecności²⁸. Dowodzą wyraziście niemożności uobecnienia doświadczenia źródłowego. Nie tylko one jednak – wiersze również. Analogia między wspomnianą funkcją fotografii a utworami literackimi konstruowanymi na kształt fotografii, tj. wykorzystującymi technikę stop-klatki czy też sekwencji obrazów filmowych, pozwala na odniesienie problemu do takich utworów, jak: *Nikt* (J, 11), *Dom* (J, 13), *Z daleka* (GI, 11), *Café Museum* (GI, 23), *Orkiestra* (D, 33). Można wśród nich odnaleźć dwa rodzaje postaw wobec bólu wywołanego świadomością utraty przeszłości oraz fiaskiem ekspresji przeszłości: melancholijną (właściwą dla utworu *Może*, *Café Museum*) i elegijno-nostalgiczną w pozostałych.

Podmiot liryczny *Café Museum* wymienia utracone obiekty, powtarza *nie ma (już)*, zaś w finale wyznaje:

Nie wybaczam piękna
tamtych minionym chwilom
kiedy zapadaliśmy się
w czerwone skórzane fotele
i dodawaliśmy chmury do kawy.
(*Café Museum*, GI, 23)

deklarując zarazem niemożność pogodzenia się ze stratą. W najbardziej dobitny sposób przeświadczenie, że do przeszłości nie ma powrotu dochodzi do głosu w *Orkiestrze* i *Pamięci*. Proponuję odczytać oba utwory jako dwugłos, nawzajem się oświetlający. Ja liryczne w pierwszym z wierszy stwierdza w kategorięczny sposób:

Nie do odtworzenia fakty
z tamtego świata
(*Orkiestra*, D, 33)

Argumenty broniące postawionej tezy przytacza zaś w kolejnym:

²⁷ *Ten wiersz jest żyłką słoneczną na ścianie/ Jak fotografia wszystkich wiosen (Sur le Pont d'Avignon)*, cyt. za: A. Lubaszewska, „*W daguerotyp raczej...*”, s. 166.

²⁸ M. Michałowska, *Niepewność przedstawienia...*, s. 199.

Nie wszystko zostało powiedziane.
Bo i po co
przecież nie ma już tego języka.
Ani nas. Ani gwiazdy
która pełniła dyżur.

(*Pamięć*, GI, 49)

Tok rozumowania można by odtworzyć następująco: mimo dotkliwego poczucia niedosytu nie istnieje możliwość całkowitej prezentacji wydarzeń z przeszłości. Według Lipskiej wynika to już z samej natury przeszłości, krańcowo różnej od terażniejszości, co zostaje podkreślone przez epitet *tamtego*. Poetka zdaje się być bliska poglądom Husserla²⁹ twierdzącego, że wypełnienie sensu wymaga spełnienia kilku warunków: po pierwsze ujawnienia całości – samej rzeczy (świata, wspólnoty dwojga ludzi); po drugie, bezpośredniej obserwacji wypełnienia się całości, znalezienia się „tam”, a przecież terażniejszość nie jest tożsama z przeszłością, źródłowe doświadczenie umyka tym szybciej, im bardziej zbliża się do momentu doświadczenia, które Husserl nazywał „punktem źródłowym”. Pozostaje jeszcze kwestia języka, który jest tu rozumiany w sensie pokrewnym rozpoznaniom Bachtina, co oznacza, że żyje dzięki swojej zdarzeniowości, dzięki porozumiewaniu się. Kiedy możliwość porozumienia zostaje odebrana (poprzez różnego rodzaju nieobecność), język przestaje istnieć, a doświadczenie traci możliwość przekazania. W postawie melancholijnej zatem utrata nigdy nie może być zaakceptowana („przepracowana”), gdyż nigdy do końca nie uda się określić jej źródła ani wyrazić związanych z nią emocji.

Lipska jednak przestrzega przed logicznymi rozwiązaniami. W wierszu *Uwaga: stopień* mówi:

I kiedy ta parzysta łatwość życia
wejdzie wam w krew.
Uwaga: stopień.
Nastąpi gwałtowna zmiana kierunku.
(*Uwaga: stopień*, Us, 70)

Tak jest i w tym przypadku. Postawa melancholijna jest zastępowana postawą elegijną bądź nostalgiczną. Pierwszą z nich można zauważyć w utworze *Z daleka*, ukazującym odchodzenie w przeszłość kolejnych mieszkańców rodzinnej kamienicy:

Patrzę z daleka na dom
z którego ucieka już ostatni wątek.
Pan Ferek. Jego żona. Pies.
(*Z daleka*, GI, 11)

Podczas jego opisu można zauważyć zmianę perspektywy: tytułowe „z daleka” zdaje się być rozumiane dosłownie jako oglądanie budynku z pewnego dystansu; uruchomione zostają jednak również i plany metaforyczne skupione wokół znaczenia ucieczki; z domu-budynku uciekają (umierają?) ostatni sąsiedzi, stanowiący ostatni wątek historii zapisanej w domu-książce. Śmierć znanych ludzi uruchamia z kolei

²⁹ Poglądy Husserla cyt. za: M. Michałowska, *Niepewność przedstawienia...*

skojarzenie bliskiej zmarłej – niani. Perspektywa rozszerza się, podmiot liryczny „przenosi się” bowiem do nieba, w którym ogląda nianię pracującą *przy pączkach z różą* oraz związane z nią rozproszone wspomnienia: rzeczkę, koty. Z nieba wraca na ziemię, już do wnętrza domu: charakterystyczne uosobienie (*sypialnie wdają się jeszcze w rozmowy*) stanowi jedyny dowód na dawną obecność domowników, poza tym nie pozostało nic: żadnych śladów, namacalnych pamiątek (*nagła ulewa zmyła/ ślady naszych lez*³⁰), co rodzi refleksję o ulotności intensywnych przeżyć (*pozostała mi czerwona sierść/ przydrożnych maków*).

Postawa melancholijna nie jest jedyną, poetka wyznaje bowiem, iż niejako wbrew logice wraca z nadzieją do pamięci: *Sepia wspomnień. Prawie już wszyscy nie żyją, oddycha jeszcze pamięć. A jednak pamięć...* Tłumaczy to zbliżającą się starością oraz ożywaniem dawno zapomnianych wspomnień: „Starzeję się. Wszystko, co było dawniej, prawie początek życia, wraca w ciepłych życzliwych barwach. Wyostwiają się obrazy z dzieciństwa. Mam przed oczami coraz więcej fotografii”³¹. W tej wypowiedzi interesująca jest nie tylko charakterystyczna postawa (akceptacja), przedmiot wspomnień (najwcześniejsze dzieciństwo), tonacja (łagodna i czuła, charakterystyczna dla nostalgicznej zadumy), ale i metonimiczne zastępowanie wspomnień fotografiami. Trzy pierwsze elementy dowodzą obecności odmiennego wizerunku domu-muzeum jako przestrzeni arkadyjskiej. Sprawdźmy, czy te założenia znajdują potwierdzenie w tekstach.

Postawa akceptacji zostaje wyrażona *explicite* w wierszu *Nikt*, w którym podmiot liryczny mówi:

Zgadzam się na ten krajobraz
który nie istnieje
(*Nikt*, J, 11)

Jakby na potwierdzenie owej zgody, zaczyna przedstawiać poszczególne elementy krajobrazu domu rodzinnego. Każdy obraz, zapisany na kliszy pamięci, rejestruje z ogromnym wyczuleniem na zmysłowy szczegół: kolor (*złoty rosół*), dotyk (*przeciąg potraça płatki róż*), smak (oddany przez synestezję *dzieci oblizują dźwięk* [skrzypiec]) czy słuch (*skrzypiące sekrety*). Efektem jest stworzenie aury szczęśliwego domu, naruszonej gwałtownym wydarzeniem (opisywana wcześniej metafora przeciągu):

Ojciec trzyma w ręku skrzypce.
Dzieci oblizują dźwięk.
Przeciąg
Potraça płatki róż.
(*Nikt*, J, 11)

Z kolei dom opisywany w utworze pod tym samym tytułem jawi się jako przestrzeń bliskości ożywająca dzięki obecności niani. Jej pojawienie się uruchamia skojarzenia z arkadyjską przestrzenią domu, w której istniały prawdziwe ceremoniały (np. posił-

³⁰ Metafora deszczu w lirykach dotyczących domu ewokuje zagrożenie, katastrofę, zob. np. *Coś musiało się stać* (*Z mojego domu okna wychodziły na deszcze*, W, 34) *Może będzie lepiej*, W, 135: (*A sami państwo rozumiecie/ że deszcz./Coraz częściej ten deszcz*).

³¹ *Staram się zobaczyć światło...*, s. 70.

ków, korespondencji), podtrzymywano kontakty ze światem zewnętrznym (listy) i dbano o to, aby zawiązały się trwałe więzi rodzinne (np. dziecięce sekrety):

Moja niania przechodzi
przez przekątną czasu.
Na stole złoty rosół.
Wzory angielskich listów. [...]
Skrzypią nasze sekrety
kiedy pijemy tran.
Uśmiecha się mój brat. [...]
(*Dom*, J, 13)

Domownicy i realia, dwa najważniejsze elementy składowe domu-muzeum, zmieniają się, począwszy od tomu *Ja*: pojawia się niania, która odtąd *ciągle płacze się po wierszach*, ojciec grający na skrzypcach oraz te elementy atmosfery domowej, które kojarzy się raczej z poczuciem bezpieczeństwa, pięknem i zadowoleniem. Charakterystyczne, że zamiast spalonej zupy na stole pojawia się złoty rosół i domowe pączki (oczywiście z różą³²), zamiast szalonych krzyków – gra na skrzypcach.

Na osobną uwagę zasługuje niania. Lipska zwykle przywołuje jej wątek w związku z elementem mitologii rodzinnej – ze wspomnieniem niani, która jest wszechobecna jak dobry duch opiekuńczy (zamiast nieobecnych larów i penatów z *Wierszy*). Niania zwykle przywoływana jest podczas pracy, zawsze czymś zatrudniona, w *Węzłach* robi na drutach:

Supełek wełnianej czapeczki.
Niania na drutach:
„Oczko lewe oczko prawe”
I nieletniej długości szalik.
(*Węzły*, Sz, 50)

w *Pamięci* – *przeciera sidolem słowa. Mosiężne klamki* (GI 49), zaś w utworze *Z daleka* wędruje do nieba, ale nawet i tam nie ustaje w wysiłkach:

Niania w niebie. Pracuje przy pączkach z różą.
(*Z daleka*, GI, 11)

W tomie *Ja* niania pojawia się dwukrotnie: *przechodzi przez przekątną czasu* (13) wprost do teraźniejszości, ewokując obraz rodzinnego obiadu: *na stole złoty rosół*. To ona zapewnia bezpieczeństwo, dba o małą dziewczynkę, przykazując: *Uważaj na schody. Załóż ciepły szalik*. To ona pojawia się na samą myśl o pamięci. Jej (wszech)obecność wywołuje żartobliwy komentarz:

[...] Znowu niania.
Stale płacze się za mną po wierszach.
(*Pamięć*, GI, 49)

³² *Pączki powinny być z różą* – napisze poetka w innym miejscu.

Jak widać, Dom-muzeum różni się diametralnie od wcześniejszego wizerunku domu w poezji Lipskiej, jego czarna legenda błędnie. Jeżeli dawniej dom i dzieciństwo wskazywały na źródła pesymizmu bohaterki, tragiczne rozdarcie świadomości między pragnieniem zadomowienia a przeświadczeniem o obowiązywaniu prawa wykorzenienia (śmierć), od mniej więcej 2001 roku (*Sklepy zoologiczne*) dom i dzieciństwo okazują się miejscem zadomowienia, choć idyllą zranioną, lecz jednak idyllą. Ofiarowuje ona m.in. poczucie zespolenia z naturą:

Do koniczyny mówiliśmy po imieniu.
Pagórki. Lekko rozchylone kolana gór.
(*Węzły*, Sz, 50)

w przeciwieństwie do okresu późniejszego, czasu dorastania i wchodzenia w życie, okresu sztuczności i dystansu:

Wtedy jeszcze poza ozdobnymi ramami.
Teraz w muzeum w Krynicy Zdrój.
(*Węzły*, Sz, 50)

Bardzo często w kreacji świata dzieciństwa, wedle Jeana Starobinskiego podstawowego dziś przedmiotu nostalgii, Lipska wykorzystuje technikę stop-klatki filmowej oraz sekwencji scen filmowych. Technika ta, jak uważa Marek Zaleski, odwołuje się do postrzegania czasu jako wiecznej terażniejszości; niekiedy poetka używa w tym celu czasu terażniejszego, imitującego proces przypominania (*siedzimy; dzieci oblizują dźwięk*), innym razem zaś czasu przeszłego (*mówiliśmy*), który budując dystans, pozwala także odbudować *figurę całości*³³. Statyczny charakter takich przedstawień rzeczywistości owo wrażenie bezczasowości pogłębia. „Każdy powrót w przeszłość to próba mityzacji”³⁴.

Dom stanowi jedną z najważniejszych kategorii w twórczości Lipskiej, jawi się jako czasoprzestrzeń postrzegana przez pryzmat emocji i marzeń. Różne sugestie autobiograficzne, konfesyjność liryków przyjmują charakter uniwersalny – niepowtarzalność jej doświadczeń nie jest do końca wyjątkowa, gdyż odwołuje się ona do wspólnoty ludzkiego doświadczenia. Droga Lipskiej do domu wiedzie od utopii (marzenie o własnym idealnym domu) przez melancholię, aż po elegię i nostalgię, i od negacji po akceptację chwilowości zadomowienia w domu-świecie. Zgromadzony przez lata bagaż doświadczeń pozwolił z dystansem spojrzeć na dom, spróbować dostrzec w nim niezbywalną, co nie znaczy, że nieranią, część siebie.

Home-museum in memories

This article presents a home as a meeting space. Many researches stressed that home's idea and concepts connected with it (such as building and inhabiting) are very important for Ewa Lipska's poems. Sometimes it is said that this poetry has an obsession with home. In

³³ M. Zaleski, *Formy pamięci...*, s. 48.

³⁴ Ibidem, s. 32.

the light of this observation home could be treated not only as a motif or image but also as an obsessive metaphor, an element of individual myth and specific 'home language'.

The image of home appearing in last few volumes is different from the one we know from her youthful poems. It is not a negative space and it is usually built in opposition to it. One of images of home: initiated in "Poems" and present in every volume is home shown in memories from early childhood, which I define as a 'home-museum'.

A home-museum is a characteristic figure of nostalgic person for whom past is revealed as embroiled in Frozen Time, space where one can not make any changes. Home-museum exists in several different dimensions of space, mutually illuminating, and by appointed to life it is two factors: movement of imagination and the movement of memory. However, they not only are the foundation of home, equally important seems to be a dream, making the house over the years transformed into Bachelard oneiric house, intimate and close. The home-museum is therefore a metaphor for memory space, consisting of fragments of various and revived memories of the literary work.

An image of home shown in memories is pastoral but it connects with a nostalgia and elegy, not with a melancholy which is leading to the relentless catastrophe. I think in this case we can talk about the unprecedented phenomenon in Lipska's poetry, namely the striving for reconciliation with the remembered image of a home.

Bogna Choińska

Akademia Pomorska
w Słupsku

AUTOBIOGRAFICZNA NARRACJA – CHARLES TAYLOR A (POST)STRUKTURALIŚCI

I.

Wstęp

Celem mego artykułu jest przedstawienie stanowiska Charlesa Taylora w kwestii konstruowania autobiograficznej narracji jako sposobu odzyskania przez podmiot jego względnie spójnej tożsamości. Możliwość dojścia jednostki do prawdziwej (autentycznej) opowieści o sobie samej istotnie zależy od przyjętej na tym stanowisku koncepcji języka. Wydaje się, że poglądy Taylora można określić jako receptę na „ożywienie”, scale nie zdeintegrowanej podmiotowości współczesnego człowieka, ponieważ język nie jest dla niego niedoskonałym i różnym od rzeczywistości medium przekazu, lecz samą strukturą rozumienia. Dlatego: „Narracja nie jest wynalazkiem estetycznym, lecz prymarnym aktem umysłu przeniesionym z życia do sztuki”¹. Aby podkreślić ów pogląd Taylora na język, przedstawiam go na tle teorii (post)strukturalistycznych, w których pojawia się heroiczny postulat zgody na nie-tożsamość oraz zarazem konieczność każdorazowego przekraczania przez rozproszony podmiot sztucznego porządku narracji.

II.

Pojęcie substancji

Pojęcie substancji, które w tradycji filozoficznej determinowało określone rozumienie podmiotu jako pewnej skończonej, rozumnej i przejrzystej dla niego samej całości ulegało stopniowej dezintegracji. Już David Hume podważył definicję z *Metafizyki* Arystotelesa, w której substancję określa się, w przeciwstawieniu do przypadłości, jako ich nośnik czy byt fundujący. Z kolei, jeśli potraktować substancję jako pojęcie umowne – jako jedynie sumę przypadłości, trzeba (jak później dowodzili tego Hegel i neohe-

¹ B. Hardy, *Towards Poetics of Fiction*, „Novel” 1968, nr 2, s. 5.

gliści) przyjąć także tezę o jej nieustającej czasowej zmienności oraz holistyczną teorię prawdy (twierdzenie, że prawda jest przewyższającą dziejowość całością)². Dziejowe myślenie filozofii przeniosło na grunt historyczny także problem podmiotowości.

Przeniesienie to oznaczało jednak sytuację niezwykle dla podmiotu kłopotliwą: subiektywna prawda podmiotu o nim samym jest nieosiągalna w jakimkolwiek momencie życia, zaś podmiot jawi się tu jako permanentnie rozproszony czy niedokończony. Owego przeniesienia dokonali myśliciele modernistyczni, przede wszystkim Zygmunt Freud, Fryderyk Nietzsche i nieco później Martin Heidegger. Freudowska teza o nieświadomej strukturze determinującej myślenie świadomego ego i tłumionej wskutek działania mechanizmów obronnych, Nietzscheński estetyzm związany z zastąpieniem myślenia źródłowego swobodną interpretacją i wreszcie (po trzecie) późno-Heideggerowskie akcentowanie roli języka, którym nie tyle posługujemy się jako środkiem do przekazywania czegoś nie-językowego, ile w którym żyjemy i działamy, stanowią modernistyczne dziedzictwo, które łącznie złożyło się na to wszystko, co dziś w sposób istotny wiążemy z kontekstem kryzysu podmiotowości. Co ważne, przez taką „uśmierconą” podmiotowość rozumiemy raczej pewien „podmiotowizm”³:

refleksję w pełni siebie świadomą [...], zautonomizowany rozum, postrzegający odtąd świat jako terytorium własnej ekspansji, władny ogarnąć, poznać w pełni samego siebie [...], odmawiający rozumności temu, co Inne⁴.

Jest to podmiotowość, jak powiedziałyby Michel Foucault, która w imię porządku musi wykluczyć, zepchnąć na margines własne szaleństwo, która rości sobie prawo do bycia funkcją centralizującą⁵.

O „śmierci” podmiotu mówimy nie tylko w związku z załamaniem kartezjańskiej idei racjonalnego Cogito, ale także w obliczu dezintegracji wciągniętego przez żywioł pisma „ja” autora (to ostatnie uniemożliwia zresztą zastosowanie podczas interpretacji tekstu kryterium intencji autorskiej)⁶. Trzeba pamiętać, że teza o „śmierci” podmiotu *explicite* została sformułowana głównie w obrębie badań nad literaturą, przede wszystkim przez myślicieli strukturalizmu, a później poststrukturalizmu francuskiego. Przejście od przedmiotowego do historycznego rozumienia bytu ludzkiego, a co za tym idzie, przewyższenie kartezjanizmu, nie przez przypadek wiąże się też obecnie z metodologicznym wykorzystaniem zaplecza intelektualnego literaturoznawców, gdyż dla podmiotu, który w punkcie wyjścia stanowi raczej „system różnic” niż spójną całość, osiągnięcie pewnego stopnia względnej stabilizacji nie jest dane, lecz zadane jako potrzeba skonstruowania autobiografii. Skoro podmiot jawi się sobie jako czasowy, zmienny i nieprzejrzysty, musi podobnie jak artysta sam stworzyć opowieść o sobie, zatem jedynym sposobem na odzyskanie siebie i wewnętrznego poczucia harmonii jest zbudowanie tożsamości określanej jako narracyjna.

² Por. M. Hempoliński, *Filozofia współczesna. Wprowadzenie do zagadnień i kierunków*, t. 2, Warszawa 1989.

³ Por. A. Burzyńska, *Dekonstrukcja i interpretacja*, Kraków 2001, s. 172.

⁴ B. Banasiak, *Destrukcyjna przedstawienia we współczesnej filozofii francuskiej*, „Colloquia Communia” 1988, nr 1-3, s. 5.

⁵ Por. M. Foucault, *Szaleństwo i nierozum. Przedmowa do „Historii szaleństwa w dobie klasycyzmu”*, tłum. T. Komendant, „Literatura na Świecie” 1988, nr 6/203.

⁶ Por. A. Burzyńska, *Dekonstrukcja i interpretacja...*, s. 97.

III.

Taylor a (post)strukturaliści

Katarzyna Rosner⁷ rozróżnia dwie metody tworzenia opowieści na gruncie prądu ogólnie zwanego narratywizmem, które związane są z konieczności z dwiema odmiennymi teoriami języka. Po pierwsze językowość narracji, jej przynależność do dziedziny *écriture* można potraktować jako cechę odróżniającą ją od tego, co narracją nie jest. Innymi słowy: w koncepcji tej nie zostaje jeszcze podważony dualizm językowy i podstawowa opozycja: język – Inne zostaje tutaj zachowana jako problematyczna dla podmiotu tworzącego swoją autobiografię. Język jako całkowicie różny od rzeczywistości (jakkolwiek rozumianej) nigdy nie spełnia swego zadania wiernego odzwierciedlenia, tym samym sytuacja stwarzającego narrację zawsze musi być niekomfortowa czy niezadowolająca. Natomiast druga metoda wiąże się z nieanalitycznym (nieempirycznym) spojrzeniem na język i założeniem o istnieniu „różnicy transcendentalnej”, wiąże się z przekonaniem o tym, że język nie deformuje świata, a jedynie umożliwia jego bycie, konfiguruje go. Zatem język nie stanowi medium przekazu, ale raczej element ludzkiego bycia, sprawozdanie zaś z pewnych doświadczeń nie różni się istotnie od samych tych doświadczeń. Podsumowując: język może być traktowany dwojako: albo jako pewien kulturowy kod, dzięki któremu chaos doświadczeń zostaje jakoś uporządkowany w pewną całość, albo jako struktura myślenia i interpretacji nieodłącznie związana z samym życiem. Ta ostatnia koncepcja bliska jest myśleniu Charlesa Taylora. Natomiast traktowanie języka jako narzędzia, które alienuje podmiot od samego siebie, charakterystyczne jest dla myślicieli takich jak Jacques Lacan czy Michel Foucault.

Wedle Lacana niechęć względem przeceniania konieczności integracji „ja” wiąże się z jego koncepcją osoby, której rozdarcie i wieczna niepewność nie stanowią odstępstwa od tzw. normy, ale te same istotne atrybuty. Francuski strukturalista głosił teorię prenatalizmu, w której zakłada się, że ludzka istota przychodzi na świat za wcześnie, tym samym pozbawiona jest (w przeciwieństwie do pozostałych żywych istot) własnej tożsamości, wewnętrznego poczucia bycia gotową czy ukończoną.

Odpowiednikiem dualizmu: język – świat jest u Lacana opozycja: Symboliczne i Wyobrazeniowe – Realne. Porządek Wyobrazeniowy to konkretne akty mowy (*parole*), narracje, które umożliwia Sfera Symbolicznego (struktury językowej, *langue*), natomiast żywioł Realnego pozostaje traumatycznym i wymykającym się rozumieniu domniemanym punktem odniesienia dla podmiotu.

We wczesnej fazie lustra, ego podmiotu (*moi*) kształtuje się w opozycji względem stłumionego, pokawałkowanego „ja” (*je*) poprzez identyfikacyjne przyjęcie imago. Imago to nic innego, jak jedynie wyobrazeniowy obraz samego siebie narzucony jednostce przez innych (a z czasem przez Innego, bowiem modyfikacje obrazu imago możliwe są dzięki jak gdyby „przedustawnemu” zanurzeniu podmiotu w porządku Symbolicznym, w języku). Dlatego „różnica, pęknięcie, aporia stanowią nieodłączny rys sposobu, w jaki jednostka odnosi się do siebie samej”⁸. Tym samym nieustanne

⁷ K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003.

⁸ P. Dybel, *Czy psychoanaliza Lacana jest hermeneutyką?*, [w:] H. Lang, *Język i nieświadomość. Podstawy teorii psychoanalitycznej Jacquesa Lacana*, przeł. P. Dybel, Gdańsk 2005, s. 15.

wątpienie w to, kim się jest i czego chce, wydaje się niezbywalnym rysem egzystencji ludzkiej. Natomiast ludzie powszechnie uważani za tych, którzy **wiedzą** jak żyć, bytują na podobieństwo Heideggerowskiego Się (są tylko jednostkami w sensie *moi*), w nieustannym zapomnieniu o sobie samych (nie pamiętają o *je*) i wyłącznie w ramach porządku wyobrazeniowego. Jak ironicznie pisał o tym jeden z uczniów Lacana: „Z perspektywy lacanowskiej, normalność jest apoteozą psychopatologii, ponieważ jest nieuleczalna”⁹.

Dla francuskiego psychoanalityka żaden system, choćby system powszechnych przekonań o tym, jaka jest rzeczywistość, nie może być prawdziwy, właśnie z racji tego, że jest systemem. Autentyczność mówionego słowa polega bowiem nie na jego dostosowaniu do rzeczy czy jej odzwierciedlaniu, ale na możliwości dopuszczenia do głosu tego, co wypowiedziane być nie może: Realnego. Zatem słowo znaczy wyłącznie w kontekście innych słów, „działa” jedynie w związku z (po trosze dysharmonijną) całością wypowiedzi. Dlatego dla Lacana cokolwiek (w tym zwłaszcza właściwy Realny podmiot – *je*) nie może być **naprawdę** nazwane ani określone, gdyż nazwanie jest zawsze uprzedmiotowieniem, „zabiciem”, nazywając zastępujemy przedmiot słowem, a używając słów niejako godzimy się z brakiem realnych przedmiotów.

Zapamiętajmy: charakterystycznej cechy symboliczności należy dopatrywać się w tym, że neguje ona w pewnym sensie to, do czego się odnosi, a zarazem – poprzez ową negację – włącza dany element w struktury własnego porządku symbolicznego¹⁰.

Dlatego też jakakolwiek próba nadania człowiekowi względnie spójnej tożsamości jest: „jego uwięzieniem w tak samo wyobrazeniowej, jak przedtem, obiektywizacji jego statyki, wręcz statuy, w odnowionym statusie jego alienacji”¹¹.

Lacan zachowując stanowisko dualistyczne, odrzuca klasyczną teorię prawdy z powodu specyfiki języka. To, co naprawdę podmiot przeżył, jego traumatyczna przeszłość, nie istnieje, o ile nie ujawnia się jedynie w symbolicznym przetworzeniu i zarazem wytworzeniu, o ile nie wytwarza się na nowo w formie częściowo lub całkowicie oswojonej, uporządkowanej, harmonijnej narracji jako pewien niewidoczny brak, luka, czasami jako widoczny nonsens. Jak pisze Bielik-Robson, podmiotowi wszystko dane jest za wcześnie, zaś „rozumienie” tegoż wszystkiego przychodzi za późno, po czasie, „wszystko, co wydarza się w momencie »teraz«, nosi dlań stygmat traumatyzującej wczesności, od której zaczęła się konfrontacja z Realitatsprinzip”¹². Bielik-Robson nazywa to zjawisko zasadą nieoznaczoności.

Realne pojawia się jedynie w zaburzeniach spójnego mówienia: w zająknięciach, pomyłkach, niejasnościach, a to z kolei oznacza, że prawda jest prawdą „śladu” traumatycznej rzeczywistości, niemniej prawda istnieje, o ile istnieje przekraczający indy-

⁹ S. Schneiderman, *Jacques Lacan. Śmierć intelektualnego bohatera*, przeł. Ł. Mokrosiński, Warszawa 2004, s. 28.

¹⁰ H. Lang, *Język i nieświadomość...*, s. 210.

¹¹ J. Lacan, *Funkcja i pole mówienia i mowy w psychoanalizie*, przeł. B. Gorczyca, W. Grajewski, Warszawa 1996, s. 30.

¹² A. Bielik-Robson, *Słowo i trauma: Czas, narracja, tożsamość*, [w:] *Formy reprezentacji umysłowych*, red. R. Piłat i in., Warszawa 2006, s. 174.

widuum horyzont językowy. Autentyczność związana jest z wielkim wysiłkiem, bowiem kolejne „powtarzanie” narracji już raz wyartykułowanej sprawia, że staje się ona zbyt gładka poprzez zatarcie „śladu” traumy i zapomnienie o Realnym. Im częściej powtarzana narracja, tym większe niebezpieczeństwo takiego jej uspołnienienia i domknięcia, że „ślad” zniknie zupełnie. Jak widać, język w teorii Lacana jest medium nie tylko niedoskonałym, ale wręcz alienującym podmiot w odniesieniu do siebie samego. Jeżeli ma dla podmiotu wartość, to paradoksalnie poprzez zagubienie swych najistotniejszych (według klasycznych filozofów) własności: precyzji, spójności czy przezroczystości. Realne jako esencja traumatyczności przeciwstawia się gładkiemu porządkowi Wyobrażonego i może być jedynie „przepracowane”, a być może nawet dopiero zauważone dzięki słowom jako w gruncie rzeczy nieopisywalne.

Życie podmiotu – pisze o Lacanie Bielik-Robson – toczy się więc w dwóch zupełnie różnych sferach. W obrębie struktury i jej reguł, opanowanych w procesie nasładowczej identyfikacji z Innym, gdzie podmiot „nazywa” i „rozumie”. I całkowicie poza nią, w sferze „losu” [...], gdzie króluje niezrozumiałe, przerażające i niechciane rzeczywiste¹³.

Podobnie jest w koncepcji Michela Foucaulta. W dużym skrócie możemy tutaj mówić o niejako podwójnej metodologii: Archeologia polega na badaniu pojęć tak jak stwarzane są w strukturze władzy – to znaczy nie polega na badaniu obiektywnych „rzeczy”, które mogą być różnie rozumiane i odbierane w każdej z epok (przeciwieństwo historii idei), ale jest tak, że pojęcia (dyskurs i jego „archiwum”) wytwarzają same rzeczy. Chodzi zatem o następujący problem: w jaki sposób i jaka wiedza/władza determinuje pewne rozumienia rzeczy i praktyki społeczne z tym związane. Innymi słowy: chodzi o znalezienie wspólnej *episteme* (struktury myślenia, czy jak mawiał za Lacanem Žižek: ideologii¹⁴). Genealogia z kolei, to próba pokazania wzajemnych relacji tychże struktur, próba nadania im pewnej, tymczasowej ciągłości. Skoro rzeczy nie istnieją jako byty obiektywne, niezależne od „archiwum” epoki, które mogłyby być jako takie opisywane i wartościowane, stosunek badacza do przeszłości jest wyłącznie demaskatorski: badacz opisuje praktyki dyskursywne wytworzone w danym czasie bez roszczeń do oceniania ich pod kątem prawdziwości (zgodności z „rzeczą samą”). Podobnie należy traktować „archiwum” swojego czasu i dlatego Foucault zarówno w swojej metodologii, jak i koncepcji podmiotu postuluje całkowitą bezzałożeniowość. Bezzałożeniowość ta polegać by miała na pełnej świadomości konieczności odrzucenia wszelkich fundamentów jako istniejących tylko na poziomie języka. Wydaje się, że nieustanne czytanie i autobiograficzne pisanie pozwala na porzucenie zasady przyjemności (kojarzonej tutaj ze spójnością obrazu świata, jakiegoś fundamentu i uzyskaniem sytego „spokoju”) i zaakceptowanie zasady rzeczywistości (rzeczywistości rozumianej jako Inna niż dyskurs).

Stanisław Kijaczko, rozważając kwestię radykalizmu Foucaulta, pisał:

Będąc rezonansem jego osobistych przeżyć i eksperymentów, transcendowanie [transgresja – dop. B. Ch.], o którym mówi Foucault, ma charakter doświadczenia

¹³ A. Bielik-Robson, *Na drugim brzegu nihilizmu. Filozofia współczesna w poszukiwaniu nowego podmiotu*, Warszawa 1997, s. 182.

¹⁴ Por. S. Žižek, *Lacan. Przewodnik krytyki politycznej*, przeł. J. Kutyla, Warszawa 2008.

totalnej autodestrukcji, aż do wyzwolenia się ze wszelkiej ziemskiej struktury i ziemskiego porządku, aż do rozpadu historycznie ukształtowanego własnego „Ja” – nowożytnego Cogito, artefaktu jakiejś narzuconej idei archetypalnej tożsamości, wzoru doskonałości i standardu moralnego, racjonalnego celu i zadania człowieka – na rzecz „czegoś całkowicie innego”¹⁵.

Owo „coś innego” pozostaje zagadką, bowiem, jak twierdzi Allan Megill „Siła dyskursu Foucaulta leży w fakcie, że **nie** jest on zrozumiany – dlatego, mimo jawnej troski o zmienianie terażniejszości, treść tej zmiany pozostaje enigmatyczna”¹⁶. Zatem transgresja to przekraczanie wszelkich systemów, nawet kodeks etyczny to „falszywy” z gruntu obszar, jeśli pozostaje nieprzeniknięty dla demaskatorskiego rozumu filozofa. Nieskończoność autonarracji ma zatem u Foucaulta podobny status jak u Lacana: jest ona zarazem koniecznością i swego rodzaju klęską podmiotu. Koniecznością, gdyż nie można wyobrazić sobie, by nasze odkryte przez filozofię „straszne czasy” (określenie V. B. Leitcha¹⁷) dopuszczały inne niż nieustanna negacja strategii względem tego, co zastane w kulturze. Klęską, gdyż nie można wyobrazić sobie celu takiej narracji, celem wydaje się tutaj samo mówienie, heroiczne mówienie kwestionujące nie tylko zastane dziedzictwo kulturowe (w tym etyczne), ale kwestionujące w każdej chwili także samo siebie.

IV.

Język jako struktura rozumienia

Rozumienie języka i kondycji podmiotu, który poprzez narrację ma możliwość nadać spoistość swemu Byciu, charakterystyczne jest dla myślicieli z obszaru najnowszej historiografii, takich jak David Carr, czy psychoanalizy egzystencjalnej (Roy Schafer). Również, odzegnujący się od przyjmowania jakiegokolwiek „horyzontu znaczeń” i tak różni przecież od omawianego poniżej Charlesa Taylora, postmoderniści (Joseph Mitterer czy Bruno Latour) dzielą z nim optymistyczne w gruncie rzeczy przekonanie o możliwościach, które stwarza jedyna dana nam rzeczywistość (językowa) i związana z nią praca interpretacyjna¹⁸.

Pragnę jednak zilustrować ten sposób budowania autobiograficznej opowieści na przykładzie poglądów Taylora, dla którego człowiek jest przede wszystkim istotą językową. Przy czym owa „językowość” jednostki ludzkiej z konieczności wiąże się z ważnym uzupełnieniem, bowiem „teza o współkonstyтуowaniu jednostki przez język wprowadza do tego procesu zarówno wspólnotę ludzką, jak i udział konkretnych osób,

¹⁵ S. Kijaczko, *Strategie samonegacji: Nietzsche, Foucault*, [w:] *Od „śmierci Boga” do „śmierci człowieka”*. Rodowody, konteksty, destrukcje we współczesnej myśli filozoficznej, red. J. Krasicki, S. Kijaczko, Opole 2001, s. 66.

¹⁶ Pod za: A. Kapusta, *Filozofia ekstremalna. Wokół myśli krytycznej Michela Foucaulta*, Lublin 2002, s. 145.

¹⁷ Por. V. B. Leitch, *Hermeneutyka, semiotyka i dekonstrukcjonizm*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3, s. 344-345.

¹⁸ Por. E. Bińczyk, *Obraz, który nas zniewala. Współczesne ujęcia języka wobec esencjalizmu i problemu referencji*, Kraków 2007.

które odegrały w życiu jednostki szczególnie istotną rolę¹⁹. Absolutna wolność twórcza (która prowadziłaby do egocentryzmu) na gruncie autobiograficznym jest, zdaniem badacza, sprzeczna z samym pojęciem indywidualnej tożsamości. Tożsamość domaga się społecznego uznania, kształtuje się w otwartym dialogu z innymi, wewnątrz otwartego „horyzontu znaczenia”, tożsamość monologiczna jest więc pojęciem sprzecznym. To właśnie zindywidualizowany podmiot nowoczesny zastaje przestrzeń moralną czy epistemologiczną nie jako po prostu przeznaczoną mu, ale jako domagającą się negocjacji i walki o uznanie przez niego samego i innych. Zatem chodzi Taylorowi nie o podważanie zastanych systemów, lecz o podyktowane wolnym wyborem afirmowanie określonych dóbr moralnych czy szerzej: kulturowych. Wolność człowieka ma sens tylko w kontekście tego wyższego celu.

Narracja tożsamościowa według Taylora determinowana jest przez dwojaki czynnik: nie tylko przez wspomniany już kontekst społeczny, ale także przez tradycję duchową człowieka, czyli niekwestionowane istnienie zantagonizowanych ideałów moralnych jako wspólnych danemu społeczeństwu czy choćby grupie ludzi. Owa afirmacja tradycji duchowej poprzez autonarrację jest jej celem. Jak pisze Aneta Gawkowska:

Podmioty ludzkie mają pewną umiejętność „silnej ewaluacji”, „silnego wartościowania”, to znaczy działają ze świadomością, że niektóre cele są wyższe niż inne i jako takie domagają się naszej lojalności²⁰, innymi słowy podmiot jest „otwarty na kwestie znaczenia”²¹.

Kluczem do zrozumienia osobliwości Taylorowskiej metody konstruowania indywidualnej opowieści podmiotu o nim samym jest pojęcie nowoczesnej epifanii. Taylor w *Źródłach podmiotowości*, odwołując się do „zapomnianej” przez myśl pokartezjańską interpretacji „Księgi Rodzaju”, gdzie „to, że widzimy coś jako dobre, czyni widziany przedmiot dobrym”²², uważa, że nowoczesny podmiot jest niejako „skazany” na afirmatywne odbieranie świata i nadawanie mu sensu. Ponieważ, jak już było powiedziane, dobra duchowe w wyniku rozwoju indywidualności człowieka istnieją nie w postaci spójnego systemu, ale jedynie na wzór pewnej potencji domagającej się afirmacji i potwierdzenia, to kluczowa rola języka narracyjnego nie polega na określeniu i nazwaniu tego, co ontologicznie istniejące, ale raczej na ukonstytuowaniu tegoż dla konkretnej jednostki. Człowiek ma na swój sposób ukonstytuować świat poprzez nadanie mu wartości. Taylor pisał:

koncepcja, iż każdy z nas jest człowiekiem na swój własny oryginalny sposób, zakłada, że każdy musi odkryć, kim w istocie jest. [...] Odkrywamy wewnątrz nas to, czym mamy się stać, stając się tym – dając wyraz mową i uczynkiem temu, co w nas oryginalne²³.

¹⁹ K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas...*, s. 36.

²⁰ A. Gawkowska, *Wzajemne uznanie dialogicznych podmiotów: C. Taylora porządek holistyczny tworzony przez artykulację*, [w:] *Tożsamość indywidualna i zbiorowa. Szkice filozoficzne*, red. M. Żardecka-Nowak, W. M. Nowak, Rzeszów 2004, s. 172.

²¹ Ibidem, s. 173.

²² Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński i in., Warszawa 2001, s. 835.

²³ Ch. Taylor, *Etyka autentyczności*, przeł. A. Pawelec, Kraków 2002, s. 63.

Dalej zaś pisze: „Objawianie dokonuje się przez ekspresję”.

Co wydaje się ważne, to fakt, iż rola języka jest tutaj nieporównanie ważniejsza oraz znacznie bardziej obiecująca niż w koncepcjach (post)strukturalistycznych. Język, odgrywając kluczową rolę w stwarzaniu świata i zarazem nas samych, stawia podmiot w nieco paradoksalnej podwójnej roli: maga (który sprawuje pewien rodzaj formalnej kontroli nad chaotycznością zjawisk, choć nie jest to kontrola sprawowana tylko przez rozum) i jednocześnie mistyka (który chciałby odrzucić wszelkie formy na rzecz autentyczności przeżycia)²⁴. Te dwa czynniki wzięte razem sprawiają, że nasz autobiograficzny „słowoświat” może zostać ukształtowany tylko dzięki mocy języka – „cel czy też idea – pisał Taylor – osiąga pełną definicję dopiero w swym ucieleśnieniu”²⁵. Poza językiem nie istnieje żaden świat ani żadna prawda, alternatywą dla narracyjnej tożsamości nie jest jakakolwiek realność, a jedynie chaos i duchowa pustka. Taylor tak o tym pisał:

Istota ludzka w nieunikniony sposób egzystuje w przestrzeni kwestii etycznych; nie może uniknąć oceniania siebie w relacji do pewnych standardów. Uciec od wszystkich standardów nie oznaczałoby wyzwolenia, ale przerażające popadnięcie w totalną dezorientację. Byłoby to doświadczenie ostatecznego kryzysu tożsamości²⁶.

Wedle Taylora epifanie można przeciwstawić fantazjowaniu. Fantazjowanie polega na przedstawianiu tego, co podmiotowe, zaś tezę o całkowicie wolnym wyrażaniu wyłącznie subiektywnych doznań autor *Źródeł podmiotowości* kojarzy z prądami postmodernistycznymi. Epifania nie jest tylko wytworem subiektywnym, bo oprócz prawdy o samym przeżywającym ją indywiduum odsłania nam także prawdę o naszym świecie, tworzy się na styku podmiotu i przedmiotu. Głębokie wejście w samego siebie jest jednocześnie wchodzeniem w otaczającą rzeczywistość, która podmiot ukształtowała i ciągle na niego wpływa. Przeżycia są zatem wynikiem wpływu Innych na działającego wśród nich i mówiącego do nich człowieka²⁷.

Przeciwstawiając się poststrukturalistycznym tezom o całkowitej wolności i permanentnym rozproszeniu, Taylor postuluje konieczność istnienia subtelnych rozróżnień, w oparciu o które człowiek snuje własną opowieść. Autor *Źródeł podmiotowości* wychodzi z założenia, że to, co nie do końca świadome, przez fakt, iż pozostaje niezinterpretowane staje się zagrożeniem dla ludzkiej podmiotowości. To, co nieokreślone, stłumione czy ukryte musi być wsparte na choćby chwiejnym fundamencie konstytutywnego dobra i następnie społecznie (to znaczy wśród innych ludzi i z dbałością o to, by zrozumieli, o ich akceptację) wyartykułowane, w przeciwnym razie gubi się, niejako przestaje istnieć. Trzeba wiedzieć nie tylko że, ale i co się przeżywa, dopiero w akcie świadomej, choć nieskończonej językowej autokreacji współczesny człowiek odnajdzie prawdziwy świat, a w nim własną (prawdziwą) tożsamość²⁸.

²⁴ Por. W. Karpiński, *Pamięć Włoch*, Gdańsk 2000, s. 157.

²⁵ Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości...*, s. 878.

²⁶ Ch. Taylor, *The Dialogical Self*, [w:] *The Interpretive Turn. Philosophy, Science, Culture*, red. D. R. Hiley, London 1991, s. 305.

²⁷ Por. Ch. Taylor, *Epifanie modernizmu*, [w:] *Źródła podmiotowości...*

²⁸ Por. A. Bielik-Robson, *Źródła romantycznego modernizmu Charlesa Taylora*, [w:] Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości...*, s. 29-38.

V.

Zakończenie

Dwa zupełnie różne stanowiska w kwestii budowania własnej tożsamości wiążą się z dwiema diagnozami warunków wyjściowych dla jednostki: tragiczną oraz optymistyczną. Podmiot (post)strukturalistyczny jest „pęknięty”; można powiedzieć, że jeśli z pojęciem podmiotu wiążemy jakąkolwiek spójność, to taki podmiot nie istnieje. Po pierwsze z racji swego oddzielenia od Realnego, które to oddzielenie jest z kolei wynikiem jego zbyt wczesnego przyjścia na świat, jego przyrodzonej niepełności. Porządek Symboliczny, który oferowany jest każdej jednostce, czyni z egzystencji ludzkiej prawdziwą tragedię: stwarza nieustanne i niemożliwe do zaspokojenia pragnienie „czegoś więcej” niż jest do osiągnięcia za pośrednictwem językowego, pośredniczącego między światem a człowiekiem (czy bardziej rozdzielającego je) medium. Nieskończoność autobiografii związana jest z heroizmem podmiotu, dla którego swego rodzaju „imperatywem kategorycznym” jest postulat **pamiętania** o rzeczywistości za wszelką cenę jako o czymś innym niż język. I choć celem każdego mówienia powinno być pojednanie podmiotu z Realnym, to i tak dyskurs zawsze skazany jest na niepowodzenie. Po drugie (jak ma to miejsce u Foucaulta) związana z przekraczaniem granic transgresja podmiotu wiąże się z odrzuceniem wszelkich zastanych systemów, także etycznych, każdy system jest, jak mówi Foucault, niebezpieczny dla naszej wolności, usypia ją, tym samym jakakolwiek spójność podmiotu osiągnięta dzięki wpisaniu się w zastany porządek kulturowy musi być nieautentyczna.

Tymczasem Charles Taylor podsuwa zupełnie inne, znacznie bardziej budujące rozwiązanie problemu scalenia rozbitej podmiotowości, bowiem między innymi rezygnuje on z dominującego w filozofii klasycznej przekonania o dualizmie języka i świata. A skoro istnieje tylko jeden rodzaj Bycia w świecie, skoro jednostka zanurzona jest w „słowoświecie” i jednocześnie jakoś przynależy do niego, to budowanie autobiograficznej narracji jest nie tyle próbą odtworzenia tego, co istnieje, ile raczej, wspólną podmiotowi z innymi ludźmi, próbą stworzenia świata, który ma sens. Wydaje się zatem, że dla Taylora pojęcie nieskończoności ma zupełnie inne znaczenie niż dla Lacana czy Foucaulta. Nieskończoność ta nie przypomina heroicznej, syzyfowej pracy z góry skazanej na całkowitą klęskę, lecz wiąże się jedynie z otwartością i czasowością bytu ludzkiego, jego duchowym i cielesnym uwikłaniem w historyczność. Tragicznej niezgodzie na nieuniknioną sztuczność narracji, jej maskowanie Realnego czy rzeczywistości, można więc przeciwstawić Taylorowską pełną zrozumienia zgodę na przygodność i ograniczoność „narracyjnej” egzystencji człowieka – twórcy.

The autobiographical narrative – Charles Taylor and (post)structuralists

The purpose of my article is to present the position of Charles Taylor as to the construction of autobiographical narrative as a way to recover the identity by the subject. The possibility of reaching the authentic story about oneself by individual, significantly depends on the chosen concept of language. It seems that Taylor's view can be defined as a recipe for

a “revival” disintegrated subjectivity of modern man, because the language is the very structure of understanding of the world for him. To emphasize that Taylor’s view of language, I present it against the background of poststructuralism’s theories.

Michał Kuziak

Uniwersytet Warszawski
Warszawa

KRÓTKA I RYZYKOWNA HISTORIA CIERPIENIA W NOWOCZESNOŚCI. Z GOMBROWICZEM W TLE BĄDŹ NA PLANIE PIERWSZYM

1. „Jakaś rybka w pobliżu wyspy Galapagos”

Zacznę arbitralnie – od Gombrowicza. Niech wystarczy w tym momencie to, że cierpienie stanowi jeden z podstawowych wątków jego twórczości, choć nie zawsze pojawia się w niej na planie pierwszym, ujawniając przy tym w *Dzienniku* prywatny charakter (wątek ten omawia Jan Błoński)¹. A także to, że Gombrowicz jest twórcą nowoczesnym².

Na początek cytaty z *Dziennika*, pojawiający się po rozważaniach na temat marksizmu, rewolucji i stosunku pisarza do nich:

Gdybyście powołali do życia wszystkie ofiary udreżone dotychczasową historią, byłby to niekończący się pochód. I czyż nie wiadomo mi, aż za bardzo, że życie z istoty swojej jest tragiczne?

W chwili, kiedy to piszę, mała jakaś rybka w pobliżu wysp Galapagos przekracza próg piekła ponieważ inna ryba pożarła jej ogon.

Więc, jeśli cierpienie jest nieuniknione, to niechże przynajmniej człowiek nada ludzki sens swemu cierpieniu. [I, 302]³

Gombrowiczowi chodzi o zdolność człowieka do nadawania sensu własnej egzystencji, w tym przypadku związaną m.in. z doświadczeniem nieuniknionego cierpienia. Pojawia się w cytowanym fragmencie również wątek zdolności człowieka do zadawania cierpienia („ofiary udreżone dotychczasową historią”). Kwestia ta powraca

¹ Zob. J. Błoński, *Gombrowicz i rzeczy ostateczne*, [w:] idem, *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne*, Kraków 1994, s. 220 i nn.

² Zob. M. Legierski, *Modernizm Witolda Gombrowicza*, Sztokholm 1996.

³ Cytaty z *Dziennika* pisarza są oznaczane w tekście (cyfra rzymska wskazuje na chronologiczną kolejność tomów, arabska – na stronie) i pochodzą z wydania: *Dzieła*, t. VII, VIII, IX, red. J. Błoński, Kraków 1988.

w *Dzienniku*. Rozważając istnienie dwóch porządków – ludzkiego i pozaludzkiego – oraz związane z tym wyzwanie dla naszej potrzeby sensu (powstałe w wyniku zetknięcia się z absurdalnością, potwornością tego, co krańcowo inne), pisarz akcentuje niedostępność dla człowieka wymiaru natury, a także dziejącego się w nim bólu. Zwraca przy tym uwagę na katolicyzm (również na komunizm), który nadaje sens cierpieniu ludzkiemu (wolna wola, grzech, zbawienie)⁴, zapominając o świecie pozaludzkiem. Stając się wobec niego lekceważącym i okrutnym, ewentualnie wyższościowo litościwym, a przecież cierpienie jest powszechne („otchłań bezmierna”), wykracza poza porządek człowieka. Gombrowicz powie, że dla niego nie jest ważne, kto cierpi (postrzegając w tym znanie własnej indywidualności, odbiegającej od przyjętych standardów współczucia i „nową szkołę”). Ważna jest właśnie powszechność tego doświadczenia, cierpienie samo w sobie. Pisarz pozostaje przy tym niechętny moralistom i tym, którzy konstruują filozofię cierpienia.

Rozważania między innymi o bólu muchy (ale w *Dzienniku* pojawia się też cierpiący pies i żuki, pytanie o konia i robaka) prowadzą pisarza do wniosku, że nie jest zainteresowany śmiercią, lecz bólem – jako podstawowym doświadczeniem egzystencji: „Ból staje się dla mnie punktem wyjściowym egzystencji, doznaniem zasadniczym, od którego wszystko się zaczyna, do którego wszystko się sprowadza” [II, 39]. W odpowiedzi na pytanie, dlaczego to doświadczenie okazuje się tak ważne dla Gombrowicza, pomocne mogą być fragmenty *Dziennika*.

Oto polemika z myślą strukturalną (ale i czystą estetyką, religią czy marksizmem), pozbywającą się ze swej perspektywy człowieka:

istnieje na całym obszarze Wszechświata, w całej przestrzeni Bytu, jeden jedyny element okropny, niemożliwy, nie do przyjęcia, jedna jedyna rzecz naprawdę i absolutnie przeciwna nam, a miazdząca: ból. Na nim, na niczym innym, oparta jest cała dynamika istnienia. Usuniecie ból, a świat stanie się obojętny. [III, 233]

A oto polemika z Sartre’em:

Czy jednak filozofia, której punktem wyjścia jest świadomość, może mieć wiele wspólnego z egzystencją? Przecież świadomość, jako taka, jest czymś dla życia obojętnym. Życie zna tylko kategorie przykrości i przyjemności. Świat istnieje dla nas tylko jako możliwość bólu, lub rozkoszy. Świadomość, póki nie jest świadomością bólu, lub rozkoszy, nie ma dla nas znaczenia. [III, 142-143]

I dalej:

Powiedzieć, że zachowujemy jakąś zasadniczą możliwość wolności wobec cierpienia (która byłaby związana z celowością określającą nasz system wartości; i choćby nawet była tylko wolnością „w sytuacji”), to przekreślić w ogóle sens tego słowa. Cierpienie to coś, czego ja nie chcę, co muszę „wycierpieć”, istotny jest tutaj przymus, czyli brak wolności. Trudno o większe przeciwieństwo, niż cierpienie i wolność. [III, 143]

⁴ Zob. w związku z tą kwestią M. Scheler, *Cierpienie, śmierć, dalsze życie*, przeł., wstępem i przypisami opatrzył A. Węgrzecki, Warszawa 1994, s. 3 i nn.

Cierpienie – argument w polemice filozoficznej – okazuje się więc „dynamiką istnienia”, jedyną i ostateczną realnością (wątek ten wraca w rozważaniach o Dancem: „Albowiem rzeczywistość to to, co stawia opór; czyli to, co boli. A człowiek rzeczywisty to taki, którego boli” [III, 233]). Stanowi w ten sposób niejako gwarancję istnienia rzeczywistości (tego, że nie jest obojętna) i gwarancję istnienia „ja” – ustanawiającego się w doświadczeniu cierpienia (również, jak czytamy, w doświadczeniu rozkoszy), przekonującego się dzięki niemu o tym, co rzeczywiste, zarówno w związku ze światem, jak i sobą. Gwarancja ta jest jednak groźna („okropna”, „niemożliwa”, „nie do przyjęcia”), nie poddaje się wyborowi; Gombrowicz pisze o prawdzie, która staje się „krzykiem i rykiem” [III, 239]. Cierpienie jest przy tym pozbawione immanentnego sensu (celowości).

I jeszcze jeden fragment, następujący po wyznaniu: „ja się boję diabła” (z aluzją do Dostojewskiego bądź Nietzschego – „podziemie rozwrzeszczane głosem udręczonych”):

Ta ziemia, po której stąpamy, tak pokryta jest bólem, brodzimy w nim po kolana – i jest to ból dzisiejszy, wczorajszy, przedwczorajszy, oraz sprzed tysiącleci – albowiem nie trzeba się łudzić, ból nie rozplywa się w czasie i krzyk dziecka sprzed trzydziestu wieków nie jest ani trochę mniej krzykiem od tego, który trzy dni temu się rozległ. Jest to ból wszystkich pokoleń i wszystkich istnień – nie tylko człowieka. I wreszcie... ależ kto wam powiedział, że śmierć może wam przynieść, wyzwalając z tego świata jakieś ukojenie? „A jeśli ‘tam’ są pająki?” A jeśli tam jest ból przekraczający nieskończenie wszystko, co możemy sobie wyobrazić? [II, 194]

Ból również łączy ludzi ponad pokoleniami – gwarantuje możliwość zrozumienia innego, oddalonego w czasie (we fragmencie poświęconym Dancemu czytamy: „W najwyższym Bólu stał mi się kimś. [...] Ból urzeczywistnia. Ból jedynie jest w stanie połączyć, poprzez czas i przestrzeń, to Ból sprowadza pokolenia do wspólnego mianownika” [III, 238]) – a być może łączy też to, co doczesne z wymiarem transcendencji, podejrzewanym zresztą o nieludzkość.

Ale Gombrowicz pisze również o początkowym wstydzie, związanym z bólem i cierpieniem, o przekonaniu na temat ich wykluczającej mocy oraz o późniejszym zrozumieniu (nadaniu sensu) i wykorzystaniu tego doświadczenia w literaturze; niejednokrotnie pragnie uciec przed przeżywaniem czyjegoś cierpienia. Czytamy np. o takiej reakcji na ból:

Dla mnie nie ma żadnej wyższej instancji. Nawet psa nie ma. Jest tylko przede mną kawałek umęczonej materii. Rzecz nieznośna. Nie mogę wytrzymać. Zdybany tą męką w tej stajni, żądam żeby temu położono kres. Zabić! Zabić. Zatrzymać maszynę bólu! Niech tego nie będzie! Nic innego nie można zrobić, tylko to! Ale to możemy! [II, 48]

Podobne doświadczenie zostaje opisane w związku z historią Simona i jego córki, oparzonej i umierającej w szpitalu, nieznośnej przez swój ból dla Gombrowicza (starającego się uciec od świadomości bólu), stającej się punktem wyjścia fantazmatu zwierzęcia:

Ból! To tylko ważne – ślepie okrutne Bólu w tej czarnej studni – ból, boli! – ten palec bezlitosny przemieniał wszystko, czego dotknął, w rzeczywistość – nawet

fantazja stawała się prawdą w zetknięciu z tą rzeczą rzeczywistą, bólem. Gwizdałbym na wszystko, gdyby nie bolało; ale przecież byłem już powiadomiony o bólu dziecka w szpitalu, okropnym bólu, który bolał tutaj, tuż obok mnie, w tym człowieku – i ta okropność nie była złudą, to przecież bolało! – a ja byłem tuż, tuż... i to już może na mnie poczynało zerkać, to zwierzę dziecka palonego... [II, 290]

* * *

By rozplątać ten supel zwrotu ku i odwrotu od (śmiałego zwrotu i wstydlivego odwrotu), a jak zobaczymy, kwestia ta jest jeszcze bardziej skomplikowana – albo przynajmniej przyjrzeć się bliżej temu splątaniu – proponuję zwrócić uwagę na wątek cierpienia w nowoczesności. Odsyła do tej kwestii, oprócz zauważonej ambiwalencji pisarza w stosunku do cierpienia (wszak ambiwalencja to fundamentalna kategoria nowoczesności), refleksja Gombrowicza na temat cierpienia zwierząt (choć pisarz, jak powiada, traktuje „świat niższy” z niechęcią, odczuwa przy tym lęk przed jego cierpieniem), cierpienia w żaden sposób niezawinionego. To przecież fundamentalny problem filozofów oświeceniowych związany z odrzucaną przez nich kategorią grzechu pierwotnego i z ich poglądem na zło oraz będące jego efektem cierpienie, traktowane jako skandal egzystencji⁵.

Poniższe dygresyjne i fragmentaryczne uwagi poświęcone nowoczesnym problemom z cierpieniem traktuję jako komentarz do wyłaniającego się z *Dziennika* pisarza tematu cierpienia. Ale przecież może być i tak, że to przywołane fragmenty wypowiedzi Gombrowicza okazują się komentarzem do problemu cierpienia w nowoczesności.

Moja teza jest następująca: nowoczesność ma fundamentalny problem ze zjawiskiem cierpienia, traktowanym jako skandaliczne (podobnie jak lęk czy starość). Stwierdzając to, nawiązując do myślenia Heideggera, który w eseju *Cóż po poecie w czasie marnym* pisząc o „Nocy Świata”, charakteryzującej kryzys nowoczesności, stwierdza, iż owo doświadczenie („czas marny” – po odejściu bogów) wiąże się z „wszelkim cierpieniem, bólem nie do nazwania, wciąż pleniącym się bezpokojem”. To czas „bezmiernej biedy” i „rosnącego chaosu”⁶.

„Noc Świata” odznacza się ambiwalencją, jest, jak wspomniałem, czasem kryzysu i zarazem poszukiwania świętości, tropów bogów, coraz bardziej zacierających się. Widać tu logikę mesjanizmu: „czas marny” okazuje się doświadczeniem koniecznym, a jego apogeum zarazem zapowiada odrodzenie.

Filozof powiada, że marność wiąże się nie tylko z odejściem bogów (zresztą zawinionym przez ludzi), ale i z wątkiem zapomnienia, niepamięci między innymi o śmiertelnych, o ich śmiertelności. Jak czytamy: „Tajemnica bólu pozostaje nieodkryta”⁷ (Heidegger dodaje – również miłości). Człowiek wyrzeka się ryzyka, wejścia w „otwarte”, rozmija się z prawdą bycia, tworzy reprezentacje, poddaje świat swojemu chceniu.

⁵ Wypada jednak odnotować, że stosunek Gombrowicza do tej kwestii jest odmienny. Jak czytamy w *Dzienniku*: „Kościół boi się człowieka i ja boję się człowieka. Kościół nie ufa człowiekowi i ja nie ufam. Kościół, przeciwstawiając doczesność wieczności, ziemi – niebo, usiłuje zapewnić człowiekowi ten właśnie dystans do jego natury, który i mnie jest konieczny” [I, 50].

⁶ M. Heidegger, *Cóż po poecie?*, przeł. K. Wolicki, [w:] idem, *Budować. Mieszkać. Myśleć. Eseje wybrane*, wybrał, oprac. i wstępem opatrzył K. Michalski, Warszawa 1977, s. 170.

⁷ Ibidem, s. 174.

Wypada dodać, że ponowoczesna dekonstrukcja nowoczesności dokonała się m.in. z perspektywy cierpienia przekraczającego dotychczasowe wyobrażenia na jego temat – w kontekście dialektyki oświecenia, która zaprowadziła nowoczesność w stronę Holocaustu i gulagu⁸.

2. Oświeceniowa utopia

Gdzie znajdują się początki nowoczesnych problemów z cierpieniem? Jak sądzę, w oświeceniu, w pojawiającej się na jego gruncie próbie skonstruowania modelu życia konkurencyjnego wobec chrześcijaństwa (wypada dodać, to czas rozpadu religijnej narracji, czas jej zdesakralizowanej parafrazy⁹). Oświeceni stawiają jako fundamentalny cel istnienia szczęście. Poddają krytyce chrześcijaństwo między innymi w związku z pozytywną waloryzacją cierpienia na jego gruncie i z odsuwaniem realizacji szczęścia w zaświaty. Szczęście oświeconych miało się realizować tu i teraz, będąc szczęściem ograniczonym i usilnie wypracowywanym. Stało się kamieniem probierczym myśli, a jego imperatyw stanowił podstawę konstruowanych utopii. Zajmując się myślą europejską XVIII wieku, Paul Hazard otwiera rozdział poświęcony oświeceniowej idei szczęścia fragmentem *Essay on Man* Aleksandra Pope'a, określonym mianem typowej inwokacji, a nawet inkantacji epoki:

O szczęście! Tyś kres i cel naszego istnienia!
Dobro, Przyjemność, Bogactwo, Zadowolenie – jakiegokolwiek byłoby twoje imię!¹⁰

W takiej perspektywie cierpienie staje się tym, co skrywane (cenzurowane), odrzucony zostaje ponadto jeden z ważniejszych dyskursów nadających mu sens (chrześcijaństwo). Cierpienie nie mieści się w perspektywie rozumu i jego porządku. Choć, wypada zauważyć, zjawisko to mogło znaleźć swoje miejsce i znalazło w takiej perspektywie, obłaskawione w pojęciu doświadczenia, traktowanym pedagogicznie, jako przynoszące wiedzę, kształtujące. Ostrożność epoki ujawniała się w matematycznej koncepcji przewagi szczęścia nad nieszczęściami; wskazywano też na korzyści drobnych cierpień, będących źródłem przyjemności. W ten sposób konstruowano doktrynę zwaną optymizmem.

Wypada tu przynajmniej nadmienić o Kancie (przekonanym o związku cierpienia z przyjemnością, a także z rozwojem cywilizacji), przypominając choćby poświęcone mu rozważania Bolesława Micińskiego, który system filozofa i jego zaufanie do rozumu – przełożone na porządek życia – interpretuje jako próbę ocalenia człowieka przed zagrażającym mu światem i cierpieniem (tę próbę mógłby streścić zapiszek filozofa: „wystrzegać się złych snów”¹¹).

⁸ Zob. np. R. Eagleton, *Postmodernism and Holocaust Denial*, Reading 2001.

⁹ Zob. C. L. Becker, *Państwo Boże osiemnastowiecznych filozofów*, przeł. J. Ruskowski, Poznań 2009.

¹⁰ Cyt. za: P. Hazard, *Myśl europejska w XVIII wieku. Od Monteskiusza do Lessinga*, przeł. H. Suwała, wstęp S. Pietraszko, Warszawa 1972, s. 31.

¹¹ Zob. B. Miciński, *Portret Kanta*, [w:] idem, *Pisma*, wybór i oprac. A. Micińska, Kraków 1970, s. 107.

Dla filozofa ważna okazuje się nasza postawa wobec niego (wyrastająca z wolnej woli, realizująca obowiązek, pozwalająca zachować godność), co więcej, Kant myśli o cierpieniu jako czynniku aktywizującym człowieka (podkreślając, że przyjemności musi towarzyszyć przykrość, niemożliwe jest bowiem stałe wzmacnianie życia, musi ono być również hamowane), otwierającym go na rozwój¹². Czytamy w *Antropologii w ujęciu pragmatycznym*: „Ból jest bodźcem do aktywności, a w niej nade wszystko czujemy życie, bez bólu nastąpiłaby martwota”¹³.

Jak podkreśla Hazard, w epoce cierpiano, myśliciele natomiast starali się usunąć to doświadczenie z pola uwagi. Konstrukcja optymizmu zaczęła się jednak kruszyć, zaczęło wracać pytanie o teodyceę (w wersji filozoficznej, w związku z pytaniem o naturę, która okazała się pozbawiona początkowo zakładanej dobroci i rozumności), skonstruowaną (Leibniz: formuła najlepszego z możliwych światów, zło okazuje się elementem wyższego dobra, wyższej harmonii, niedostrzeganej przez człowieka, okazuje się więc, że jednostkowe cierpienie współtworzy społeczne szczęście – do takiego modelu wraca później Hegel), a następnie kwestionowaną¹⁴.

Przełomem stało się trzęsienie ziemi w Lizbonie, o czym zaświadcza Wolter w swoim poemacie o zburzeniu Lizbony (wcześniej usiłował ocalić ideę najlepszego ze światów i wyższej harmonii¹⁵, wydarzenie to wstrząsnęło również podstawami optymizmu Kanta¹⁶) czy w *Kandydzie*, w którym idea uprawy swojego ogródka dowodzi porażki optymizmu autora, chroniącego się w masce ironii. Oto fragment wspomnianego poematu:

O nieszczęśliwi ludzie! Ziemię żałośliwa!
O wszystkich śmiertelników kompania straszliwa
Bezpotrzebnych boleści wieczne odnawianie!
Niech tu choć jeden z mędrców zbłąkanych przystanie¹⁷.

Jesteśmy blisko oświeceniowej filozofii cierpienia, jaką stał się sentymentalizm, w którym obłaskawiano cierpienie jako jedno z emocjonalnych doświadczeń w obrębie rozumu. Wprawdzie cierpienie zdaje się bliskie naruszenia jego władzy – nieszczęście, strata jest doświadczeniem powszechnym, wiodącym do rozpacz – ale ostatecznie ład zostaje ocalony, a wartością okazuje się współczucie, jak również zdolność do przeżywania własnego cierpienia. Jednym z tekstów reprezentatywnych dla takiego myślenia są *Noce* Younga (można tu również wskazać na twórczość J. J. Rousseau):

Shczęście na tym padole! żądza głupiej pychy.
Mniemałem, że je trzymam, a jam cię miał lichy

¹² Zob. E. Cassirer, *Rousseau, Kant, Goethe*, przeł., oprac. i posłowiem opatrzyła E. Paczkowska-Łagowska, Gdańsk 2008, s. 48.

¹³ I. Kant, *Antropologia w ujęciu pragmatycznym*, przeł. E. Drzazgowska, P. Sosnowska, wstęp A. Bobko, Warszawa 2005, s. 162.

¹⁴ Zob. P. Hazard, *Myśl europejska...*, s. 31 i nn., 277 i nn.

¹⁵ Zob. ibidem, s. 284 i nn.; B. Baczek, *Hiob, mój przyjaciel. Obietnice szczęścia i nieuchronność zła*, przeł. J. Niecikowski, Warszawa 2001, s. 15 i nn.

¹⁶ Zob. E. Cassirer, *Rousseau, Kant, Goethe...*, s. 45 i n.

¹⁷ Wolter, *Poemat o zagładzie Lizbony albo rozpatrzenie aksjomatu „wszystko na świecie jest dobre”*, przeł. A. Wołowski, „Literatura na Świecie” 1979, nr 4.

Jak słońce sobie światło, cnota szczęście daje:
Nikt, stratą dóbr znikomych, biednym się nie staje.
Ale gdy od fortuny, lub ludzi zależy,
Z fortuną się odmieni, i z ludźmi odzieży,
Gdybym wprzód ważył rzeczy, niż je rządzią gonił,
Ileżbym sobie gorzkich żalów był ochronił!...¹⁸

Pomimo wspomnianej tendencji oświecenia do desakralizacji świata, w dyskursie akcentującym istnienie cierpienia powraca pytanie o Boga. Rousseau, polemizując z Wolterem, zarzucając mu, że jego poemat wiedzie do rozpacz, wskazuje na nieśmiertelność duszy, Opatrzność i wiarę w nią jako źródło ocalenia optymizmu¹⁹. Wolter w swoim utworze, po stwierdzeniu, że wszystkie stworzone przez oświeconych nadzieje zawiodły, również jednak powiada, że pozostaje tylko Bóg.

W pooświeceniowym/nowoczesnym dyskursie poświęconym cierpieniu, wbrew proklamowanym intencjom, wraca, sparafrazowany, dyskurs chrześcijaństwa, pod postacią nowoczesnych mesjanizmów. Można w tym zjawisku widzieć kapitulację dyskursywną oświecenia. Okazuje się, że potrzebna jest opowieść o cierpieniu i trudno ją konstruować bez transcendencji.

3. Opowieść o Fauscie

Nowoczesność pooświeceniowa (zachodnia) dysponuje jednak inną, fundamentalną opowieścią na temat cierpienia, traktowaną jako antropologiczny mit Zachodu²⁰. Myślę o historii Fausta w wersji, którą zaproponował Goethe, przekraczając perspektywę moralitetu Marlowe'a, w której zło i jego skutki, oddzielone od dobra, skazywało nieuchronnie na potępienie. Przekraczając również perspektywę biblijnego Hioba (przywołanego aluzyjnie w dramacie), w której pokorne znośnienie destrukcyjnego cierpienia stanowiło zasługę. Historia ta ukazuje cierpienie indywiduacji jako nieodłączną część twórczego rozwoju.

Jak pisze Marshall Berman w książce *Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu*, będącej analizą podstaw myślowych nowoczesności, dokonujące się w dramacie Goethego odkrycie związku destrukcji z twórczością, ambiwalencji wiążącej ból i cierpienie z rozwojem, pragnienie przeżycia każdego ludzkiego doświadczenia stanowi fundamentalną zasadę nowoczesności²¹. Czytamy w dramacie:

Słuchajże, o uciechy mniejsza.
Lecz upojenie, rozkosz jak najboleńszojsza,
Lecz miłosna nienawiść i krzepiące kłęski:
Tego chcę! Wiedzy już nie czując głodu

¹⁸ E. Yung [sic.!), *Sąd ostateczny. Poema Edwarda Yunga Anglika. Z przydaniem pierwszej tego „Nocy” i kilku ułomków Milona*, przez F. Dmochowskiego, Warszawa 1803, s. 73 [zachowuję pisownię oryginalną].

¹⁹ Zob. E. Cassirer, *Rousseau, Kant, Goethe...*, s. 43 i nn.

²⁰ Zob. W. Szturc, *„Faust” Goethego. Ku antropologii romantycznej*, Kraków 1995, s. 25 i nn.

²¹ Zob. M. Berman, *„Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu”. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuster, wstęp A. Bielik-Robson, Kraków 2006, s. 51.

Wszystek ból świata sercem niech wyczerpię,
Losów całego человеческого rodu
Zaznam w sobie, w jestestwie swoim się docierpię,
Duchem najwyżej i najgłębiej sięgnę,
Sercem swym ludzkie dole i niedole sprzęgnę
O jestestwo ludzkości mnożąc swe jestestwo,
Aż, jak ona, obrócę się wreszcie w nicestwo²².

Cierpienie, pokazuje poeta, wiąże się zarówno z biografią indywidualną (cierpienie indywiduacji i cierpienia sprawiane w trakcie indywiduacji, stanowiące, zdaje się pokazywać Goethe, konieczną granicę dążeń rozwojowych jednostki), jak i z rozwojem cywilizacyjnym, postępowaniem – przemiany wymagają ofiar.

Powstaje w ten sposób heroiczny – ale zarazem krytyczny (poeta widzi podwójność człowieka, jego dążenie do transcendencji i uwięzienie we własnej kondycji, widzi cierpienie zadawane innym w trakcie realizacji własnych projektów) – wariant opowieści o człowieku cierpiącym.

4. Inni (Schopenhauer, Nietzsche, Cioran)

Proponuję przyjrzeć się trzem postaciom filozofów (bez pretensji do wyczerpania tematu), którzy traktują cierpienie jako doświadczenie fundamentalne, niejako wracając do czasów przednowoczesnych, przywracając człowiekowi dyskurs doświadczenia, usuwanego przez nowoczesność, czyniąc to w radykalny sposób. Wybór ten jest dość arbitralny (choć przywołani myśliciele toczą ze sobą dialog). Interesować mnie będzie formuła związku istnienia z cierpieniem w metafizyce Schopenhauera, a także w wizji egzystencji Nietzschego (polemizującego z Schopenhauerem – jako filozofem nihilizmu słabego) oraz – to już w związku z XX wiekiem – kondycja cierpienia, o której pisze Cioran.

Filozofowie ci zresztą powracają w refleksji Gombrowicza („Jeśli jestem dzieckiem, to w każdym razie dzieckiem, które przeszło przez szkołę Schopenhauera i Nietzschego” [I, 302], Cioran był tłumaczony i komentowany przez pisarza). Współtworzą przy tym dość konsekwentny, choć różny w szczegółach, nurt myślenia o cierpieniu. Są o tyle istotni w związku z interesującą mnie tu kwestią, że dla każdego z nich cierpienie okazuje się doświadczeniem ważnym w perspektywie indywidualnej, podobnie jak to ma miejsce u Gombrowicza.

W *Świecie jako woli i przedstawieniu* Schopenhauer pisze:

Albowiem każde dążenie wynika z braku, z niezadowolenia ze swego stanu, jest więc cierpieniem, póki nie zostanie zaspokojone, ale żadne zaspokojenie nie jest trwałe, jest ono raczej zawsze tylko punktem wyjścia dla nowego dążenia. Wszędzie widzimy dążenie wielorako zahamowane, wszędzie w walce, zawsze więc jako cierpienie: dążenie nie ma ostatecznego celu, a więc nie ma też miary ani celu cierpienie²³.

²² J. W. Goethe, *Faust*, przeł. A. Pomorski, Warszawa 1999, s. 72 i n.

²³ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł., wstępem i komentarzami opatrzył J. Garwicz, T. 1, Warszawa 1994, s. 471.

Źródłem cierpienia jest zatem niespełnione pragnienie, brak, niezadowolenie (filozof zauważa ponadto, że człowiek okazuje się istotą zdolną do przeżywania swojego cierpienia). Schopenhauer stwierdza, że im bardziej rozwinięte jest istnienie, przejaw woli, im ma większą świadomość (geniusz) i pragnienie – tym cierpienie jest większe (ucieczką od niego staje się brak świadomości). Zdaniem myśliciela starania o jego usunięcie prowadzą wyłącznie do zmiany jego postaci: jedno cierpienie zastępuje inne. Filozof przekonuje, że szczęście jest pozorem (czymś negatywnym, powiązaniem z pozytywnym bólem), polega najwyżej na uwolnieniu się od bólu; życie – oszustwem, a zło przeważa nad dobrem. W ten sposób również Schopenhauer polemizuje z doktryną optymizmu.

Filozof dookreśla:

Głównym źródłem cierpienia [...] jest owa *Eris*, walka wszystkich jednostek, będąca wyrazem sprzeczności, jaką obarczona jest wewnętrznie wola życia, a która staje się widoczna na skutek *principium individuationis*²⁴.

To więc rozwój indywidualności, ich różnicowanie się i konflikt wiedzie nieuchronnie ku cierpieniu.

Schopenhauer wprowadza (jak stwierdza, rzadko spotykaną, wymagającą zapewne mocy, ale i odsuwaną przez nas w nadziei innej prawdy) perspektywę stoicyzmu. Rozpoznanie istoty życia jako cierpienia („nagie, czyste poznanie”) miałoby stać się gorzkim lekarstwem i prowadzić do uzyskania spokoju. Okazuje się, że „wszelkie cierpienie ma potencjalnie moc uzdrawiającą, gdyż jest umartwieniem się i wezwaniem do rezygnacji”. Ponadto o wartości człowieka może świadczyć to, że jego

wzrok przenosi się od tego, co pojedyncze, do tego, co ogólne, kiedy własne cierpienie traktuje tylko jako przykład całości i kiedy staje się pod względem etycznym genialny, kiedy jeden przypadek zastępuje tysiące i dlatego całość życia, ujęta jako cierpienie, doprowadza go do rezygnacji²⁵.

Tak wygląda prawdziwe poznanie, świadomość nicości dóbr (wszystkiego), wiodąca ku rezygnacji i zdrowiu mającemu źródło w powstrzymaniu pędu woli (widać tu pokrewieństwo myśli filozofa z buddyzmem, choć Schopenhauer szuka też bliskich sobie myśli w chrześcijaństwie, np. ujmując rozumienie zbawienia jako zaprzeczenie woli).

Nietzsche podobnie postrzega nierozłączność egzystencji i cierpienia, nie godzi się jednak na ideał rezygnacji (polemizując i z buddyzmem, i z Schopenhauerem, choć w związku z tym pierwszym postrzega wyższość buddyzmu nad chrześcijaństwem, gdyż ten potrafi przyjąć cierpienie bez poszukiwania jego wartości, sensu, bez czynienia z niego zbawczego argumentu²⁶). To przyjęcie cierpienia i wytrwanie stanowi o wielkości człowieka (ból jest formą zwiększania mocy). Filozof nie godzi się również na litość i współczucie wobec cierpiącego (związane z pesymizmem), a także na współcierpienie (to sposób utraty siły, znamieny dla chrześcijaństwa). Z drugiej jed-

²⁴ Ibidem, s. 505.

²⁵ Ibidem, s. 597 i n.

²⁶ Zob. F. Nietzsche, *Antychrześcijanin. Przekleństwo chrześcijaństwa*, przeł. G. Sowinski, przedmowa Z. Kuderowicz, Kraków 1999, s. 55 i n.

nak strony Nietzsche krytykuje pragnienie cierpienia jako skłonność do przeżywania niedoli²⁷.

W *Narodzinach tragedii z ducha muzyki* wizja cierpienia ma charakter estetyczny (jak powiada filozof – świat może zostać usprawiedliwiony tylko jako fenomen o takim charakterze). Czytamy np. o artyście-bogu:

całkowicie neutralny i pozamoralny bóg-artysta, który w budowaniu i burzeniu, w dobru i w złu ma widzieć tylko własną przyjemność i samoubóstwienie, który tworząc światy uwalnia się od biedy pełni i nadmiaru, od cierpienia wskutek napiętych w nim przeciwieństw. Świat, w każdej chwili osiągnięte zbawienie boga jako wiecznie zmienna, wiecznie nowa wizja najbardziej cierpiącego, najpełniejszego przeciwieństw, najbardziej sprzecznego, który zbawia tylko na pozór²⁸.

W doświadczeniu dionizyjskiej ekstazy, powiada Nietzsche, splata się nadmiar rozkoszy i cierpień – w ten sposób objawia się pełnia istnienia.

Wola mocy przynosi demaskację chrześcijańskiego wykorzystania cierpienia do zakwestionowania wartości życia:

Bóg stworzył człowieka szczęśliwym, beczynnym, niewinnym i nieśmiertelnym: nasze życie rzeczywiste jest fałszywym, upadłym, grzesznym bytem, egzystencją za karę... Cierpienie, walkę, pracę, śmierć ocenia się jako zarzuty i znaki zapytania, skierowane przeciwko życiu, jako przeciwko czemuś nienaturalnemu, czemuś, co trwać nie powinno; przeciwko czemu potrzebuje się środków leczniczych – i ma się je!²⁹

Nietzsche występuje przeciw pesymizmowi negującemu sens istnienia świata w związku z zakładaną przewagą nieprzyjemności nad przyjemnościami.

I jeszcze jeden fragment z *Poza dobrem i złem*:

Duchowa wyniosłość i wstręt każdego człowieka, co głęboko cierpiał – a z tego, jak głęboko człowiek cierpieć zdolen, oznaczyć można do pewnego stopnia szczebel jego dostojństwa -, właściwa mu okropna pewność, która jego duszę do rdzenia przepaja i zabarwia, że dzięki swemu cierpieniu w i ę c e j w i e, że najrozumniejsi i najmędrsi wiedzieć mogą, że jest znany i był kiedyś „jak u siebie” w mnogich, dalekich, straszliwych światach, o których „wy nic nie wiecie!” – ta duchowa milcząca wyniosłość cierpiącego, ta duma wybrańca poznania, „wtajemniczonego”, omal przeznaczonego na ofiarę, potrzebuje wszystkich form przebrania, by uchronić się przed dotknięciem natrętnych i litościwych rąk, i w ogóle przed wszystkim, co mu nie dorównywa bólem. Wielkie cierpienie wydestynacja, oddziela³⁰.

Cierpiący to ktoś, kto wie więcej (w *Jutrzence* czytamy o swego rodzaju jasnowidzeniu i spotęgowaniu siły życia: „Człowiek nawiedzony ciężkim cierpieniem, z prze-

²⁷ Zob. F. Nietzsche, *Radosna wiedza*, przeł. M. Łukasiewicz, Gdańsk 2008, s. 80.

²⁸ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii z ducha muzyki, czyli Grecy i pesymizm*, przeł. L. Staff, Warszawa 1907, s. 21.

²⁹ F. Nietzsche, *Wola mocy. Próba przemiany wszystkich wartości*, przeł. S. Frycz i K. Drzewiecki, posłowie B. Banasiak, Kraków 2006, s. 96.

³⁰ F. Nietzsche, *Poza dobrem i złem*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1907, s. 264.

rażającym chłodem wyziera na rzeczy: znikają dlań wszystkie owe drobne kłamliwe czarodziejstwa, w których zazwyczaj pławią się rzeczy, widziane okiem zdrowego: ba, nawet on sam traci opyl i barwę³¹) i kto potrzebuje chronić swoją dostojałość, ukrywać ją. Takimi maskami ochronnymi, powiada Nietzsche, stają się: epikureizm (i związane z nim „niedbale okazywane męstwo upodobań”), nauka (sugerująca pogodę i powierchowność), wesołość, hardość i bezczelność (przeczące cierpieniu)³². Jak stwierdza filozof w *Jutrzence*, cierpienie skupia na „ja”, wyosabnia³³.

I w końcu Cioran. Możemy znaleźć u niego wiele wątków, które pojawiły się u przywołanych już myślicieli (np. stwierdzenie, że to niezaspokojone pragnienie wiedzy do cierpienia, myśliciel dodaje wszakże – zaspokojone do rozzarowania; czy też przekonanie, że każda namiętność, dająca wrażenie pełni życia, powiązana jest z cierpieniem). Tworzą one jednak oryginalną całość, daleką od Schopenhauerowskiego pesymizmu, ale i daleką od heroizmu Nietzschego. Myśliciel – podobnie jak jego wymienieni tu poprzednicy – polemizuje z przyznawaniem cierpieniu jakiegoś sensu, wychodząc z założenia, że celowość nie istnieje (cierpienie, podobnie jak istnienie, okazuje się pozbawione uzasadnienia).

W *Upadku w czas* czytamy:

Gdy otoczeni cierpieniami ulegamy pokusie mniemania, że na pewno niczemu one nie służą, że bez nich dokonaliśmy nieporównanie większych postępów – zapominamy o dwojakim aspekcie choroby: u n i c e s t w i a j ą c y m i o b j a w i a j ą c y m. Otóż odbiera nas ona pozorom i niszczy je tylko po to, by lepiej otworzyć nas na ostateczną rzeczywistość, nieraz nawet na to, co niewidzialne³⁴.

Cierpienie ma więc walor poznawczy (demistyfikujący) – w ten sposób powstaje świadomość, a także związany z nim walor egzystencjalny, daje poczucie istnienia (stan szczęścia, możliwy zdaniem Ciorana tylko dzięki naiwności, sprawia, że nie istniejemy i przy tym nie wiemy, że nie istniejemy). Cioran powiada, że cierpienie okazuje się jedyną realnością, chroniącą przed metafizyczną katastrofą związaną z upadkiem wszelkich pewności i z podejrzeniem, że nic nie istnieje. Nadaje jedność naszym doznaniom i samemu „ja”; cierpienie jako jedyne jest pozbawione granic.

Cioran (polemizując z buddyzmem³⁵, eliminującym podmiotowość i zmierzającym do usunięcia cierpienia; polemika myśliciela trafia też w chrześcijaństwo – w związku z ideą cierpienia za innych oraz wizją życia jako grzechu i odkupienia, przekonaniem o cierpieniu jako drodze miłości) powiada, że „cierpieć to być całkowicie sobą, to osiągnąć stan niezbieżności ze światem”, stan wyosobnienia, odseparowania od życia i radykalnego doświadczenia siebie, rozwoju świadomości, co zostaje określone mianem „zasady szatańskiej”³⁶.

³¹ F. Nietzsche, *Jutrzenka. Myśli o przesądach moralnych*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1907, s. 117 i n.

³² Z drugiej strony w *Wędrowcu i jego cieniu* (przeł. K. Drzewiecki, Warszawa 1909-1910, s. 189 i n.) pojawia się rada, by okazywać publicznie swoje cierpienie, by ludzie nie stali się zawistni i złośliwi.

³³ Zob. F. Nietzsche, *Jutrzenka...*, s. 119.

³⁴ E. Cioran, *Upadek w czas*, przeł. I. Kania, Warszawa 2008, s. 119.

³⁵ Zob. M. Scheler, *Cierpienie, śmierć, dalsze życie...*, s. 38 i nn.

³⁶ E. Cioran, *Na szczytach rozpacz*, przeł. i wstępem opatrzył I. Kania, Kraków 1992, s. 154 i nn.

Stosunek Ciorana do cierpienia okazuje się ambiwalentny. Pisze on w *Samotności i przeznaczeniu*:

pierwotnie ból istnieje, bo życie jest irracjonalne, potworne i demoniczne, bo jest wirem, który sam siebie pochłania. Cierpienie jest ukrytym w trzewiach życia zaprzeczeniem życia –

skazuje na samotność, pozbawia głosu, prowadzi do rozpacz. Myśliciel powiada – cierpienie początkowo oczyszcza, by następnie, długotrwałe, oteplić (*Na szczytach rozpacz*³⁷).

5. i Freud...

Nowoczesność wynajduje język, który ujmuje cierpienie na gruncie cywilizacji rozwijającej się w rytm postępu – w pracy Zygmunta Freuda *Kultura jako źródło cierpienia* (choć wypada zauważyć, nawiązuje on do refleksji Rousseau na temat opresyjnego charakteru społeczeństwa)³⁸.

Tekst Freuda z jednej strony jest polemiczny wobec poświęconego cierpieniu dyskursu chrześcijaństwa³⁹, z drugiej – wiążąc cierpienie z kulturą, wiąże je w szczególnie sposób z nowoczesnością. Jak stwierdza Freud, kultura ma charakter opresyjny, powstaje korzystając z przymusu (oddaje walkę między Erose a śmiercią). Cierpienie odgrywa rolę w procesie rozwoju podmiotu, prowadzi do ograniczenia zasady przyjemności i uznania zasady rzeczywistości.

To paradoks, gdyż kultura (zastępując chrześcijaństwo, które godzi z okrucieństwem losu, wynagradza cierpienie spowodowane przez życie społeczne, kulturę i innych ludzi, ale – powiada Freud – uczy pogardy dla życia, zastrasza inteligencję człowieka, daje fałszywy obraz świata i tylko jeden sposób radzenia sobie z cierpieniem) ma za zadanie bronić człowieka przed naturą, redukować jego lęk, ocalać przed cierpieniem, stanowiącym nieodłączną część ludzkiej kondycji. Kultura zarazem wie dzie jednak do niego przez swoją opresywność i wywoływane nią skutki, hamując popędy, zwiększając poczucie winy. Powstaniem kultury włada logika „coś za coś” (rezygnacja ze szczęścia wolności na rzecz bezpieczeństwa – to jakby odpowiedź na Schopenhauerowską wizję konfliktu indywidualnych przejawów woli) i doświadczenie ambiwalencji. Czytamy:

Jeśli kultura wymaga tak wielkich ofiar nie tylko od życia seksualnego, lecz także od agresywnych skłonności człowieka, to zrozumiałym staje się fakt, że ludziom trudno jest znaleźć w niej szczęście. Człowiek pierwotny czuł się w istocie lepiej, albowiem nie znał żadnych ograniczeń popędów. Z drugiej strony miał on niewielką pewność, że długo będzie cieszył się takim szczęściem. Człowiek kultury zamienił możliwość szczęścia na poczucie bezpieczeństwa⁴⁰.

³⁷ Zob. ibidem, s. 89.

³⁸ Zob. komentarz i wykorzystanie rozprawy Freuda u Z. Baumana (*Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, Warszawa 2000).

³⁹ Na gruncie chrześcijaństwa problematykę tę omawia C. S. Lewis, *Problem cierpienia*, przeł. T. Szafrński, Katowice 1996.

⁴⁰ Z. Freud, *Kultura jako źródło cierpienia*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992, s. 97.

Wizja myśliciela okazuje się pesymistyczna. Powiada on, że cierpienie wywołują także (wbrew kulturze – „strukturze organizacyjnej”, chroniącej przed naturą i regulującej relacje z innymi – czy pomimo niej) inni ludzie oraz natura, zwana losem, powstaje ono także w naszym ciele. Człowiek dąży natomiast do maksymalizacji przyjemności i ograniczenia przykrości (to drugie przy tym przeważa, w związku z mocą cierpienia) na drodze samotności, odwrócenia się od świata, opanowywania natury, oddziaływania na własny organizm (chemicznie, joga, sublimacja, fantazja, doświadczenie szaleństwa buntu, miłości, piękna, sztuka życia, neuroza). Poczuciu szczęścia (wyczerpywalnemu) nieodłącznie towarzyszy doświadczenie cierpienia.

6. Symulakry cierpienia i raz jeszcze Gombrowicz

Historia ta mogłaby się tak zakończyć, gdyby nie specyfika późnej nowoczesności (bądź ponowoczesności). Myślę o dostrzeżonej przez Agatę Bielik-Robson inwazji i jednoczesnej inflacji cierpienia – autorka pisze o „głodnej wrażliwości późnego oświecenia” – przy jednoczesnym odrzucaniu jego sensu czy odrzucaniu głębszego namysłu nad nim. Okazuje się, że interwencja w sprawie cierpienia nadaje sens egzystencji interweniującego – jedynie to doświadczenie otwiera go na innego, ma charakter wspólnotowy⁴¹. Cierpienie nabiera w ten sposób wymiaru symulakryczności i to nie wyłącznie jako skłonność do przeżywania cudzego cierpienia i mnożenie jego obrazów (na myśl przychodzi tu *Nieznośna lekkość bytu* Kundery i opisany przez niego fenomen współczucia).

Można by bowiem postawić pytanie, czy jest możliwe cierpienie po Auschwitz i po gułagu – jak wspomniałem te doświadczenia doprowadziły do dekonstrukcji projektu nowoczesności? Oba – krańcowo niewspółmierne ukazane tu doświadczenia – sprawiają, że cierpienie staje się czymś nierealnym – przez nadmiar obrazu bądź niewyobrażalność doświadczenia (zresztą, jak pokazuje to Baudrillard, spotykające się⁴²), ale i zarazem – przez wspomniany nadmiar – czymś banalnym.

I ponownie Gombrowicz, jakby przewidujący to zjawisko:

Jeszcze raz stwierdź w sobie: więcej niż cudze nieszczęście męczy cię, że nie wiesz co robić z sobą wobec cudzego nieszczęścia. [...].

Powtórzyłem głośno „nudzi mnie cierpienie w takich ilościach” i wsłuchałem się w treść tych słów, dziwną, niesłychaną nawet, a tak bardzo moją (ludzka).

I, wiercie, nie wiercie, mnie śmiesz moja dusza, ten duch, jeden z wielu. Jeśli się nie ulituję nad służącą Heleną, to kto inny ulituje się nad służącą Heleną. Litość też się rozmnożyła – w samym Buenos Aires jest ze sto tysięcy duchów co się zowie uduchowionych. Śmiesz mnie...

Powtarzam głośno „śmiesz mnie litość w takich ilościach” i wsłuchuję się w szczególną treść tego, niezwykle ludzką. [III, 33-34]

* * *

⁴¹ Zob. A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000, s. 381 i n.

⁴² Zob. J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005, s. 65 i nn.

Przeprowadzona tu fragmentaryczna (a więc i szczególnie podmiotowa) lektura nowoczesnych tekstów cierpienia skłania mnie do być może ryzykowanego, ale nieodparcie narzucającego się wniosku, że cierpienie, ból, początkowo usuwane przez nowoczesność (w jej wersji oświeceniowej) stało się sposobem (jedynym bądź ostrożniej stwierdzając – jednym z nielicznych?) dotarcia do rzeczywistości czy też do „ja”, czyli tych kategorii, które problematyzuje nowoczesność. Za każdym razem to, co przekracza podmiot, stawia opór, jest ze wszech miar dotkliwie, okazuje się ostoją realności – świata bądź podmiotu. I ta możliwość stała się jednak uludą, rozpuszczona w przesadzie (po)nowoczesnej reprezentacji czy przesadzie (po)nowoczesnego doświadczenia.

Dla oświeconych to szczęście miało być drogą do świata i człowieka. Schopenhauer i Nietzsche powiadają, że cierpienie łączy nas ze światem, choć ten pierwszy chce dążyć do jego redukcji; dla obu cierpienie jest doświadczeniem prowadzącym do samotności. I tę kwestię akcentuje Cioran, utrzymując, że oddziela nas ono od świata, zwracając ku „ja”. Pozostaje jeszcze ekstatyczna wizja Goethego (choć z elementami rozpoznania tragizmu rozwoju), uznającego cierpienie za część pełni i wizja kondycji cierpienia w oraz poza kulturą ukazana przez Freuda. A Gombrowicz?

Można, jak Tadeusz Komendant, przyjąć, że fragmenty *Dziennika* poświęcone bólowi zdają się ukazywać pisarza bez maski (wbrew jego deklaracji, że przeżywa wszystko w cudzysłowie)⁴³. Badacz stwierdza, że literatura staje się dla Gombrowicza sposobem na egzorcyzmowanie bólu. Można na ukazane tu doświadczenie cierpienia w *Dzienniku* spojrzeć tak, jak robi to Michał Paweł Markowski, w perspektywie myśli Lacana, akcentując, że ból u Gombrowicza znajduje się poza porządkiem języka (tego, co symboliczne) – w porządku realnego, a pisarz usiłuje go wpisać w język i tak powstaje jego koncepcja literatury.

Mnie jednak interesowało coś innego, choć przecież w jakiś sposób związanego i z kategorią prawdy, i z kategorią realnego (jeśli można budować tak szerokie uogólnienie), ale zarazem ujawniającego, jak to często bywa u Gombrowicza, swoją drugą stronę: nowoczesna ambiwalencja, współistnienie wielu różnych możliwości, związanych z doświadczeniem cierpienia. Bo przecież – powiada pisarz – stanowi ono drogę do świata i „ja” (kiedy już odrzucimy wstyd i lęk), a zarazem, jako powszechne, pomnożone w powszechnym współczuciu, przestaje być taką drogą. Pisarz zdaje się w ten sposób streszczać w swoich rozpoznaniach drogę, jaką przeszedł nowoczesny dyskurs cierpienia, odrzucanego, przyjmowanego i nadużywanego.

Gombrowicz. Suffering. Modernity

The article presents the problems connected with philosophy of suffering in modernity. The background of considerations is ambiguity of that experience in fragments of W. Gombrowicz's diary. This phenomenon is shown in context of such ambiguity, arising in thought of modern philosophers rejecting the experience of suffering as founding human being.

⁴³ Zob. T. Komendant, *Gombrowicz, „Twórczość”* 1986, nr 11-12, s. 173.

Janusz Bohdziewicz

Akademia Pomorska
w Słupsku

LOGOWANIE – POST AUTOBIOGRAFICZNY

Czytanie blogu zaczyna się zwykle od końca – ostatniej zamieszczonej notki. Co więcej, rzadko kiedy jego lektura w ogóle powraca do początku – pojawiają się bowiem wciąż nowe wpisy i komentarze, niczym odcinki ulubionego serialu, a chodzi przecież o bycie na bieżąco, *on-line*, w pierwszej, właśnie pisanej linii tekstu, tuż na krawędzi migającego kursora. Ciągłe zatem do przeczytania nowe zakończenia, publikowane jako zawsze nowe początki, od których wszystko można znów zacząć – jak życie całe od nowa. Ani początki, ani zakończenia właściwie – kolejne, zliczane na marginesie odsłony, wyświetlenia, wejścia i wyjścia na stronę, wybieraną poza wszelką paginację. Blog nie istnieje jako rzecz, nie jest obiektem skończonym, który ma swoje miejsce i czas, ale jest pismem objawionym – pojawia się tylko na zawołanie¹, inwokowany z jakiegoś dysku na *desk*, i znika tak samo magicznie – czasem na zawsze. Ostatni i już niedostępny zapis na blogu Andalo z 4 stycznia 2010 roku wyglądał tak:

Klamka

zapadła. Kończę moją internetową działalność jako andalo. Ta część mojej tożsamości już się przeżyła, przeminęła. Nie zamierzam już więcej używać tego nicka, od tej pory jestem widoczna w sieci tylko pod moim prawdziwym imieniem (a czasem też i nazwiskiem). I tak nie jestem anonimowa. Większość czytających wie, jak się naprawdę nazywam.

Dziękuję Wam za czytanie i komentowanie, za pochwały i krytykę. Wiele się dzięki temu nauczyłam. Poznałam wiele wspaniałych osób (oczywiście mam nadzieję na kontynuowanie kontaktów, mamy do siebie maile, gadu, itp.). Jakby co, mail do mnie: [...] Z końcem tego tygodnia ta strona przestanie być widoczna na zewnątrz.

PS. Jeszcze raz zapraszam na mój blog o książkach².

¹ Internet, podobnie jak samodzielny komputer, w ogóle można uznać za medium inwokacyjne, por. Ch. Chesher, *Ontologia domen cyfrowych*, tłum. P. Aptacy, [w:] *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2001, s. 145-165.

² <http://butterfly-on-the-wheel.blogspot.com> (data dostępu: 2010 – 01 – 04; strona, zgodnie z zacytowaną treścią, już niedostępna); wszystkie pozostałe cytaty z blogu (z zachowaniem pisowni) pochodzą z tego samego miejsca.

Nie tyle skończył się blog (zresztą, mówiąc językiem internautów, został on raczej zdjęty albo, jak napisała autorka, ukryty), ile tożsamość osoby piszącej – choć nie pisząca osoba. Cóż to jednak za tożsamość, którą można zamknąć i zakończyć? Tylko jej część – więc jest jakaś całość – rodzaj działalności, która już przeminęła, już się przeżyła, imię, w której została podjęta. Wygląda na to, że narrator opowiedział się po stronie autora, nie bohatera, i nie zamierza więcej między nimi negocjować – choć dalej będzie snuł swoje wątki, ale już tylko autorskie, bez przywilejów aktanta/aktora, który został zdemaskowany. Tylko wygląda, bo pożegnanie podpisała Andalo, zostawiając tym nielicznym, którzy się nie poznali, ostatni trop w postaci adresu mailowego i zachęcający odsyłacz do swojego... blogu o książkach. Nawet taki koniec okazał się zatem początkiem, kolejnym przejściem między stronami, w którym wolno przystanąć na chwilę i jeszcze coś skomentować, by zrozumieć fenomen blogopisarstwa – fenomen nie tekstu, nie medium, ale człowieka, który ich używa, by zaznaczyć siebie.

Dobry temat na książkę, lecz w miejscu komentarzy trudno ją zmieścić, ale też nie ma co pisać za wiele, bo sporo już książek na ten temat powstało, a nie o pisanie książek tu chodzi. Problem tożsamości – niech będzie to słowo kluczowe – to w końcu znany problem pisarzy, podpisujących się często pseudonimami, a jeszcze bardziej ich bohaterów (uwikłanych niejednokrotnie w toksyczne więzi ze swymi twórcami), których imiona tak często wywołują projekcje i identyfikacje anonimowych (w trakcie lektury) czytelników. Problem tożsamości to także modny temat refleksji, przelicznych filozoficznych monologów i debat humanistyki, począwszy od wrzawy wokół rozmaitych deklaracji, lustracji i *coming outów*, a skończywszy na dochodzeniu tożsamości dawnych herosów – na przykład Jezusa, czy to w pismach starożytnych (z czego wynikają czasem zmiany w bieżących dokumentach³), czy w wizjach mistyków⁴. Problem tożsamości to wreszcie bardzo aktualne wyzwanie społeczne – zagadnienie wprowadzania paszportów biometrycznych i zarazem ochrony danych osobowych, kwestie bycia sobą w *reality shows* nie mniej od kwestii ludzkich praw w systemie państwowym, pomijając już temat surogatek, klonowania i kreatywnej genetyki. Jednym z najbardziej dyskutowanych jest problem tożsamości w obszarze nowych mediów – rozciągając się między sporami o prawa do anonimowości i prawa autorskie a odkrywaniem nowych form zaistnienia w Księgach Twarzy i systemach wzajemnego nawoływania w rodzaju *Twittera* – by wspomnieć w tym miejscu choćby medialną burzę wokół dziennikarskiej niedyskrecji, zdradzającej tożsamość Kataryny, czołowej blogerki politycznej Polski⁵.

³ Szczególnie znaczące były akty „zamknięcia i zakończenia” działalności kapłańskiej, wystąpienia z Kościoła katolickiego oraz zmiany nazwiska i innych wymiarów tożsamości czołowego polskiego teologa ks. T. Węclawskiego (obecnie Tomasa Polaka), dokonane w 2007 i 2008 roku – wedle jego sugestii – w związku z badaniami historii Jezusa.

⁴ Niezwykle inspirującym przykładem stawiania pytań o tożsamość – zarówno co do ich rodzaju, jak i sposobu stawiania – może być spektakl Krystiana Lupy „Persona. Ciało Simone” (premiera 13 lutego 2010 roku w Teatrze Dramatycznym Miasta Warszawy im. G. Holoubka), tym bardziej, że naznaczony „wyjściem z roli” pierwszoplanowej aktorki, której **wykroczenie** nieoczekiwanie wpisało się w problem **przekraczania** teatru...

⁵ W maju 2009 roku na łamach gazety „Dziennik. Polska – Europa – Świat” ujawniono szereg danych, dotyczących Kataryny, na podstawie których – choćby przy użyciu wyszukiwarki internetowej – można było bardzo łatwo zidentyfikować autorkę popularnego blogu; sprawa pociągnęła za sobą szeroką dyskusję na temat publicystyki w Sieci, zob. http://www.dziennik.pl/wydarzenia/article384547/Wiemy_kim_jest_Kataryna.html (data dostępu: 2010 – 02 – 28).

Okazuje się więc, że ostatni zapis Andalo wpisał się w aktywne pole znaczeń, formujących się na przecięciu zmiennych prądów kultury – nie tylko zresztą ostatni, ale każdy poprzedni i pierwszy, najgłębiej zaszyty wpis w blogosferę, która rozgrzewa klimat międzyludzkich interakcji mimo chłodzących reakcji intelektualistów, zdających się nie rozumieć rewolucji, jaką sami przygotowali...

Czy Andalo jest jej ofiarą? – nie można już czytać jej blogu, dwuletnie zapiski nigdzie nie zostały wydane i nie ma nawet pewności, czy zostały gdzieś skopiowane, czy w ogóle były zapisane, czy je podpisała Andalo, kim była naprawdę i dlaczego... Pozostaje wierzyć na (wydrukowane tu) słowo, że poniżej ostatniej notki widniał wpis z 3 stycznia, oznaczony tagiem „blogowanie”, który uprzedzał zniknięcie:

Wątpliwości

co do sensu pisania bloga jako dziennika siedzą już we mnie od jakiegoś czasu. Bo o wielu sprawach pisać nie mogę, są za bardzo prywatne. Bo utrudnia osobiste kontakty - łatwiej zajrzeć na bloga, aby sprawdzić, co słyszać (w ten sposób może też niestety służyć jako narzędzie kontroli). Bo jeśli wszystkim - znanym i nieznanym - serwujemy podobny poziom informacji o sobie, to czy nie utrudni to przypadkiem zbudowania zaufania? (Tutaj dyskutuję z tym poglądem, myśląc, że przecież znajomi wiedzą o mnie offtherecord zdecydowanie więcej niż ci czytelnicy bloga, którzy nie mają ze mną bezpośredniego kontaktu). No i czy nie lepiej byłoby tworzyć jakiejś fikcji literackiej i w ten sposób zachęcać do przemyśleń, zamiast poddawania pod osąd własnej osoby?

Z drugiej strony, gdyby nie ten blog, nie poznałabym paru fajnych osób. Byłoby mi też trudniej czytać inne blogi, nie widząc nowych wpisów na nich w kolumnie po prawej stronie. Przelamuję też własny lęk przed upublicznianiem swoich opinii. Jestem zmotywowana, aby raz na kilka dni coś NAPISAĆ, bo blog zmusza do regularności.

Nie wiem.

Problem blogu – a zarazem problem tożsamości – niepokoi zatem i budzi zwątpienie jak wszystko, co „pomiędzy”, czego nie da się ująć w ramach prostych opozycji: jest prywatnym zapisem, czy jednak publikacją, świadectwem prawdy, czy literacką fikcją, wypowiedzią na stronie, czy próbą dialogu z innymi? Chcąc znaleźć odpowiedź na kwestie Andalo, unikając gorączkowych sądów, trzeba by wczytać się w dwumegabajtowy plik tekstów autorki, nie licząc zdjęć i wszelkich odsyłaczy oraz komentarzy czytelników pod kolejnymi notkami. Zerwawszy wszystkie kartki tego dziwnego kalendarza, można by dotrzeć do pierwszego zdania i w końcu czystej karty – by przyjrzeć się, czy aby jej faktura, format i kod dokumentu nie wpłynęły na tok liter – jednak do zrozumienia w podtekście pozostałyby inne, wcześniej i równolegle pisane blogi i dyskusje pod nimi (w tym rozplnione komentarze samej Andalo), kształtujące zwyczaj publicznego pisania o sobie i od siebie; nie tylko blogi, ale stare dobre dzienniki, pisane nocami dla gazet, autobiografie z księgarskich półek i pamiętniki z szuflady. Ten tylko gotów rozwikłać zagadkę, kto schodząc do piwnic bibliotek i tajnych archiwów – co takie *trendy* – gotów byłby odrzucić wszelkie swe uprzedzenia, poddając dekonstrukcji całą historię tworzenia historii i ich modeli – z mitami o rozpoznawaniu się i gubieniu znów ludzi (czy to z Genezis, czy może z Platona) na czele (lub dnie)... Do-

bry temat na książkę, lecz nie o książek pisanie tu chodzi – chodzi o rozumienie wątpliwej Andalo i jej zmieniającej się tożsamości, o znalezienie sensu zmian, dziejących się w życiu wielu ludzi, o właściwe naszym czasom uwierzytelnienie tego, kim jest dziś człowiek. W miejsce nieistniejącego już blogu Andalo i niestworzonego (jeszcze) dzieła o człowieku neomedialnym, w toku powszechnej dyskusji – może wystarczy na razie krótki post z komentarzem do zaistniałej sytuacji.

W poszukiwaniu utraconej tożsamości

Zwracając uwagę na to, że dla Andalo zamknięcie blogu – a zatem i jego otwarcie – było najściślej związane z istnieniem osoby o tym tajemniczym imieniu, trzeba dostrzec, że sytuacja nadawania sobie godności – wybierania *nicka* – jest zupełnie wyjątkowa. Można ją porównać do używania pseudonimu artystycznego lub godła (trochę także do życia w konspiracji), który jednocześnie ma chronić prywatność używającej go osoby i wyróżniać na scenie jak marka, wyraźnie rozdzielając życie osobiste od publicznego. Tymczasem tradycyjne imię to wołacz i zakłęcie – współcześnie już tylko dobrze brzmiące miano – czekające na człowieka często jeszcze przed narodzinami, czasem dziedziczone, by zamazać różnicę między jego absolutną wyjątkowością a przynależnością do grupy, namaszczając go wedle woli rodziców i starszych do odegrania w społeczeństwie określonej roli. Podobnie nazwisko i inne personalia wyznaczają miejsce jednostki w świecie poza jej własną decyzją, co zaczyna być uciążliwe, gdy jest powodem niechcianych identyfikacji, choćby takich, jak szkolne przezwiska. Nawet wtedy, gdy nazwisko lub imię jest wybierane – w czasie rytuałów bierzmowania i ślubów, zakonnych lub małżeńskich – zdaje się raczej odczytywaniem powołania niż autokreacją, rozpoznawaniem tożsamości w/z kim innym, kto odtąd będzie realnym lub duchowym patronem, przybrany nieomal rodzicem i wymyśloną sobie historią... Jakkolwiek cytowana blogerka także nieprzypadkowo przybrała sobie imię, a raczej nazwisko dawno żyjącej bł. Diany Andalo, słynnej adresatki listów bł. Jordana z Saksonii⁶ – szukając może w ten sposób magicznej mocy, zwykle związanej z imieniem, a tak potrzebnej w działaniu – wygrywając również w swych tekstach odniesienie do rzymskiej bogini (doprawdy święte obcowanie!), to jednak jej gest, jak każdy wybór *nicka*, jawi się jako niezwykle akt wyzwolenia z rytualnych i społecznych zobowiązań, natrętnych wezwań, tym bardziej, że ostatecznie ze swego imienia wolno jej było zrezygnować i nie sprostać nawet własnym oczekiwaniom.

Wybór imienia – moment inicjacyjny i najważniejszy – stał się dla młodej kobiety wyzwaniem, jakim stało się pisarstwo o tym, co sama ujęła następująco w nagłówku, widniejącym nad każdym kolejnym wpisem:

Blog Andalo, czyli książka dni by Andalo. Różne sytuacje zawodowe, walka z rozprawą (czytaj przeprawą) doktorską, obejrzone książki i przeczytane filmy, czasami (niedo)wiarstwo, historie z życia krewnych i znajomych Królika, OPowieści dziwnej treści...

⁶ Zob. Jordan z Saksonii, *Najdroższej Dianie...*, przeł. P. Krupa, Poznań 1998; sama historia pełna jest przykładów niezwyklej relacji i identyfikacji wzajemnych korespondentów.

Może więc chciała nadać tym różnym biegom zdarzeń jakiś spójny sens, a ten najlepiej jest znaleźć, układając opowieść i wymyślając w niej główną postać, która raz wreszcie nie będzie miała kłopotu z zachowaniem jednolicie autentycznej osobowości wobec różnorodności spraw, z jakimi na co dzień się zmagają. Uczymy się opowiadać, słuchając bajek i mitów, orientujemy się w świecie podług czynów bohaterów i z nimi dzielimy powinność sprostania losowi, by kiedyś na końcu zasłużyć na dobry sąd i sławę naszego własnego imienia – wymyślamy sobie jak postać... – a w istocie musimy wypełnić przypisane nam wcześniej role: kobiety, mężczyzny, studentki, warszawiaka, matki czy odszczepieńca... Wszelka narracja – choćby autobiograficzna – okazuje się odmianą aktorstwa, grą z narzuconymi maskami, szukaniem miejsca i czasu na odrobinę interpretacyjnej swobody, w której uda się rozpoznać samego siebie pośród zmiennych identyfikacji, dając się także poznać innym osobom z naszego dramatu. Osobliwe, że blogi – choćby ten Andalo – rzadko jednak mityzują i zwykle nie dają się opowiedzieć, jak nie daje się opowiedzieć życie zwykłego człowieka, jego powszedni czas pełen wciąż od nowa podejmowanych wysiłków przetrwania, których koniec nigdy nie jest jasny (a zawsze ciemny); spisywane w blogu sytuacje mają charakter epizodycznych anegdot i są tak samo otwarte jak w operach mydlanych, których celem nie tyle jest nadawanie sensu chaosowi życia, ile raczej wyzwianie się z niego – i z życia, i z narzuconych sensów oraz ról – w przestrzeń zawieszenia i nadziei – gra z możliwościami⁷...

Jeśli nie narracyjną prozą, to czym był ten blog? Wydaje się, że zwyczaj tworzenia postów przypomina pisanie listów⁸ – zarówno do bliskich, jak i dalekich, listów okrężnych i otwartych, które łatwiej rozsyłać w Sieci, udostępniając je po prostu na swojej stronie, często – przy użyciu kanału rss – stale monitorowanej przez potencjalnych odbiorców; w wielu wypadkach dostęp do strony strzeżony jest hasłami, udostępnianymi wybranym. Z kolei pisanie listów – jak każde pisanie – pobudza intelekt: towarzyszące mu skupienie w odosobnieniu, wolę ekspresji i zmuszającą do refleksji materializację myśli w bezgłośnych znakach można uznać za źródłowe dla filozoficznego namysłu, a nawet narodzin i samookreślenia indywidualnej, monologującej jaźni, z czasem zaś – rachującego się (tylko) z sobą Podmiotu⁹. Doprawdy trudno sobie wyobrazić, by cokolwiek prócz pisma mogło wykrzesać autorefleksję, egotyczne pragnienie poznawania swego wnętrza i zdystansowany stosunek do świata – jedynie rozmowy ze zmarłymi i modlitwa mogły być równie skuteczne... Najprościej rzecz zatem można, że posty – notowane na stronie niczym kolejne autokorekty, nieustanna redakcja myśli, z których ostatnia zostaje na wierzchu – stanowią nade wszystko stymulację i dzieło jednostkowej duszy, która codziennie wciąż od nowa poczyna snucie tekstu o tym, co myśl prowokuje¹⁰. Blog Andalo był właśnie, jak wiele podobnych, uzewnętrznieniem myślenia, porządkowaniem opinii i dzieleniem się swoimi indywidualnymi poglądami z innymi na forum internetu – w Sieci, splatającej się linkami w coraz gęstszy spłot wzajemnych powiązań, hipertekst coraz bardziej roz-szyty.

⁷ Por. J. Momro, *Henri-Frédéric Amiel i Maria Baszkircew w internecie. O blogach okiem literaturoznawczym (i nie tylko)*, [w:] *Liternet. Literatura i internet*, red. P. Marecki, Kraków 2002, s. 113.

⁸ Andalo swoim przybranym imieniem świadomie nawiązała do niezwyklej korespondencji przyjaciół, zob. przypis 6.

⁹ Por. np. P. Levinson, *Miękkie ostrze*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 1999, s. 30-45; D. de Kerckhove, *Powłoka kultury*, przeł. W. Sikorski, P. Nowakowski, Warszawa 2001, s. 39-52.

¹⁰ Por. H. Arendt, *Myślenie*, przeł. H. Buczyńska-Garewicz, Warszawa 1991, s. 135.

Fragmentaryczność kolejno szkicowanych pism – charakterystyczna dla życia myśliciela – została na blogu poddana zasadzie regularnego i porządnego pisania, którą Andalo wyraziła mianem „książka dni”. Jest w tej formule nawiązanie do takich rodzajów pisma, jak książki wejść i wyjść, dzienniki szkolne i pokładowe, wszystkie notatki służbowe i protokoły, karty choroby, białe księgi i czarne skrzynki, z których wszystkie są dokumentami, tworzonymi w celach dyscyplinarnych i kontrolnych – faktografiami¹¹, zaklinającymi życie w ład. Blogopisarstwo jest więc także podjęciem tradycji pamiętnikarskich – o ile jest wolą materializacji przeszłości i panowania nad pamięcią. O ile jest wolą panowania nad sobą i przyszłością – blogopisanie jest bliskie dziariuszom, szczególnie dziennikom duchowym, choćby tym, które obok rachunków sumienia zalecają katolikom jezuici. Wbrew pozorom, pisanie w internecie może być świetnym sposobem na dojście do ładu ze sobą – zapisy gromadzone w pamięci zewnętrznej wobec miejsca pisania nie dają się zniszczyć tak łatwo, poza tym od razu wpisywane są w zastany porządek archiwizowania, możliwego przy użyciu dat i słów kluczowych – nadto umożliwiają segregację danych w wielości rubryk (szuflad?), w których kolejne notki są tylko jedną, obok mikroblogu (Andalo korzystała z BliPa), wykazów słuchanej muzyki i czytanych książek, podstron (np. z profilem osobowym) lub stron osobnych (Andalo, choć już pod swym własnym imieniem, prowadzi jeszcze dwa blogi), o statystykach wejść nie wspominając... Zauważalny wysiłek Andalo – podobnie jak innych blogerów – by publikować w pewnym rytmie i starannym stylu, połączony z częstymi odniesieniami do bieżących tematów społecznej debaty, jawi się jako podmiotowe zobowiązanie do aktywności w sferze publicznej kogoś, kto się nie zadowala stawianiem krzyżyków na kartkach wyborczych i składaniem podpisów pod zredagowanymi przez innych umowami; internetowy dziennik staje się tym samym prywatną gazetą¹², od której czytania wielu internautów zaczyna swój dzień.

Co więcej, nie tylko że blog jest wyraźnie zorientowany ku czytelnikom, to także dla nich otwarty, by na jego marginesie – w kolumnie komentarzy – mogli wpisywać swoje uwagi, prowokując wydawcę strony do odpowiedzi albo wdając się z nim w dyskusje, które objąć mogą nagle sporą grupę ludzi. W tej otwartości blogera jest coś ze spoglądania w lustro, coś z oglądania swoich fotografii i słuchania nagrań swojego głosu (na przykład zapisanych na dyktafonie) – chodzi o spojrzenie na siebie z zewnątrz, z dystansu, oczami innych niejako, by móc się czegoś więcej dowiedzieć o sobie i może zmienić, otwierając na świat. Wchodzenie przez autora w dialog z komentatorami – zwłaszcza w odniesieniu do przeżyć osobistych – wydaje się dodawać do tego spojrzenia głębi, charakterystycznej zarówno dla introspekcji, jak i spowiedzi, rozmów z kierownikiem duchowym lub guru czy wreszcie psychoterapii. Krytyczna wobec siebie postawa – widoczna nawet w cytowanym wpisie Andalo o blogowaniu – świadczy o woli głębszego poznania i wynika z wątpliwości wobec własnej pozycji w świecie, inspirujących do odkrywania bardziej autentycznej sobości, a zarazem rozumienia, że ta może być zmienną wypadkowych relacji, doświadczeń, ale także podejmowanych wysiłków samorozwoju i samorealizacji. Idąc jeszcze dalej, można powiedzieć, że blo-

¹¹ Słowo „fakt” pochodzi z łacińskiego *facere* – czynić; pamięć o tym winna pomagać w wyzwaniu się z iluzji, jakoby fakty były po prostu nagą rzeczywistością (czemu sprzyja obserwacja serwisów informacyjnych); idąc za tym można uznać, że „fakt autentyczny” wcale nie jest pleonazmem.

¹² P. Lejeune, *Na linii w internecie*, przeł. S. Jaworski, [w:] idem, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2007, s. 316.

gopisarstwo – obok form rozwijanych w innych mediach, jak *talk-shows* chociażby – ściśle związane jest z upowszechnianiem się dyskursu terapeutycznego¹³, który w samym jądrze egotyizmu rozpoznaje prymarność bycia-w-relacji i potrzebę Innego, wyrażaną w kulcie związków. Wola świadomego budowania relacji była jedną z głównych motywacji powstawania „Książki dni by Andalo”, o czym świadczyły rozmaite wyznania autorki, łącznie z tu cytowanymi, i wiele innych oznak, których o tyle wymieniać nie trzeba, że – ostatecznie – ważniejszy okazał się autorski odwrót, przemiana bohatera, praktyczna (auto)dekonstrukcja założeń tego blogu...

Odnajdując tożsamość darowaną

bohjan pisze...

Blog, to nie tyle tekst, ile miejsce - dlatego szkoda, że się wyprowadzasz, Andalo. Zdjęcia wewnątrz Twoich mieszkań, serwowane rzadko i dyskretnie, widoków z okna oraz spacerów po okolicy, wraz z opowieściami o przeprowadzkach i zakupach, budowały w wyobraźni pewną przestrzeń odniesienia. Opisy pieczenia ciastek, czy nastrojowych wieczorów, lub popołudni spędzanych na robieniu rozmaitych ozdóbek, tworzyły aurę tego lokum. Linki do słuchanej muzyki, czytanych książek, podejmowanie w notkach tematów z ogólnospołecznej debaty, psychologii, duchowości, czyniły z tego blogu coś w rodzaju Salonu - w dawnym rozumieniu tej instytucji. Tym bardziej, że odniesienia do innych blogów sytuowały ten Salon w Dobrym Towarzystwie. W Salonie najważniejsza jest Gospodyni :) Myślę, że czytałem ten blog (poza czynnikiem nerwicowym i zawodowym zainteresowaniem) z powodu danej mi możliwości wglądu w nieco inne życie oczami innej osoby z jej inną wrażliwością, którą przyjmowałem z całym jej bogactwem i niepospolitością, łączącą w sobie różne rejestry postrzegania, kręgi uwagi... Dziękuję za wszystko, wszelkie inspiracje.

Ostatnio się zapędziłem, ale bez złej woli, tylko w jakimś głębokim już odczuciu, że przez te dwa lata stałaś się w pewnym sensie moją znajomą - choć ważne tu owo "w pewnym sensie"; ten "pewien sens" wcale nie musi być gorszy niż w przypadku znajomości tradycyjnych - po prostu inny. Dlatego może warto niuansować to wszystko i szukać w Sieciowym życiu tego, co przynosi ono sobie właściwego i dobrego. Cóż, może warto również oddzielić prowadzenie Salonu od swojego prywatnego mieszkania :) Mam nadzieję jednak, że w nowym miejscu objawi się prawdziwa Osoba - bo to Ona jest główną wartością bywania u Niej :)

Szkoda też, że zniknie ta strona i nie pozostanie choćby jako książka - ślad, ale takie w końcu życie. Ufam chociaż, że Andalo niezupełnie obumrze jako persona - bo w tym wszystkim może nie o anonimowość chodzi, lecz rozwijanie tożsamości w strony, które bez tych witryn może nie byłyby możliwe.

Serdeczności dla Gości i dla Ciebie - co z tego to ja. Adieu, Andalo - czyli z B.

¹³ M. White, *Tele-advising. Therapeutic Discourse in American Television*, Chapel Hill-London 1992; Zob. też: S. Brenton, R. Cohen, *Polowanie na ludzi*, przeł. L. Stawowy, Warszawa 2004; Ch. Derber, *Zaistnieć w społeczeństwie. O potrzebie zwracania na siebie uwagi*, przeł. M. Gajdzińska, Gdańsk 2002.

Blogger andalo pisze...

(...) @Bohjan

dzięki - zwłaszcza, za przenikliwą analizę zjawiska :) oczywiście, że zachowam sobie moje teksty. pamiętaj, że to nie Ty jesteś osobą, która w głównej mierze "przyczyniła się" do zamknięcia strony (wyjaśnienie znajdziesz w mailu, który do Ciebie wczoraj wysłałam). Twoje komentarze, i krytyczne, i życzliwe, nie są przeze mnie źle odbierane. nie wtrącasz się w moje życie bardziej niż na to pozwalam, pisząc bloga. jeśli tutaj takie osoby się kiedykolwiek zjawiały, to były piłowane krótko.

no niestety, wszystko co dobre, kiedyś się kończy... też mi jest szkoda i też czuję żal, że coś się kończy. niestety, czasem najlepsze, co można zrobić, to po prostu zrezygnować z pisania bloga na swój temat:(

Blog to nie tyle tekst, ile miejsce¹⁴, które można znaleźć pod właściwie wpisanym w wyszukiwarce adresem (do Andalo – co znaczące – prowadził ten: butterfly-on-the-wheel...), którego pierwowzorem były prywatne strony www z listami odnośników do najciekawszych, wedle uznania ich właścicieli, innych stron Sieci¹⁵. Obecnie blogi przeważnie są zakładane na darmowych platformach blogowych przy użyciu gotowych szablonów, dostępnych również komentującym, które ciągle, prócz kolejnych notek, zawierają liczne odsyłacze do innych dokumentów: blogów, stron, *podcastów*, materiałów wideo... Ani blogopisarstwo, ani czytanie blogów nie są zjawiskami odosobnionymi a konkretne blogi rzadko funkcjonują w izolacji – role piszących i czytających wymieniają się, użytkownicy, korzystając z linków, swobodnie przechodzą na inne strony, a cała tzw. blogosfera roztacza się na pocztę elektroniczną i komunikatory, fora i czaty, mikroblogi i portale społecznościowe, a nawet rzeczywistość poza internetem, gdzie niejednokrotnie dochodzi do spotkań i kontynuacji znajomości, nawiązanych w wirtualnym środowisku. Osobliwe, że dzięki rozwojowi technologii, ale przede wszystkim wskutek rozbudzonych potrzeb użytkowników, internet ewoluuje w stronę coraz przedziwniejszych form komunikacji i *public relations* – wizerunkowy *Facebook*, umożliwiający tworzenie awatarów *Second Life*, wciąż nowe aplikacje *Ipodów*, *Iphone'ów* i *Ipadów*, w przyszłości nie tylko rzeczywistość wirtualna, ale hiperrealna rzeczywistość rozszerzona (AR), sztuczna inteligencja i inne cuda, zapowiadane pod hasłem Sieci 3.0 (a przecież liczby są nieskończone...)... Tymczasowo więc tylko można porównywać blog Andalo do Salonu¹⁶, można też próbować do czegoś porównać całą w tej chwili blogosferę – na przykład do parku tematycznego, skupionego wokół relacji międzyludzkich, stających się w wirtualnej przestrzeni przedmiotem swoistej zabawy, w której można odnieść nawet jakieś zwycięstwo, wygrywając któryś z konkursów na najlepszy blog, nadto przy tym zarobić, publikując na swej stronie reklamy. Najważ-

¹⁴ M. Cywińska-Milonas, *Blogi (ujęcie psychologiczne)*, [w:] *Liternet. Literatura i internet...*, s. 97.

¹⁵ Z. Łopacińska, *Dialogicity of Internet blogs*, [w:] *Discourse variation across communities, cultures and times*, red. U. Okulska, G. Kowalski, Warszawa 2008, s. 124; o blogach ogólnie zob. też: *Motywacje, zachowania i poglądy autorów i czytelników blogów. Raport z badania ankietowego przeprowadzonego przez firmę Gemius SA i serwis Blox.pl*, w: <http://www.gemius.pl/pl/raporty/2008-02/02> (data dostępu: 2010 – 03 – 02).

¹⁶ Niektóre serwisy blogowe używają tej nazwy, np. Salon24.pl

niejsze jest jednak, jak w każdej grze towarzyskiej – imprezie w klubie, flircie, wspólnych wycieczkach... – tworzenie owych relacji, odnajdywanie siebie w nich, czemu towarzyszą emocje – zawsze, jak łyzy, autentyczne i niepodzielne na te z prawdziwego świata i inne, wirtualne.

Właśnie w sferze emocji i odczuć – w której dochodzi do konfrontacji symptomów, płynących z ciała, i symboli, płynących ze świata zewnętrznego, „prawdziwych” bądź „fałszywych”, co może być rozpoznane przez umysł, ale na poziomie zmysłów różnić się będzie jedynie intensywnością doznania (zwykle bardziej przejmujące to, co „prawdziwe”) – rozgrywa się tajemnica człowieczeństwa. Można mieć wiele twarzy, ale serce miewa się jedno – by ująć w ten sposób przeżycia Andalo, którą najwyraźniej musiały dotknąć jakieś komentarze na blogu (może Bohjana, przepaszającego za jakieś „zapędzenie się”?) – i to nie bezpośrednio¹⁷, ale najprawdopodobniej poprzez ich wykorzystanie przez kogoś w zwyczajnej rozmowie. Przykrość, jakiej doznała, wzbudziła refleksję nad sensem prowadzenia internetowego dziennika, a ostatecznie decyzję o jego zamknięciu. Można jednak uznać, że decyzja ta wynikała z całej dwuletniej drogi, jaką przeszła inteligentna blogerka; jeśli blog prywatny był próbą emancypacji z rozmaitych form ograniczania tożsamości – personaliów, ról kulturowych, świata, podmiotowości jako takiej, własnego mniemania o sobie a nawet, być może, własnego wizerunku – to zarazem był powolnym dojrzewaniem przekonania, że także wszelkie samostanowienie – nadawanie sobie imienia, narracyjna gra z losem, samodzielne myślenie, świadome zajmowanie stanowiska w świecie, wreszcie otwartość na krytykę i samokrytykę, a wszystko w ramach wirtualnej gry, do której deleguje się swego awatara – nie spełnia najgłębszej woli ujawniającej się w tych zabiegach – i spełnić nie może.

To, czego on [człowiek – J.B.] n a p r a w d ę szuka i potrzebuje – jak miłość, autentyczna tożsamość, życie, które posiada istotne znaczenie – nie daje się osiągnąć przez samo c h c e n i e i przez podejmowanie odpowiednich kroków, aby zapewnić sobie ich posiadanie¹⁸.

W końcu sama Andalo zrozumiała, że maskowanie prywatności nie neguje jej prywatnego istnienia i potrzeb, osobistych relacji, światowych wyzwań – właściwie to wszystko jeszcze bardziej komplikuje – z kolei autentyczne relacje i wydarzająca się w nich tożsamość wzajemnego rozpoznania kształtują się naprawdę nie między słowami, ale w wyjątkowości spotkania żywych osób.

Można uznać, na przykładzie blogu Andalo, że w nowych mediach ujawnia się na ogromną skalę problem związany z mediami starymi: mową, pismem, drukiem, fotografią... – problem tożsamości człowieka, którą coraz trudniej w stechnicyzowanym, nowoczesnym świecie uwierzytelnić, co budzi dość powszechne zwątpienie w status człowieka. Problem ten, w jakiejś mierze odwieczny, z ogromną siłą pojawił się w refleksji dwudziestowiecznych myślicieli, której jedną z najbardziej charakterystycznych cech było pragnienie przekroczenia języka – rzecz można: hipermedium, ponieważ już samo ujmowanie języka jako medium, czegoś podrzędnego względem przekazów i komunikujących

¹⁷ Blogerka ma możliwość cenzurowania komentarzy, choć zwykle używa się tej funkcji jedynie wobec tzw. trolli – jawnie antyspołecznych i agresywnych wpisów, oraz spamu – czyli prób umieszczenia w strefie komentarzy jakichś reklam lub odnośników do kontrowersyjnych stron.

¹⁸ T. Merton, *Zapiski współwinnego widza*, przeł. Z. Ławrynowicz, M. Maciołek, Poznań 1994, s. 317.

się ludzi, jest wątpliwe¹⁹ ... Wydaje się, że istotą możliwej przemiany myślenia – zauważalnej zresztą w geście Andalo – jest odejście od koncepcji człowieka jako toż-samej, a właściwie sam-czej jednostki – kobiety **lub** mężczyzny – która zarazem jest egzemplifikacją jakiejś istoty, ukrytego *biosu*, dającego się zweryfikować pod nieobecność konkretnej osoby. Nie chodzi teraz o to, by określić w zamian jakiś horyzont możliwego nawrócenia, którego można się przecież domyślić, ale o to, by to zrobić – idąc w ciemno tropem myśli o końcu filozofii i potrzebie lub możliwości myślenia przygotowawczego²⁰ oraz za głosem, namawiającym trzeźwo, wskutek wniosków, płynących z namysłu nad „międzyludzkim”, do porzucenia teorii komunikacji na rzecz jej praktykowania²¹, można po prostu zacząć używać nowych mediów, logując się w zasadniczo odmiennej „wistości rzeczy” (mówiąc Witkacym), w której może pierwszym postulatem jest wiara w człowieka i zmiana kwestii „kim jestem?” na cierpliwe dopytywanie „kto mnie woła?”. Jeśli „Autobiografie są kościołami jednostek”²², to blogi są kapliczkami kościoła międzyludzkiego (mówiąc Gombrowiczem), budowanymi ku wzajemnemu nawoływaniu i zwoływaniu się, czuwaniu oraz inwokowaniu, które nie zmierza wcale do jakiejś głębi osobistego zrozumienia (*understanding*), ale do wyjścia z siebie między ludzi, wzajemnych spotkań i powierzchniowych rozpoznań (*interstanding*)²³, kto wie jak płodnych, jak owocnych w wydarzenia... W tym wszystkim można mieć tylko nadzieję – na przykład taką, że Andalo, kończąc ze sobą i wyzwalając się z autobiografii – choć nie z internetu – otworzyła zupełnie nowy rozdział czy post swego życia, w którym zdarzy się jej coś więcej niż swojska zaledwie pomyślność...

Logging – the autobiographical post

This paper is a commentary on blogging. The article refers to a blog written by a young woman Andalo published between 2007-2010 on Blogger.com. The essay describes the blogging as the multilevel process of constructing of the personal identity. The blogger gives the nickname herself, tells the stories of her life, deliberates, regularly reports the current posts/news, enters the discussions with the critical commentators – in this way the blog becomes the virtual space of meetings of the community created by the author. The blog reveals the contemporary problem of people who desire to be oneself and they are constantly looking for a way to confirm their identity. However, it seems the new media are opening a new horizon of comprehension of the identity in which there is not something to understanding but to interstanding – the identity is created as the being “in-between” as a response to invocation from another person.

¹⁹ Por. F. Ebner, *Słowo i realności duchowe. Fragmenty pneumatologiczne*, przeł. K. Skorulski, Warszawa 2006; oczywiście Ebner jest tylko jednym, wybranym tu z całej listy filozofów, artystów, mistyków – skądinąd z bardzo różnych tradycji – do których dzieł należałoby w tym miejscu się odnieść.

²⁰ M. Heidegger, *Koniec filozofii i zadanie myślenia*, przeł. K. Michalski, [w:] *Drogi współczesnej filozofii*, red. M. J. Siemek, Warszawa 1978, s. 202-222.

²¹ M. C. Taylor, E. Saarinen, *Imagologies. Media philosophy*, London-New York 1996, *Communicative Practices* (książka – zgodnie z duchem czasu – nie zawiera tradycyjnej paginacji i to jedyne możliwa lokalizacja myśli, które tu zostały przywołane).

²² P. Lejeune, *Czy można zdefiniować autobiografię?*, przeł. R. Lubas-Bartoszyńska, [w:] idem, *Wariacje na temat...*, s. 316.

²³ M. C. Taylor, E. Saarinen, *Imagologies...*, *Communicative Practices*.

Bernadetta Żynis

Akademia Pomorska
w Słupsku

KTO MÓWI, GDY MÓWI ANIOŁ?

słowa odkryły już pierwszy ślad

Marian Pankowski

Niewiele znamy słów wypowiedzianych przez samych aniołów. Jeśli już są przytaczane (np. w Biblii), to oszczędnie i przekazują tyle tylko, ile przekazać mają. Cytują je w dodatku nie bezpośredni świadkowie wydarzeń, ale kronikarze, ci, którzy spisują dzieje niezwykłych spotkań. Anielskie słowa ulegają w ten sposób zwielokrotnieniu – jest anioł, który mówi, ten, który go słucha i ten, który te słowa cytuje. Ale ponieważ anioł nie należy do siebie, jest – jak powiada – głosem tego, który go posyła, nie jest więc autorem słów, które wypowiada. Ich autorem jest Bóg. Głos Boga dociera więc do nas za pośrednictwem – przez medium anioła, jego głosu, pamięci słuchacza, litery, autora, tłumacza, interpretacji... głos anioła rozpisuje się na wiele tonów, wiele nut, wiele przypisywanych mu znaczeń, jest jego, choć nie do niego należy i jak każdy głos, i ten – w końcu znika... Nasłuchiwanie głosu anioła jest jak nasłuchiwanie echa, odbijającego anielski głos w dźwiękach, które nakładają się na siebie, przesuwają, wzmacniają te odbicia lub/i osłabiają. Który z dźwięków płynie wprost od źródła, który z nich jest najbliższy znakowi? Który z po-głosów został przyszpilony słowami, który zapisany, przekazany, który przetłumaczony, który i jak zinterpretowany? Zadaję te pytania, bo szukając anielskiego głosu, dochodzę do miejsca zajmowanego przez braci z wiersza Leśmiana. Słysząc głos, ale nie ma nikogo, kogo za ten głos mogłabym „chwycić”. W rękę zostają ślady głosu – głos przełożony na litery, na pismo...

Wiemy od Derridy, że: „Pismo to niebezpieczny przypadek”¹. Jako przychodzące z zewnątrz, wydaje się obce żywemu jestestwu, które „jest tutaj właśnie z wnętrza”² czy może raczej „powinno być z wnętrza”, bo być może zahipnotyzowani pismem uśpiłiśmy pamięć rzeczywistego, pocieszając się ułudą znaczeń czynionych przez lite-

¹ „...pismo jest zasadniczo złe, zewnętrzne wobec pamięci, nie tworzy wiedzy, lecz mniemanie, nie objawia prawdy, lecz pozór”. Oba cytaty: J. Derrida, *Farmakon*, przeł. K. Matuszewski, [w:] idem, *Pismo filozofii*, wybrał i przedmową opatrzył B. Banasiak, Kraków 1992, s. 47.

² Ibidem, s. 47.

ry, odesłaliśmy prawdę poza znak, zadowolając się zamiast bytem, jego śladem: „Pismo [...] zwraca nas ku martwocie i nie-wiedzy”³ – pisze Derrida.

Rzadko też zdarza się móc czytać opowiadanie prowadzone z pozycji mówiącego i obserwującego „rzeczywistość” „anioła”⁴, który w dodatku sam opowiada o sobie. Najczęściej pisarze, którzy odwołują się do anielskiej postaci, zachowują „ludzki” punkt widzenia, a spotkanie z aniołem jest zawsze tym, co dzieje się wedle wiedzy i możliwości człowieczego pojmowania. Tak się dzieje na przykład w *Morderstwach i tajemnicach* Niela Gaimana⁶, gdzie anioł jest na wskroś uczłowieczonym, uzależnionym od nikotyny włóczęgą, naciągającym przypadkowych przechodniów na papierosy w zamian za opowieści o początkach świata. Może anioł, może wariat... W opowiadaniu Huberta Klimko-Dobrzanieckiego⁷ mamy z kolei do czynienia z kobietą, która, uwiedzona swym nazwiskiem – Anielewicz – i ogarnięta anielską obsesją, „zamieni się w anioła”, co jednak stanowi w opowiadaniu jedynie metaforę śmierci. Sama narracja jest pozornie niezależna – należy do obserwującego życie bohaterki narratora trzecioosobowego. W *Ostatnim zlocie aniołów* Mariana Pankowskiego anioły są na wskroś ludzkie, mimo że potrafią przenosić się w czasie i przestrzeni w „anielski” sposób. Tu narracja należy do bohatera, który wydaje się, że jest człowiekiem, jednak, jak wynika z sylwicznych zapisków, ma tyle lat, że jego człowiecza kondycja staje się mocno podejrzana. Być może są to zapiski z zaświatów, coś na wzór Dantejskiej wędrówki, ale zawężonej albo lepiej raczej powiedzieć – zagęszczonej, bo podróż, choć ograniczona do przestrzeni nieba, zdaje się łączyć wszystkie możliwe przestrzenie zaświatów, również te piekielne. Perspektywa człowieka w „anielskich opowiadaniach” wydaje się logiczna i oczywista. Głos anioła, jeśli ma być usłyszany, musi być głosem człowieka, nie tylko Boga. Stąd anioł, gdy się objawia, przyjmuje ludzką postać i posługuje się ludzką mową.

W książce Viewegha *Aniołowie dnia powszedniego* bohaterami – obok ludzi – są aniołowie, wysłańcy niebios. I tu od razu muszę dokonać zastrzeżenia. Wiedzona utartymi sposobami formułowania celu i zadań przypisanych aniołom, chętnie użyłabym tej poręcznej formuły, która opisuje anioły jako posłańców niebios, ale to sformułowanie nie odzwierciedla tego, co zostało przedstawione przez czeskiego pisarza, przynajmniej nie odzwierciedla w sposób pełny. Anioły Michala Viewegha⁸ powinny – jak się zdaje – zadziwiać swoją duchową perspektywą, innym spojrzeniem. Powinny posługiwać się dziwnym językiem – przynajmniej kiedy „rozmawiają” ze sobą – a ich wizja świata człowieczego, ale też ich własnego – oczekujemy – będzie inna (inna niż ludzka). Tak się jednak w powieści nie dzieje. Można uznać, że moje oczekiwania są oczekiwaniami czytelnika naiwnego. Ale ta naiwność pozwala na analizę literackich bohaterów w różnych płaszczyznach. Nadal naiwnie będę oczekiwać, że jedna z nich odsłoni źródła, z których płynie anielski głos.

³ Ibidem, s. 50.

⁴ „Rzeczywistość” w tym przypadku ujmuję w cudzysłów, gdyż „rzeczywistość aniołów” najprawdopodobniej (jak pouczają nas teologowie i poeci) nie jest tym samym, co „rzeczywistość ludzka”.

⁵ Cudzysłów przy „mówiącym aniele” jest chyba oczywisty. Właściwie jedynym tekstem podyktowanym (powiedzianym) przez anioła (archanioła Gabriela) pozostaje Koran.

⁶ N. Gaiman, *Morderstwa i tajemnice*, [w:] idem, *Dym i lustra. Opowiadania i złudzenia*, przeł. P. Braiter, Warszawa 2002.

⁷ H. Klimko-Dobrzaniecki, *Kwiecia*, „Portret” 2005, nr 2, s. 40-85.

⁸ M. Viewegh, *Aniołowie dnia powszedniego*, przeł. J. Illg, Warszawa 2009.

Przede wszystkim aniołowie z opowiadania, owszem, są na misji, ale nie wiedzą, kto ich posłał. Wątpią w istnienie Boga, nie widzieli go, nie mieli z nim bezpośredniego kontaktu – ani ci najstarsi, ani ci najmłodszy (dokładniej – ta najmłodsza, anielica Ilmuth). Pozostaje im jedynie wiara (tak jak ludziom), niepewna i słaba, podważana przeżyciami aniołów (ich niezgodą i niezrozumieniem śmierci, choroby, bólu...) oraz ślady pamięci czy nawykowe wykonywanie zadań, które mają do spełnienia – uczynić ostatnie chwile życia ludzi jak najlepszymi, możliwie sensownymi, pełnymi czułości, dobrych wspomnień, miłości...

A przecież, jak podają teologiczne i katechetyczne definicje, anioły są „funkcjami”, „mocą” tego, który je posyła. Gerardus van der Leeuw pisze: „nie są one [anioły – B.Ż.] samodzielnyimi upostaciowaniami mocy, lecz mocami, które się odłączyły od innej mocy i pojawiły jako postaci. [...] Anioły to moce, które się uzewnętrzniły”⁹. „Anioł” więc to nie metafora, skonstruowana dla unaocznienia pewnych Bożych mocy czy sił, ale sama rzeczywistość tego czynu, realność Bożego działania (jak Boża Mądrość, która przed Nim tańczy)¹⁰. To sprawia, że anioł może zyskać władzę samostanowienia. Nie jest symbolicznym obrazem czyjeś władzy, ale samą władzą, dzięki czemu może on wykazać się własną wolą, nawet jeśli jest inna niż wola tego, którego opuścił. Aniołowie Viewegha zachowują się jak „czynności” wręcz pozbawione swojego podmiotu, wyzwolone od podmiotu tychże czynności, co brzmi nieco paradoksalnie. Angelologiczna definicja tych niebiańskich duchów podkreśla ich funkcjonalność, więc anioł, jako „moc nadrzędnej mocy”, nie mógłby „zapomnieć” o tym, czym jest działaniem¹¹. Tymczasem anielscy bohaterowie Viewegha prowadzą i takie dialogi:

- Czy Bóg... naprawdę tego chce? – pyta łamiącym się głosem.
- Nie wiem, czego chce Bóg, Ilmuth¹².

Co prawda według religijnej wykładni (i biblijnej tradycji) anioł może się zbuntować przeciwko woli Boga – swego Stwórcy – ale nie może nie wiedzieć, czego Stwórca chce ani tego, że Bóg jest (ludzie wierzą, anioły wiedzą). Piszę o tym nie po to, by wykazać, że koncepcja Viewegha odbiega od teologicznej ortodoksji. Wszak nie z podręcznikiem do angelologii mamy do czynienia, ale literaturą fikcjonalną. Uważam jednak, że konsekwencje takiego ujęcia anielskich postaci, aniołów, którym autor oddaje głos, są niebagatelne. Tracąc na wiedzy, anioły zyskują ludzkie cechy (i to w takim zakresie, że mają różny wiek, wyraźną płciowość, poczucie humoru, są cyniczne, a nawet mają zmarszczki¹³, choć pozostają bytami innymi od ludzi). Takie ujęcie sprawia, że stają się one na wzór (a nawet obraz i podobieństwo) człowieka, a nie Boga. Nie rozumieją Boga tak samo, jak nie rozumieją go ludzie – po co zsyła śmierć, na co „to”

⁹ G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, przeł. i wstępem opatrzył J. Prokopiuk, Warszawa 1997, s. 128.

¹⁰ Innymi słowy anioł to uosobienie samej teofanii, widzialność Boga przez ludzi.

¹¹ Wyraźniej jeszcze o nierozdzielnej zależności aniołów od Stwórcy wspomina *Katechizm Kościoła katolickiego*: „W całym swoim bycie aniołowie są *ślugami* i wysłannikami Boga [...], są wykonawcami Jego rozkazów...”. Por. *Katechizm Kościoła katolickiego*, Poznań 1994, s. 86.

¹² M. Viewegh, *Aniołowie dnia powszedniego...*, s. 65.

¹³ Oczywiście nie można wykluczyć, że anioły tak właśnie mają – w koncepcji Swedenborga posiadają płęć i wchodzą w miłosne związki ze sobą, ale wcześniejsza wykładnia, na przykład św. Tomasza, nie uwzględniała takich cech wyglądu i osobowości aniołów.

wszystko (cierpienie, ból, śmierć dzieci...), po co anielskie posłannictwo, dlaczego anioły tak niewiele mogą? („Pogodzić się z tym, że możemy bardzo niewiele – to twoje pierwsze zadanie” – mówi Hchamel do Ilmuth¹⁴). Anielscy bohaterowie wobec wątpliwości, które ich nękają, usiłują zachować wiarę. Są przede wszystkim tymi, którzy w Boga „muszą wierzyć”, żeby nie stracić poczucia sensu swego bycia, celowości swoich działań – tak jak kiedyś, a pewnie często i dziś, „musiał” wierzyć człowiek, by ta wiara mogła wprowadzić porządek w jego przestrzeń. Anioły nie mają wiedzy ani pewności, pozostaje im wiara, której trzymają się, by móc podejmować kolejną misję „życzliwości”. Pytaniem pozostaje, kto jej tak naprawdę potrzebuje – anioły czy ludzie, komu potrzebne do życia są te „urojenia poety”?¹⁵ Bo jeśli przesłaniem książki Viewegha jest przekonanie, że winniśmy być dla siebie życzliwi, bo życie jest krótkie i trudne, a to, co wielu wydaje się ważne, w obliczu śmierci traci na ważności i istotne okazuje się coś zupełnie innego, to przecież nie musiałby powoływać „do życia” aniołów, tym bardziej – że mają one wymiar wyraźnie człowieczych bytów, zdecydowanie nieanielskich (jeśli pominiemy fakt, że potrafią zatrzymać na kilka sekund czas i są niewidzialne – z wyjątkiem chwil, kiedy „muszą” się objawić człowiekowi, by spełnić swą misję). Kto mówi, kiedy mówi anioł i do kogo?

Kto mówi w tekście literackim? – to pytanie, które nowoczesność zadaje we wszelkich możliwych kontekstach. Z odpowiedzią na nie wiążą się tezy zawierające antropologiczne przekonania. Od nich zależy „być albo nie być” człowieczego podmiotu.

Kartezjusz jeszcze „miast uznać, iż związek myślenia z bytem jest dziełem języka, odwołał się [...] do Boga, który korelacje między nimi zagwarantować może dlatego, iż oba te człony stwarza”¹⁶. Postkartezjanizm zrezygnował z obecności stwarzającego Boga na rzecz innych, zewnętrznych obecności potwierdzających istnienie osoby (interpretacja, kultura, ekonomia...). A filozofowie podejrzeń przekonują, że wiedza o mnie samym nie może należeć do mnie samego, musi być potwierdzana przez jakąś „zewnętrzną inność”. Wiedza o samopoznającym się podmiocie jest zawsze wiedzą zapośredniczoną. Przekonanie to zostało rozwinięte przez szkoły narratystów, którzy ową „zewnętrzną inność” ulokowali w samej narracji. To ona jest owym medium, poprzez które mogą prowadzić (siebie) do samorozumienia, a przez to do samoustanowienia¹⁷. To narracja pozwala scalić doświadczenie siebie, tylko opowiadając mogą stać się człowiekiem, stać się *kimś*. Według narratystów opowiadanie to nic innego, jak nadawanie sensu swojej egzystencji, nadawanie znaczenia, interpretowanie doświadczenia tak, by stało się znakiem dla mnie samego¹⁸. Opowiadanie jednak musi

¹⁴ M. Viewegh, *Aniołowie dnia powszedniego...*, s. 65.

¹⁵ S. Greenblatt, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, red. i wstęp K. Kujawińska-Courtney, Kraków 2006, rozdz. *Urojenia poety*, s. 331-392. Autor tu pisze co prawda o wizjach czyścica w literaturze, nazywając je właśnie „urojeniami poetów”, ale termin, wydaje mi się, może mieć ogólniejsze zastosowanie.

¹⁶ G. Raulat, *Kryzys podmiotu*, „Colloquia Communia” 1986, nr 4-5 (27-28), s. 241. O dekonstruowaniu współczesnego podmiotu też: E. Kuźma, *De(kon)strukcja podmiotu we współczesnej literaturze*, „Nowa Krytyka” 1991, nr 1.

¹⁷ Podstawowym źródłem wiedzy o narratywizmie pozostają dla mnie: F. Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, wstęp E. Domańska, Kraków 2004; K. Rosner, *Narracja, tożsamość, czas*, Kraków 2006; P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chelstowski, oprac. i wstęp M. Kowalska, Warszawa 2003.

¹⁸ Badania narratystów łączą się ściśle z badaniami, jakie przeprowadzili strukturaliści, semantycy

mieć świadków, kogoś, do kogo się z tym opowiadaniem zwracam¹⁹. I, jak poucza Jakobson, musi się odwoływać do wspólnego dla nadawcy i odbiorcy kodu, do wspólnego systemu znaków. Gdy pojawia się nowy znak, musi on być w jakimś zakresie zawarty w kodzie, gdyż inaczej nie dojdzie do porozumienia. Anioł, który pojawia się we wszelkich przekazach (i religijnych, i literackich), zachowuje się tak, jakby znał wykładnię Jakobsona. Objawia się w spotkaniu i używa takiej formy przekazu, by być zrozumianym przez tego, do kogo się zwraca i kto o nim później opowiada. W *Aniolach dnia powszedniego* anioł objawi się Jarmili pod taką postacią anioła, jak ona sobie go wyobraża (a jej wyobrażenia są dyktowane banalnymi, kiczowatymi rysunkami z kart new-age'owej „angelolóżki” Doreen Virtue).

Janusz Sławiński jeszcze w 1974 roku zwracał uwagę na tendencję do różnicowania teoretycznych analiz w odniesieniu do poezji i do prozy i traktowania świata poetyckiego jako „rzeczywistości międzysłownej” a prozy jako „rzeczywistości pozasłownej”²⁰. To rozróżnienie wiązało się z tendencją do oglądania twórczości przez funkcje wypowiedzi i różnicowanie ich w zależności od sposobu wyrazu (funkcja poetycka i funkcja poznawcza), a co się z tym wiąże – przypisywanie słowu prozatorskiemu „przezroczyści”. I choć Sławiński zauważa uproszczenia takich ujęć (przyjmujących wręcz miano „oczywistości”²¹), to skupia się na problemie łączącym te dwa rodzaje wypowiedzi, mianowicie na „polu ich wspólnoty – jako komunikatów werbalnych”²². Werbalizacja była traktowana przez badaczy jako proces usługowy, wtórny wobec „planu przedstawienia”²³. Badaniom formalistów zawdzięczamy zwrócenie uwagi i sku-

i semiotycy, zakładający, iż wszelkie myślenie dokonuje się w „semiotycznych systemach językowych”, które organizują i wyznaczają granice myślenia i poznania. Na ten temat m.in.: E. Leach, A. Greimas, *Rytuał i narracja*, przeł. M. Buchowski, A. Grzegorzczak, E. Umińska-Plislenko, Warszawa 1989.

¹⁹ I trudno by było mi się zgodzić z wywoływaniem Raulata, który twierdzi (za Markiem Guillaume), że relacjonowanie siebie musiało mieć świadków dawniej, ale już nie współcześnie, gdyż rozwój technologii sprawił, że ciało można było oddzielić od głosu. Mówienie do nieobecnych, słuchanie nieobecnych to najtrwalszy sposób „rozmowy” czy opowiadania – umożliwionej wraz z pojawieniem się pisma. Jego obecność znosi konieczność fizycznej konkretyzacji odbiorcy. Głos zamarł w literze, tak jak teraz zamiera w sieci informacyjnej. Nie daje się obronić teza Guillaume, że: „Nowe technologie informatyczne i komunikacyjne umożliwiają nawet pominięcie podmiotu, jego częściowe zniknięcie w tej nieskończonej grze płynnych tożsamości. [...] Jednocześnie [...] podmiot stara się usilnie poplątać te sieci i prowadzić podwójną grę. Obiera strategię nieosobową (infrindividuelle) tylko wówczas, gdy mu ona odpowiada, w innych zaś przypadkach wycofuje się na pozycję tradycyjną i domaga się identyczności, posiadania korzeni i symboli. Tę oscylację między stanowiskiem podmiotu, uogólnioną w postnowożytności i wzmocnioną wszystkimi możliwościami nowoczesnej techniki nazwałbym spektralizacją”. Autor pisze, jakby zupełnie nie był świadomy gier, jakie prowadził podmiot literacki z odbiorcą nim jeszcze powstał telefon czy Internet. Cytat za: G. Raulat, *Kryzys podmiotu...*, s. 250.

²⁰ Sławiński pisze, że poezja traktowana jest jako „twór semantyczny, będący funkcją wzajemnych relacji między znaczącymi segmentami wypowiedzi, relacji zarówno funkcjonalnych (stosunek poszczególnych składników do nadrzędnej całości), jak i dystrybucyjnych (stosunki między składnikami)”. W: idem, *Dzieło – język – tradycja*, Warszawa 1974, s. 120-121.

²¹ Ibidem, s. 123.

²² Ibidem.

²³ Ibidem, s. 124-125.

pienie badań nad warstwą rzeczywistości semiotyczno-literackiej (bez odrzucenia warstwy zewnętrznej, która jednak nie powinna stanowić przedmiotu właściwych badań literackich), a samemu Szklowskiemu sformułowanie tezy o nierozdzielności dwóch różnorodnych sfer: „stylistycznej” i „przedstawionej”, jako jednorodnej całości²⁴. Przegląd dokonań formalistów i „dialogistów” był potrzebny Sławińskiemu, by przedstawić tezę o semantycznym sposobie istnienia kategorii literackich bez konieczności odwoływania się do rzeczywistości pozatekstowej – zewnętrznej²⁵:

Wyższe układy semantyczne utworu literackiego, a także kombinacje tych układów pozwalają się charakteryzować jako swego rodzaju skupienia znaczeń, bez potrzeby uciekania się do koncepcji warstw innych niż warstwa sensów związana z językowymi segmentami tekstu. [...] istnieje jakies *continuum* jednostek semantycznych, umożliwiających przejście od bardzo prostych drobin sensu do złożonych struktur znaczeniowych, które określamy jako przedstawione „zdarzenia”, „wątki”, „przedmioty”, „osoby”, „sytuacje narracyjne” itp.²⁶

Stosowanie epitetów „fikcyjny” do owych całości znaczeniowych według Sławińskiego jedynie komplikuje sprawę i powołuje do życia:

trudną do identyfikacji quasi-realność, znajdującą się w połowie drogi pomiędzy tym, co dzieje się wśród słów i zdań wypowiedzi narracyjnej, a tym, co stanowi rezultat przekładu, przyporządkowującego strukturę tekstu – terminom doświadczeń poznawczych, społecznych, psychologicznych, etycznych czytelnika²⁷.

Ruch budowania sensu w poezji przebiega od wyższych całości semantycznych do niższych, a w prozie od niższych do wyższych²⁸.

Janusz Sławiński, analizując kategorię podmiotu lirycznego, zauważa, że ten jest ujmowany na trzech możliwych płaszczyznach. Podmiot liryczny równa się nadawcy dzieła literackiego i wtedy jego problematyka wyczerpuje się na poziomie biograficznym; lub podmiot liryczny równa się „specyficznej roli autora, w którą wchodzi on w przebiegu procesu twórczego”, stając się „hipotetycznym podmiotem czynności twórczych”²⁹. Te dwa sposoby ujęć Sławiński uznaje za niedokładne, by mówić o kategorii podmiotu lirycznego. Ten ujawnić się może dopiero „na poziomie organizacji samego utworu”, jako „element wewnętrznego porządku dzieła”³⁰ i „występuje przeciwko metafizyce obecności”.

Sławiński, pisząc dalej o wewnątrztekstowym sposobie istnienia podmiotu, wskazuje, że:

²⁴ Za: ibidem, s. 128.

²⁵ Za: ibidem, s. 134 i następne, cytat ze strony 138.

²⁶ Sławiński czyni też zastrzeżenie, że traktowanie wyższych całości znaczeniowych tak, jakby istniały one substancjalnie poza tekstem, jest jedynie interpretacją; por. ibidem, s. 139.

²⁷ Ibidem, s. 140. Jednocześnie autor zaznacza, że model odwołujący się do kategorii zewnętrznych jest bardzo wygodny z punktu widzenia dydaktyki. Co nie jest nieistotną uwagą, o czym wie każdy, kto próbował przekonać uczniów szkoły podstawowej, że autor nie równa się bohater, nie równa się narrator/podmiot liryczny itp.

²⁸ Ibidem, s. 142.

²⁹ Ibidem, s. 79-80.

³⁰ Ibidem, s. 81.

Nośnikami znaczeń, które w przebiegu utworu konstytuują osobę podmiotu, nie są wyłącznie jednostki leksykalne i ich syntaktyczne ugrupowania, ale w nie mniejszym stopniu elementy tego rodzaju, co wersy (a nawet ich części), zespoły wersów, zestroje intonacyjne itp., generalnie biorąc: wszelkie wyodrębniane, i dlatego obciążone sensem, odcinki wypowiedzi³¹.

Cytuję tak obficie Sławińskiego, gdyż jego strukturalna hipoteza kończy się w miejscu podjętym przez kolejnych badaczy, którzy, gdyby akurat przeczytali przytoczoną analizę, przy ostatnim zdaniu mogliby zapytać: „Ale czym sensem są obciążone jednostki leksykalne i ich syntaktyczne ugrupowania, wersy (a nawet ich części), zespoły wersów, zestroje intonacyjne itp., generalnie biorąc: wszelkie wyodrębniane odcinki wypowiedzi?”³². Dziś wiemy, że każda wypowiedź może być traktowana jako „poli-centryczna”³³ ze względu na ilość podmiotów mówiących (co dokładniej oznacza – ze względu na możliwe do uwzględnienia konteksty wypowiedzi) zarówno zewnątrz- jak i wewnątrztekstowych. Każda wypowiedź jest „policentryczna”, bo jest intertekstualna, cytowalna, pożyczona, palimpsestowa, „cudza”, bo tylko takiej mowy „właścicielem” może być wypowiadający się podmiot (czy wypowiadająca się „podmiotowość”). A wypowiedzi podmiotu odzwierciedlają nie tylko sytuację komunikacyjną, ale cały kontekst, w jakim do wypowiedzi dochodzi – filozoficzny, kulturowy, polityczny, genderowy... I rzecz dotyczy nie tylko kategorii podmiotu lirycznego, ale też kategorii narratora.

Maria Żmigrodzka, analizując problematyzowanie się pojęcia narratora i narracji w teorii powieści od XIX wieku, przywołuje konstatacje Winogradowa, który uznaje „możliwość stylistycznych napięć” w związkach między obrazem podmiotu autorskiego i obrazem narratora, przynależnego do świata fikcji literackiej, gdyż obraz autora wchodzi w rozmaite związki z obrazem narratora³⁴. Jednakże i Winogradow, zwróćmy uwagę, starannie unika wskazania ewentualnych związków, jakie mogłyby zachodzić między autorem – jako kimś zewnętrznym wobec tekstu a narratorem, jako kategorią wewnątrztekstową. Posługuje się nawet nie terminem „autor”, ale „obraz autora”³⁵. Janina Abramowska zaś w tekście *Podmiot – osoba – autor* zauważa, iż mimo ograniczeń, jakie narzucają nam współcześni teoretycy badań literackich, „uparcie szukamy w tekście choćby śladu, albo lepiej cienia – fantomu – figury osobowego autora”³⁶. Myśl kartezjań-

³¹ Ibidem, s. 86-87.

³² Dla ścisłości trzeba dodać, że Sławiński sam zwraca uwagę, że wpływ na znaczenie mają też realizowane stany „systemowego skupienia”, a paradygmat „ja” lirycznego realizuje się rolach, do których można zaliczyć też „stosunek »ja« do sytuacji społeczno-literackiej” i do „określonych elementów biografii pisarza”. „Ja” liryczne musi być ujmowane jako „wariant pewnego wzorca, który w danych warunkach historyczno-literackich stanowi zobowiązujący układ odniesienia”. Por. J. Sławiński, *Dzieło – język – tradycja...*, s. 88-89.

³³ Sławiński pisze, że „jedną z głównych własności wypowiedzi lirycznej jest swoista monocentryczność, skupienie całego materiału semantycznego wokół jednej osoby nadawcy” i przeciwstawia takiej wypowiedzi rodzaj dramatu „z jego porządkiem policentrycznym, związanym z wielością podmiotów mówiących”, nadal pozostaje w obrębie wewnątrztekstowości.

³⁴ M. Żmigrodzka, *Problem narratora w powieści XIX i XX wieku*, [w:] *Teoria literatury (materiały pomocnicze)*, wybór i oprac. G. Szymczyk, H. Pustkowski, Łódź 1978, s. 309.

³⁵ Ibidem, s. 322.

³⁶ J. Abramowska, *Podmiot – osoba – autor*, [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2002, s. 112.

ska pozwalała utożsamiać autora z osobą nadawcy tekstu³⁷, który czerpie wiedzę ze źródeł transcendentnych, jest przekazicielem, przekąźnikiem, medium dla prawd nie swoich własnych. Kryzys kartezjańskiego ujęcia podmiotu odbił się na rozumieniu autora i narratora i wniósł nieco rozdzwiku w tę pewność ujęcia, które wypowiedzianego się człowieka obarczało wiedzą, jaką ma do przekazania i przekazać może³⁸.

Artykuły, w których podejmuje się próbę przeciwstawienia strukturalnemu rozumieniu podmiotu wypowiedzianego się, świadczą o wyraźnie obecnej tendencji do wprowadzenia (po jej wyprowadzeniu) w obręb literackich wypowiedzi „żywej podmiotowości mówiącej”; są próbą przywrócenia właśnie owej „metafizyki obecności”, która pozwoliłaby na „ludzki”, osobowy sposób traktować głos słyszany w literaturze³⁹, zobaczyć kryjącą się za nim osobę, a nie tylko sekwencję językowego kodu⁴⁰.

Tymczasem jeden i drugi sposób ujęcia⁴¹ prowadzi na podobne manowce. Nie można depersonifikować literackich wypowiedzi, gdyż zawsze (poza wąskim gronem

³⁷ Ibidem, s. 100.

³⁸ Ibidem, s. 101. Dalej autorka konstatuje, że refleksja na temat literatury w XIX wieku pozostała raczej wierna myśli, iż „Poeta wyraża swoje wnętrze, prozaik buduje fikcje odtwarzające rzeczywistość. Obaj – jako ludzie i w swoich rolach autorskich – są zdeterminowani czynnikami historycznymi, osobistym doświadczeniem biograficznym i *wpływaniami literackimi*”. Ibidem. Tego rodzaju tezy zostały „przenicowane” w drugiej połowie XX wieku. Barthes, przyjąwszy nieco inną perspektywę, dopowie: „nie autor pisze, ale sam język”, a „pisanie jest dekonstrukcją każdego głosu, każdego źródła”. Por. R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2.

³⁹ Próby pogodzenia stanowisk doprowadziły nawet do kreowania nowych bytów typu „duch opowiadania”. Teresa Cieślukowska i Sławomir Cieślukowski, krytykując stanowisko Kaysera, zauważyli, że w swoich analizach pominął on fakt, „iż autor może pojawiać się w fabule czy akcji poza jakąkolwiek rolą, czyli jako autor, a przede wszystkim, że to właśnie on sam – już nie narrator – kryje się pod maską *ducha opowiadania*”. Por. T. Cieślukowska i S. Cieślukowski, *Powieść jako układ ról. (Relacje: autor-narrator-postać)*, [w:] *Teoria literatury...*, s. 331.

⁴⁰ Stanisław Bortnowski, wchodząc w polemikę ze strukturalnym ujęciem podmiotu lirycznego/narratora, przedstawionym w książce *Poetyka stosowana*, chciałby w ogóle odrzucić tezę, jakoby podmiot liryczny był konstytuowany jedynie „gramatyką” wypowiedzi i domaga się żywego autora z jego biografią, historią, egzystencją i uznania podmiotu lirycznego jedynie w jego właściwej formie – tj. w formie maski, przybieranej przez autora dla gry prowadzonej z odbiorcą. Maską „nie żyje”, nie można jej traktować jako bytu autora istniejącego niezależnie od autora. Bortnowski zarzuca autorkom podręcznika, że wprowadzając wielopiętowość analizy poziomów instancji nadawczo-odbiorczych, całkowicie zagubiły związek między autorem zewnętrznym a wewnątrztekstowym podmiotem lirycznym: „Takim niebytem dla mnie jest podmiot liryczny, czyli tylko kostium, tylko maska, tylko rola, tylko konwencja, tylko stylizacja”. Według niego owa sztuczna kategoria podmiotu lirycznego może być analizowana o tyle, o ile prześwieca przez nią twarz człowieka, który ją przywdział. Tekst ten, napisany w 1988 roku nie uwzględniał – bo nie mógł uwzględnić – dyskusji, jakie później przetoczyły się przez polskie prace teoretyczne, inspirowane antyesencjonalistycznymi ujęciami podmiotu lirycznego, literatury czy samego człowieka. Chodzi o to, że autor skupił się na wywalczeniu takiej przestrzeni dla interpretacji tekstów, która byłaby jak najbardziej przychylna i zrozumiała dla dzieci i młodzieży szkolnej. Nowe trendy i ujęcia niepotrzebnie gmatwałyby i tak nieprostą sytuację. Por. S. Bortnowski, *Spór z polonistyką szkolną*, Warszawa 1988, rozdział *Autor czy podmiot liryczny*. Cytat ze s. 124. Autorkami przywołanego podręcznika są: B. Chrzastowska, S. Wystouch, *Poetyka stosowana*, Warszawa 1987.

⁴¹ Myślę tu też o tych wypowiedziach, które usiłują godzić przeciwstawne stanowiska, jak na przykład opracowania Ryszarda Nycza dotyczące podmiotowości sylleptycznej. Por. idem: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 107-116.

fachowców) będzie istniała tendencja do nadawania osobowych cech każdej wypowiedzi⁴², a nawet formalści i strukturalści idą w końcu na ustępstwa, które, pozwalając im okopać się w strukturach języka, dopuszczają coś w rodzaju „własnego języka autora”⁴³. Z drugiej strony ci, którzy broniliby osobowego charakteru wypowiedzi, mają świadomość, że analizy „filozofów podejrzeń” doprowadziły do osłabienia mocy podmiotowej wypowiedzi. Sprawę „utrudniają” sami piszący – analizowani poeci, pisarze, którzy odwołują się częstokroć do przekonania, że to „nie oni mówią”⁴⁴. Małgorzata Czermińska, analizując twórczość z nurtu tzw. autobiografii duchowej, przywołuje zapis doświadczenia Anny Kamieńskiej, odnoszący się do poczucia autorki dziennika, że „to nie ona jest autorką”, a wyrażana przez nią jest „egzystencjalna tożsamość ludzkiej kondycji, tożsamość niezależna od kręgu kulturowego”⁴⁵ („chodzę po wyżłobionych śladach”⁴⁶). Jednak dobór „drobin cudzego tekstu” jest gestem osobistym, intymnym, własnym⁴⁷ i, jak zauważa Czermińska, rozumienie *Notatnika* (co oznacza w ogóle rozumienie prozy autobiograficznej) jest niemożliwe bez odniesień do biografii, do faktów pozatekstowych, bo tylko one pozwalają

scalić rozproszone na przestrzeni lat zdania, zapisy snów, fragmenty wierszy własnych i wzmianki o wierszach zmarłego, urywki wspomnień, przyrastające niespo-

⁴² Charakterystyczne są tu wypowiedzi nie tylko studentów polonistyki, ale też uczestniczących w konferencjach naukowych „zawodowców”, którzy posiłkują się wypowiedziami typu: „podmiot liryczny czuje...”, „podmiot liryczny chciał...” itp.

⁴³ Charakterystyczna jest tu wypowiedź Michaiła Chrapczenki, który z niechęcią wypowiadał się swego czasu o tych, którzy pisarza traktują „jako przede wszystkim gorliwego rejestratora i troskliwego »przekaziciela« różnorodnych zdarzeń, tych czy innych przeobrażeń życia, jego poszczególnych cech i znamion. Pisarz niczego nie odkrywa, lecz jedynie »ukazuje«, niczego sam nie wnosi, lecz tylko »odtwarza« to, co zaobserwował, usiłując szerzej objąć życie; jest całkowicie obiektywny i jednocześnie okazuje się całkowicie pozbawiony oblicza”. Jednocześnie jako pozytywny przykład analizy postaci wypowiadającej się w powieści przywołuje zdania tych, którzy są skłonni uznać, że tym, co naprawdę nas interesuje w literaturze, jest indywidualność twórcza, oryginalny wkład, własny głos, „własne nuty”. Więc jednocześnie chciałby pogodzić indywidualizm z subiektywizmem wypowiadającego się, oryginalność z zastaną formą. M. Chrapczenko, *Indywidualność twórcza pisarza*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. III, Kraków 1976, s. 390-393.

⁴⁴ Najbardziej charakterystyczna jest chyba wypowiedź Czesława Miłosza: „Bo wiersze wolno pisać rzadko i niechętnie, / pod nieznosnym przymusem i tylko z nadzieją, / że dobre, nie złe duchy, mają w nas instrument”. W: idem, *Ars poetica*, [w:] *Wiersze*, t. II, Kraków-Wrocław 1985, s. 175. Z kolei Erazm Kuźma zauważa: „Samobójstwa autora przydarzały się wcześniej niż postmodernistyczne zniknięcie człowieka. Od czasu do czasu wypowiadano bowiem pogląd, że autor jest tylko marnym pośrednikiem między głosem transcendencji a pozostałymi ludźmi. Od czasu do czasu – to znaczy od kapłanek Apollina, od Platona w *Io* czy *Fedrusie*, od *Biblii* [...]. Podobnie myśleli nasi romantycy...” W: idem, *De(kon)strukcja podmiotu we współczesnej literaturze...*, s. 91. W zakończeniu swego artykułu pisze zaś: „te trupy [wszystkich podmiotów, instancji nadawczych i odbiorczych – B. Ż.] przypominają postacie z innego teatru – Witkacowskiego: można je zabijać na różne sposoby, ale one i tak wstaną i dalej będą mówić swoje kwestie”. Ibidem, s. 97.

⁴⁵ M. Czermińska, *Nawiązania międzytekstowe w autobiografii duchowej*, [w:] *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, W. Bolecki, Warszawa 1992, s. 208.

⁴⁶ Cytat podają za: ibidem.

⁴⁷ Ibidem, s. 209.

dziewanie jakimś nowym, drobnym szczegółem, zaskakująco wyrazistym mimo upływu lat⁴⁸.

Biografia należąca do świata pozatekstowego staje się nadrzędnym czynnikiem, strukturą, rusztowaniem, na którym rozpina się tekst tak, jak go możemy zrozumieć. W ten sposób to, co zostało zapisane, staje się jednocześnie tekstowe i własne, cudze i osobiste⁴⁹.

Tak więc i „strukturaliści mocni”, i „strukturaliści słabi”, jak i ich przeciwnicy dochodzą w końcu do punktu, w którym głos domaga się wypowiadającej go „osoby”. Odbieranie głosu „człowiekowi” powoduje najczęściej przekazanie go jakieś nieosobowej sile, którą można dowolnie nazwać – „wspólną pamięcią kultury”, doświadczeń, „polityką”, popędem lub... aniołem⁵⁰.

Nie pójdę tropem strukturalistów ani poststrukturalistów, którzy redukuje świat zwany zewnętrznym (wobec tekstu) bądź też unieważniają jego istnienie, zakładając, że to, co poznajemy, ma charakter wyłącznie tekstowy. Właśnie dlatego, że tezy te mają swoich silnych przeciwników i że, jak pouczają liczne lektury, „uśmiercanie autora” musi w końcu doprowadzić do jego zmartwychwstania, choćby miał przyjąć inną postać niż by się można było spodziewać. Ostatecznie to, co nazywamy „językową postacią rzeczywistości”, może być traktowane już to jako „wytwór ludzkiego świata”, już to jako to, dzięki czemu ten świat jest ustanawiany. Ten, kto mówi, zdaje się być posiadaczem głosu, który staje się wtórny w stosunku do używającego go. Wedle drugiego ujęcia to głos jest pierwotny i używa mówiącego, narzucając mu się, wykorzystując go. Jeśli głosem (który do nas dobiega) jest anioł, to jego źródłem zdaje się być Bóg⁵¹ – kogo więc słyszymy – Boga czy siebie – wracamy do początku rozważań. Jeśli głos nas „używa”, jest „Bóg i anioły”, jeśli to my jesteśmy źródłem głosowości – nie ma innego anioła „niż drobne życzliwości, to wszystko, na co nas stać”⁵². Co jest pierwsze – głos czy „wypowiadające się”. W rozważaniach dochodzimy do punktu, w którym możliwa jest odpowiedź potwierdzająca i przecząca jednocześnie. Głos i wypowiadający warunkują się wzajemnie, a ustalenie granicy między nimi jest niemożliwe. Możliwe jest jedynie wyznaczenie pola wzajemnego oddziaływania i przenikania się – dowiedzieli się tego Leśmianowscy bracia. Głos wydaje się poprzedzać istnienie dziewczyny (bracia najpierw słyszą głos), ale w rzeczywistości objawienie głosu jest równoczesne z objawieniem się dziewczyny, która tego głosu staje się oczywistym

⁴⁸ Ibidem, s. 211.

⁴⁹ „To myśl osoby krąży wokół pewnych słów i ich połączeń, myśl osoby je powtarza. Tylko dzięki niej teksty komunikują się z tekstami, cytaty z cytatami. Dopiero dzięki osobie mogą tworzyć nawiązania i prowadzić swoje gry. [...] dopiero czyjaś myśl gromadzi je i ocala”. Ibidem, s. 213. Ta próba połączenia „zewnętrznego” i „wewnętrznego”, biograficznego i tekstowego, realnego i fikcyjnego, własnego i cudzego znalazła rozwinięcie w tekście Ryszarda Nycza, odnoszącym się do podmiotowości sylleptycznej. Por. R. Nycz, *Język modernizmu...*, s. 107-114.

⁵⁰ Philippe Sollers podaje, iż: „epoka literackiego i kultury, w której ona się sytuowała, jest już zamknięta, podobnie jak epoka *dzieła literackiego* czy *autora*”. Podaje za: E. Kuźma, *Autor – dzieło – czytelnik*, [w:] *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów Warszawa 1995*, red. T. Michałowska, Z. Goliński, Z. Jarosiński, Warszawa 1996, s. 535.

⁵¹ „Jestem głosem tego, który mnie posyła” – mówi anioł w filmie „Anioły w Ameryce” (2003, reżyseria Mike Nichols, scenariusz Tony Kushner).

⁵² M. Viewegh, *Aniołowie dnia powszedniego...*, s. 64.

dopełnieniem (wyobrażeniem). Głos i dziewczyna istnieją w wyobraźni braci jednocześnie, oni nie oddzielają tych istnień. Zburzenie muru burzy tę zależność. Bo granica nie przebiega między głosem a podmiotem, ale przebiega gdzieś indziej. Małgorzata Czermińska we wspomnianej analizie dokonuje podsumowania sporów o podmiotowość i jej tożsamość, pisząc:

To nie zagłada podmiotu się dokonała i jego rozsyпка. To tylko przemiana, podniesienie z poziomu przemijania i niekomunikatywności. Podmiot jest poznawalny, a więc istnieje o tyle, o ile może przekraczać siebie ku jakiemuś Ty, ku Innemu. [...] Przemiana i przekroczenie, oznaczające porozumienie, a nie dezintegrację, rozgrywają się pomiędzy podmiotami, pojmowanymi jako byty istniejące społecznie, zdolne do dialogu. To zaś porozumienie możliwe jest między innymi dzięki tekstom, w których odcisnęły się ślady osób⁵³.

Jeżeli nasza podmiotowość musi się ustalić, czy raczej – ustalać, to konieczne jest jej przekraczanie siebie w przestrzeń spotkania⁵⁴. To proces, który wymaga nie tylko czasu i przestrzeni, ale też głosu, ku któremu można siebie przekroczyć. Głosu albo tekstu, będącego śladem/źródłem wezwania⁵⁵. Owa przestrzeń spotkania staje się miejscem już/jeszcze nie moim i już/jeszcze nie miejscem Innego. To przestrzeń, którą zajmuje głos-wezwanie, na które odpowiadam, przestrzeń nie-ludzka, ale niezbędna do zaistnienia tego, co ludzkie, przestrzeń pozbawiona własnej tożsamości (jest pomiędzy, jest wspólna, a owo „wspólna” jest znacznie szersze niż to, co obejmuje „ja i Inny”), ale konieczna, by tożsamość była w niej konstruowana, to przestrzeń, która nie mówi, ale bez której mówienie nie byłoby możliwe⁵⁶, wypełniona głosami, którym przydajemy kształty, jakich dla siebie pożądamy⁵⁷. I nasze pożądania, i my sami nie jesteśmy

⁵³ M. Czermińska, *Hipoteza autorstwa. (O podmiocie dzieł wszystkich jednego autora)*, [w:] *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. D. Śnieżko, Warszawa 1996, s. 86.

⁵⁴ „przestrzeń, która jest p o m i ę d y. Jest to przestrzeń spotkania”. M. Czermińska, *Hipoteza autorstwa...*, s. 86.

⁵⁵ Przypomnę, że wedle Derridy pismo jest aporią – tyle śladem, co źródłem mowy. Jest *farmakonem* – trucizną i przyczyną rozkoszy, tym, co przychodzi z zewnątrz po to, by się uwewnętrznić. J. Derrida, *Farmakon...*, s. 44- 49. Odwołując się do tekstu Leśmianowskiej *Dziewczyny* i interpretacji, jaką przeprowadził Paweł Dybel, korzystając z kategorii wprowadzonych przez Lacana, można uznać, że uwodzicielska siła głosu, która ma braci prowadzić nie-wiadomo-gdzie, jest drogowskazem, za którym musi podążyć każda podmiotowość (ku któremu każda podmiotowość wychyla się), by zaistnieć w społecznej przestrzeni, by zaistnieć nie jako zamknięta wsobność, ale jako ktoś, o kim wiemy, że istnieje, dzięki jego wsluchaniu się w głos i decyzji, by ku temu głosowi podążyć. Głos traktuję tu symbolicznie – jest opowieścią, narracją, pismem, tekstem, pytaniem, odpowiedzią, wzorem, przemocą i wolnością...

⁵⁶ B. Markowska, analizując wpływy myśli Freuda na francuski poststrukturalizm, przypomina termin „pepek snu” – „warunek mówienia i śnienia”, to, co „pozostaje niewypowiedziane, coś co umożliwia teksturę snu, słów i co nigdy nie ma jednolitego charakteru”; „Nic nie mówią, ale za to zmuszają do mówienia”. Eadem, „*Oddać sprawiedliwość Freudowi*”. *Dyskusje wokół Freuda we francuskim poststrukturalizmie*, [w:] *Wokół Freuda i Lacana. Interpretacje psychoanalityczne*, red. L. Magnone, A. Mach, przedm. P. Dybel, Warszawa 2009, s. 30.

⁵⁷ Tak właśnie interpretuje Paweł Dybel *Dziewczynę* Leśmiana: „Wszakże dziewczyna jest tylko ich »chętnym domysłem«, podmiotem, który oni dopisują »chętnie« do usłyszanego do siebie głosu”. Idem, *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000, s. 245.

słyszonym głosem, ale to on jest niezbędny, byśmy, że się wyrażę metaforycznie, chwycili młoty, by wykuć siebie.

Derrida, analizując założenia Husserla, przywołuje jego rozumienie języka jako medium gry obecności i nieobecności⁵⁸, „głos udaje, iż chroni obecność”⁵⁹. I dalej według niego dla Husserla „Głos fenomenologiczny byłby tym duchowym ciałem, które wciąż mówi i jest obecne dla siebie – *daje się słyszeć* – pod nieobecność świata”⁶⁰. „Pozostaje zatem *mówić*, wprawiać głos w *rezonans* w korytarzach, by uzupełniać rozpad obecności. Fonom, akoumen jest *fenomenem labiryntu*. Tak jak w *przypadku phone*. Wznosząc się ku słońcu obecności, jest ona drogą Ikara”⁶¹. Czy anioł ma głos, czy może być głosem? (czy anioł w ogóle może być?). „Język jest od początku przekładem [...]. Nasz dar mówienia, umieszczania się w czasie dla kogoś innego, może istnieć jedynie z dala od otchłani”⁶² – pisze Kristeva. Głos anioła dobiegający nas z kart różnych ksiąg, przekazujący nie swoje przesłanie (niezależnie od tego, czy wie – jak w Biblii – czy nie – jak u Viewiegha – kto go posyła), pozwala „słyszeć się” jako to, co poprzedza i co warunkuje opowieść o człowieku i jego świecie. Zapełnia otchłan między „wiem, kim jestem” a „nie wiem, kim (jestem?)”. Sam więc byłby czymś, co jak otchłan przeraża i tak samo pociąga, czymś niepożądanym i niezbędnym. Foucault zaczyna swój wykład słowami:

Zamiast zabierać głos, wolałbym raczej być objęty przez mowę i niesiony poza wszelki możliwy początek. Pragnąłbym zobaczyć się dopiero w chwili, gdy mówię głosem bez imienia poprzedzającego mnie od dawna. Wystarczyłoby mi wtedy powiązać, podążyć za zdaniem, usadowić się, nie zdając sobie z tego sprawy, w jego szczelinach, tak jakby ono samo dawało mi znak, utrzymując się w danej chwili w zawieszeniu. Nie byłoby wtedy początku, a ja sam, zamiast być tym, od którego pochodzi dyskurs, byłbym raczej zdany na przypadkowość jego biegu, niczym wielkie niedopełnienie, punkt jego możliwego zaniku⁶³.

Myślę, że tak mogłaby się zacząć każda wypowiedź anioła lub... modlitwa do niego.

Who talks, when the Angel speaks?

The answer to the question, *who says in the text, whose voice is coming to us?* becomes a vital problem post-modern discourse. This question involves issues as: voice, voicing, subjectivity, identity, the author... Derrida, analysing the problem of sign in Husserl's the-

⁵⁸ J. Derrida, *Głos i fenomen. Wprowadzenie do problematyki znaku w fenomenologii Husserla*, przeł. i posłowiem opatrzył B. Banasiak, Warszawa 1997, s. 18.

⁵⁹ Ibidem, s. 27.

⁶⁰ Ibidem, s. 28. Z tym, że: „To, co przypisuje się głosowi, przypisane jest, oczywiście, językowi *słów*, językowi utworzonemu z jednostek [...] spajających pojęcie znaczonego z »fonicznym kompleksem« znaczącego”. Ibidem.

⁶¹ Ibidem, s. 175.

⁶² J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M. P. Markowski, R. Rzyński, wstęp M. P. Markowski, Kraków 2007, s. 47.

⁶³ M. Foucault, *Porządek dyskursu. Wykład inauguracyjny wygłoszony w Collège de France 2 grudnia 1970*, przeł. M. Kozłowski, Gdańsk 2002, s. 5.

ory and addressing the concept script-pharmakon, as well as Foucault in his analysis of discourse took into consideration the phenomenon of “pointing” of voice, reaching by it the place, where it is and it is not present (aporia). For Kristeva is it the place of birth of that that is semiotic, prior to a symbolic, masculine and logocentric order. This place, may be occupied by “the angel” whose transmission comes to us from the less and more “holy” books.

Moja Pani Profesor

Nasze spotkanie było dziełem przypadku – jeśli założymy, że przypadek to to, co właśnie przypada... Wiedziałam, że chcę pisać doktorat z literatury współczesnej, więc na rozmowę rekrutacyjną trafiłam do komisji z Nią. Zostałam przyjęta i – wraz z dwudziestoma pięcioma chętnymi – zaczęły się nasze regularne spotkania. Nie wszyscy byli z Jej grupy – jak się zorientowałam, do naszych dyskusji dołączali też uczestnicy innych seminariów. Było więc ciasno, ostro, ale i serdecznie. To Ona hamowała nasze wściekłe, choć „naukowe” ataki na siebie, spokojnie pokazując, że w polonistyce jest miejsce dla wielu głosów, dla wielu interpretacji i wskazywała źródła różnorodnych myśli i pomysłów. Wspólne spotkania mobilizowały mnie do poznania Jej książek, artykułów, myśli... To, co najbardziej uderza w kontaktach z Profesorem, to cudowna umiejętność wprowadzania merytorycznej i jednocześnie familiarniej atmosfery.

Ponieważ ulubioną figurą Profesor Małgorzaty Czerwińskiej zdaje się być trójkąt, to przedstawię Jej relacje ze swoimi uczniami, jako rozpinane właśnie na kształt trójstronnej relacji. Mówi się, że są nauczyciele, którzy traktują swych uczniów jak studentów, którym należy wskazywać ścieżki poszukiwań lub jak partnerów – gdy podejmuje z nimi dyskusję jak z równymi sobie, mogą też traktować ich jak dzieci, więc jak istoty niedojrzałe, które trzeba pouczać. Profesor z pewnością traktuje nas jak swoich studentów – serio traktuje pomysły i przynoszone przez Jej uczniów propozycje rozwiązań problemów, podpowiada, u których myślicieli można znaleźć intelektualne wsparcie, a kto sądzi inaczej. Jesteśmy dla Niej bez wątpienia też partnerami zapraszanymi do wspólnych dyskusji. Ale jest coś, co sprawia, że Profesor Czerwińska jawi mi się w sposób zupełnie wyjątkowy. To ten „trzeci bok trójkąta”. Tak – traktowanie nas jak dzieci, jakże inaczej jednak niż w przytoczonej powiastce. Ona ma do nas, swoich uczniów, stosunek iście matczyzny. I traktowanie nas jak dzieci oznacza w tym wypadku coś zupełnie innego – nie „upupianie nas”, ale najbardziej osobistą, matczyną relację. Więc od studentów przez partnerów do „córek i synów” – to trzy boki, wewnątrz których rozkłada się pole naszych z Panią Profesorem spotkań.

Profesor Małgorzata Czerwińska jest pewnym i stałym punktem oparcia nie tylko dla naszych skołatanych nauk umysłów, ale też dla naszych skołatanych życiowymi emocjami serc.

Nie znam drugiej takiej Profesor.

Bernadetta Żynis

INDEKS OSÓB

- Abelard** Piotr 27, 28, 30, 38
Abramowska Janina 207
Achad-Haam (właśc. Aszer Ginsberg) 79
Adamiec Marek 51, 53, 54
Adeodat, syn św. Augustyna 25
Adler H. 80
Alter Wiktor 119
Álvarez Jaime García 25
Ambroży, biskup 25, 26
Amir K. 78
Amsterdamski Stefan 76
Amundsen Roald Engelbregt 123
Andalo 191-200
Andalo Diana, bl. 194
Anders Irena 122
Anders Władysław 115, 117, 120-122, 130, 134, 146
Anderson Benedict 76
Andriolli Michał Elwiro 88
Ankersmit Frank 204
Antoine André 108
Antonius Pius, cesarz rzymski 22
Anzelm, arcybiskup 26
Aptacy Piotr 191
Archambault Paul J. 26
Arendt Hannah 195
Arystoteles 167
Asz Szalom 80, 81
Augustyn św. 21-29, 31, 32, 35, 37, 38, 74

Bachelard Gaston 153, 158, 165
Bachtin Michał 25, 161
Baczko Bronisław 182
Baczyński Krzysztof Kamil 160
Balcerzan Edward 19
Bałaban Majer 82
Banasiak Bogdan 159, 168, 186, 201, 212
Barbi Michele 31

Barczyński Janusz 48
Barthes Roland 155-157, 159, 208
Bartoszyński Kazimierz 21
Baudelaire Charles 152
Baudrillard Jean 189
Bauman Zygmunt 18, 188
Beatrycze Portinari 31
Beaujour Michel 39, 74
Beck Franciszek zob. Umiastowski Jan Karol
Becker Carl L. 181
Bednarzewska Konstancja 111
Benda Helen (Helena) zob. Modrzejewska Helena
Benton John E. 26
Berberyusz Ewa 130, 146
Bergson Henri 154
Beria Ławrientij Pawłowicz 118
Berlin Isaiah 72
Berman Marshall 183
Bernard z Clairvaux, św. 31
Bielatowicz Jan 122
Bielik-Robson Agata 19, 170, 171, 174, 183, 189
Bieńczyk Marek 13, 154
Bieńkowska Danuta Irena 129, 134-137, 146
Bińczyk Ewa 172
Bloch Abraham 78
Błońska Wanda 154
Błoński Jan 11, 115, 154, 177
Bobko Aleksander 182
Bociański Tadeusz 144
Bodzenta Chłapowski Karol zob. Chłapowski Karol
Bohjan 197-199
Bohusz-Szyszko Zygmunt 122, 148
Bolecki Włodzimierz 12, 14, 15, 19, 21, 127, 129, 132, 207, 209
Boniecki Edward 65

- Borowski Andrzej 30
 Borowski Tadeusz 142
 Bortnowski Stanisław 208
 Bozenta Chłapowski hrabia zob. Chłapowski Karol
 Bozenta Count zob. Chłapowski Karol
 Bozenta Countess zob. Modrzejewska Helena
 Braiter Paulina 202
 Brandstaetter Mordechaj Dawid 82
 Brandstaetter Roman (pseud. Romanus) 75-83
 Brentano Clemens 140
 Brenton Sam 197
 Broniewski Władysław 122, 123
 Brun Julian (pseud. J. Bronowicz) 122
 Brzozowski Stanisław 73
 Buber Martin 19
 Buchowski Michał 205
 Buczyńska-Garewicz Hanna 195
 Budurowycz Bohdan 135
 Bukowiński Władysław 126, 146
 Burckhardt Jakub 33, 34
 Burzyńska Anna 168
 Byron George Gordon 52, 53, 56
- Cała** Alina 73
 Carr David 172
 Cassirer Ernst 182, 183
 Cejtin Aron 81
 Céline Louis Ferdinand 143
 Cellini Benvenuto 33, 34, 38
 Charszewski Ignacy 80
 Chelstowski Bogdan 204
 Chesher Chris 191
 Chłapowska Helena zob. Modrzejewska Helena
 Chłapowski Charles comte Bozenta zob. Chłapowski Karol
 Chłapowska Helena zob. Modrzejewska Helena
 Chłapowski Karol 88, 93, 95
 Chopin Fryderyk 89
 Chrapczenko Michaił 209
 Chrzastowska Bożena 208
 Chudak Henryk 153
 Chybiński Adolf 61
 Cieński Andrzej 24
 Cieński Włodzimierz 120
 Cieślukowska Teresa 208
 Cieślukowski Sławomir 208
 Ciołkoszowa Lidia 148
- Cioran Emil 184, 187, 188, 190
 Cohen Hermann 78
 Cohen Reuben 197
 Conrad Joseph 63
 Crashaw Richard 154
 Curtius Ernst Robert 30, 31
 Cybulski Józef 105
 Cyps Aleksander Bolesław 86
 Cywińska-Milonas Maria 198
 Czachowska Jadwiga 109
 Czachowska Janina 120
 Czachowski Kazimierz 60, 67
 Czapski Józef 116, 117, 124, 127, 146
 Czarnecki Zygmunt Jerzy 129, 130, 146
 Czaykowski Bogdan 135
 Czech Władysław 136
 Czermińska Małgorzata 5-17, 39, 60, 73-75, 82, 83, 86, 87, 94, 102, 103, 115, 124, 131, 132, 153, 209, 211, 215
 Czownicka Anna 62
 Czuchnowski Marian (pseud. Rawa) 122, 124, 128, 129, 138-140, 147
- Danilewicz-Zielińska** Maria 115, 116, 122, 123, 146
 Dante Alighieri 29-32, 38, 179, 202
 Dąbrowski Stanisław 105, 110
 Defoe Daniel 144
 Dehmel Richard 61, 62
 Delacour Alfred 110
 Delaperrière Maria 124, 131
 Derber Charles 197
 Derrida Jacques 159, 201, 202, 211, 212
 Dobiecka Maria 110
 Dobrzański Jan 108
 Dobrzański Lucjan 108, 110
 Dobrzyński Zdzisław 25
 Doktor Roman 41
 Domańska Ewa 78, 204
 Domański Janusz 39
 Domino Zbigniew 129, 138, 144-147
 Donne John 20
 Dostojewski Fiodor M. 179
 Downing Ronald 123
 Drewnowski Jerzy 118, 126, 147
 Drzazgowska Ewa 182
 Drzewiecki Konrad 184, 187
 Dubanowicz Edward 120, 147
 Dubanowiczowa Magdalena 120, 125, 126, 147
 DUBY Georges 26

- Dutka Czesław P. 53
 Dybel Paweł 68, 169, 211
 Dygat Stanisław 138
 Dynak Józef 60
 Dynowska Wanda (Uma Devi) 135
 Dzwonkowski Roman 121
 Dzyngis-chan 80
- E**aglestone Robert 181
 Ebner Ferdinand 200
 Eile Stanisław 65
 Einstein Albert 78, 79, 83
 El Greco (właśc. Dominikos Theotokopulos) 61
 Eliot Leon 81
 Elliott Anthony 18
 Emmerich Katarzyna 140
 Erazm z Rotterdamu 35
 Erikson Erik H. 18, 20, 26, 38
 Streicher Karol 110
 Ewers Hans Heinz 61, 65
- F**alicka Krystyna 39, 74
 Farysej Joanna 16, 151
 Faustus, biskup 24
 Fedewicz Maria Bożenna 39
 Fedorowicz Tadeusz 121
 Feldman Wilhelm 79, 82
 Feliksiak Elżbieta 55
 Filler Witold 110
 Finkelstein Leo 78
 Fiut Aleksander 21
 Flach Józef 64
 Floryan Władysław 31
 Foucault Michel 27, 168, 169, 171, 172, 175, 212, 213
 Fowler Frank 90, 91
 Franck James 76-78
 Fredro Aleksander 110
 Freud Sigmund 18, 26, 168, 188, 190
 Friedrich Hugo 55
 Frycz Stefan 186
 Führer Stefania 144, 145
- G**aiman Niel 202
 Gajdzińska Monika 197
 Gajzler Leopold 80
 Gałuszka Jadwiga 31
 Gandhi Mohandas Karamchand 135
 Garewicz Jan 184
- Garlińska-Zembrzuska Hanna 105
 Gawalewicz Marian 101, 102, 108, 111-113
 Gawkowska Aneta 173
 Geremek Hanna 26
 Giddens Anthony 18
 Gierczyński Zbigniew 36
 Glikzman Jerzy 116, 119, 125, 128, 132, 146, 147
 Glikson Jakub Apolinary 108
 Głowiński Michał 154
 Goethe Johann Wolfgang 183, 184, 190
 Golec Danuta 62
 Goliński Janusz K. 32, 41-45, 47
 Goliński Zbigniew 210
 Gombrowicz Witold 177-180, 184, 189, 190, 200
 Gomola Aleksander 18
 Gomulicki Juliusz Wiktor 53
 Gorczyca Barbara 170
 Gorki Maksim 129
 Gosk Hanna 143, 144
 Got Jerzy 86
 Goya Francisco 61
 Górny Justyna 77
 Górski Artur 65
 Górski Jerzy 117, 147
 Górski Konstanty (Kocio) Maria 96
 Grajewski Wincenty 39, 115, 170
 Greenblatt Stephen 204
 Greimas Algirdas Julien 205
 Groza Aleksander 101, 112
 Grubiński Waclaw 116, 117, 119, 125, 132, 141, 142, 147
 Gruszczyński Marcin 173
 Grzegorzczak Anna 205
 Grzybowski Waclaw (pseud. Józef Growski) 124, 147
 Grzymała-Siedlecki Adam 104, 105, 111
 Guillaume Marc 205
 Guriewicz Aron 25, 27-29, 31, 32
 Gusdorf Gustave 48
 Gwibert z Nogent 25-30, 38
 Gwóźdź Andrzej 191
- H**alkiewicz-Sojak Grażyna 52
 Halpern Ada 125, 147
 Hansson Ola 66
 Hańbowski Wojciech 62
 Hardy Barbara 167
 Hardy Henry 72

- Harvey David 18
 Hazard Paul 181, 182
 Hedemann Oskar 78, 155
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 167, 182
 Heidegger Martin 19, 168, 180, 200
 Heine Henrich 77
 Hejmej Przemysław 18
 Heloiza 28
 Helsztyński Stanisław 60, 61, 64, 67, 68
 Hempoliński Michał 168
 Hen Józef 35, 36
 Herbert Zbigniew 122, 158
 Herder Johann Gottfried 72
 Herling-Grudziński Gustaw 116, 117, 126-129,
 131, 132, 134, 146, 147
 Hermanowicz Józef 126
 Herzl Teodor 73
 Hiley David R. 174
 Homer 79
 Hradyska Irena 128, 129, 138, 141, 142, 147
 Hume David 167
 Husserl Edmund 19, 161, 212
- I**hnatowicz Ewa 113
 Ilg Jerzy 202
 Iłkiewiczówna Kazimiera 82
 Inkersley Arthur 89
 Iribarne Louis 135
- J**acques Elliot 62-65
 Jakimowicz Zygmunt 107
 Jakobson Roman 205
 Jakowska Krystyna 104
 Jan III Sobieski, król Polski
 Janicki Klemens 32, 39-49
 Janion Maria 5, 12, 15, 16, 153
 Jankowska Hanna 195
 Janowska Katarzyna 119
 Jaroński Zbigniew 210
 Jarzębski Jerzy 103, 142, 145
 Jasińczyk Janusz (właśc. Stanisław Poray-Biernacki) 138
 Jasińska-Kania Aleksandra 19
 Jaworski Stanisław 11, 39, 48, 115, 196
 Jelic Antonina 41
 Jezus Chrystus 79, 82, 192
 Jonkajtys-Luba Grażyna (pseud. Maria Januskiewicz) 117, 126, 147
 Jordan z Saksonii, bł. 194
 Juliusz Cezar 33
- K**acyzne Alter 81
 Kaliciński Ignacy 110
 Kalita Antonina 146
 Kamieńska Anna 209
 Kania Ireneusz 187
 Kant Immanuel 19, 181, 182
 Kapusta Andrzej 172
 Kapuściński Ryszard 17, 36
 Karpiński Wojciech 174
 Kartezjusz (właśc. René Descartes) 19, 204
 Kasperski Edward 53
 Kasprowicz Jan 65-68
 Kasprowiczowa Jadwiga zob. Przybyszewska
 Jadwiga
 Kaszyński Stanisław 104
 Kataryna 192
 Katz-Hewetson Janina 136
 Kay Charles de 89
 Kayser Wolfgang 208
 Kaz-Ostaszewicz Kazimierz 129, 138, 144,
 145, 147
 Kempka Jan 142
 Kerckhove Derrick de 195
 Kiec Izolda 124
 Kietlińska Elżbieta 97
 Kijaczko Stanisław 171, 172
 Klaczko Julian (Jehuda Lejb) 76
 Klemperer Victor 78
 Klimaszewski Bolesław 116
 Klimko-Dobrzaniecki Hubert 202
 Kłoskowska Antonina 20
 Kochanowski Jan 65
 Kocówna Barbara 107
 Kolankiewicz Leszek 37
 Komendant Tadeusz 168, 190
 Konarski Feliks (pseud. „Ref-Ren”) 130
 Kopacki Andrzej 71
 Kossak-Szczucka Zofia 82
 Kościelski Józef 68
 Kot Stanisław 122, 147
 Kotarbińska Idalia 111
 Kotarbiński Józef 111
 Kowalska Małgorzata 204
 Kowalski Grzegorz 198
 Kozakiewicz Helena 19
 Kozarynowa Zofia 133, 135
 Kozłowski Michał 212
 Krakowiecki Anatol 116, 121, 124, 132, 133,
 140, 146, 147
 Krasicki Jan 172

- Kraśniewska Wiktoria zob. Skarga Barbara
 Kreczkowska Maria 33
 Kristeva Julia 212, 213
 Królak Sławomir 18, 189
 Królikowski Lucjan Z. 116, 117, 125, 135, 147
 Krupa Paweł 194
 Kryszak Janusz 128
 Krzysztoń Jerzy 129, 134, 138, 144, 145, 147
 Krzywy Roman 39
 Książek-Czermińska Małgorzata zob. Czermińska Małgorzata
 Kubacki Waclaw 60
 Kubiak Zygmunt 23, 32
 Kudelski Zdzisław 126
 Kuderowicz Zbigniew 185
 Kujawińska-Courtney Krystyna 204
 Kulesza Dariusz 104
 Kundera Milan 189
 Kunz Tomasz 18
 Kushner Tony 210
 Kutyla Julian 171
 Kuźma Erazm 19, 204, 209, 210
 Kwapiński Jan 124, 147
- L**a Boétie Étienne de 36
 Labiche Eugène 110
 Labuda Aleksander 39, 115
 Labuda Aleksander Wit 39
 Lacan Jacques 35, 169-172, 175, 190
 LaCapra Dominick 78
 Lafont Charles 110
 Lang Hermann 170
 Latour Bruno 172
 Le Goff Jaques 25
 Leach Edmund 205
 Leeuw Gerardus van der 203
 Legierski Michał 177
 Leibniz Gottfried Wilhelm 182
 Leitch Vincent B. 172
 Lejeune Philippe 21, 39, 74, 115, 116, 138, 196, 200
 Leśmian Bolesław (właśc. Lesman Bolesław) 210, 211
 Levinas Emmanuel 19
 Levinson Hugh 123
 Levinson Paul 195
 Lévi-Strauss Claude 37
 Lévy Armand 79
 Lewandowski Waclaw 128, 139
- Lewenstein I. 81
 Lewis Clive Staples 188
 Lięza Wojciech 139
 Lipińska Grażyna 117, 147
 Lipska Ewa 151-165
 Lipski Leo (właśc. L. Lipschuetz) 129, 133, 134, 138, 143, 144, 147
 Lis Renata 44
 Lisiewicz Teodozja (pseud. Kamila Leliwa, Teodozja Elwicz, Helena Boyer) 125, 129, 140, 141, 147
 Loew Chaim (Löw) 79
 Löw Ryszard 73
 Lubas-Bartoszyńska Regina 21, 39, 115, 196, 200
 Lubaszewska Antonina 156, 160
 Lubomirska Wanda 125, 147
 Lubowski Edward 101, 111, 113
 Lupa Krystian 192
 Lutosławski Wincenty 61
- Ł**awrynowicz Zygmunt 199
 Łęczycka Maria 118, 126, 147
 Łopacińska Z. 198
 Łoś hr. Wincenty 101, 102, 113
 Łukasiewicz Małgorzata 186
- M**ach Anna 211
 Maciejowski Ignacy (Sewer) 101, 102, 111, 113
 Maciołek Marek 199
 Mackiewicz Tomasz 56
 Maeterlinck Maurice 63
 Magdała Sławomir 155
 Magnone Lena 211
 Makowiecki Andrzej Z. 101, 113
 Makowski Stanisław 51
 Malinowski Seweryn 112
 Man Paul de 39
 Mancewicz Stanisław 123
 Mantel Feliks 126, 147
 Marecki Piotr 195
 Marek Aureliusz 17, 21, 22, 24, 37, 38
 Margański Janusz 18, 74
 Markiewicz Henryk 101, 104, 105, 209
 Markiewicz Zygmunt 124, 128, 142
 Markowska Barbara 211
 Markowski Michał Paweł 21, 190, 208, 212
 Marks Karol 18
 Marlowe Christopher 183

- Marrené-Morzowska Waleria 101, 102
 Matuszek Gabriela 64, 65, 68
 Matuszewski Krzysztof 201
 Mauriac François 82
 Mayewski Paweł 128, 129, 138, 142, 147
 Mead George H. 20, 38
 Megill Allan 172
 Mendelssohn-Bartholdy Felix 77
 Merton Thomas 199
 Michalik J. 102
 Michalski Krzysztof 71, 180, 200
 Michał Anioł 33, 42
 Michałowska Marianna 159-161
 Michałowska Teresa 210
 Micińska Anna 181
 Miciński Bolesław 181
 Mickiewicz Adam 65, 73, 79, 110, 112
 Migasiński Jacek 19
 Milano Paolo 128
 Milewska-Ważbińska Barbara 39
 Miłosz Czesław 119, 130, 140, 148, 209
 Minasowicz Jan Klemens 54
 Miriam zob. Przesmycki Zenon
 Misel Helena (Helcia) zob. Modrzejewska Helena
 Mitterer Joseph 172
 Modjeska Helena zob. Modrzejewska Helena
 Modjeski G. S. zob. Zimajer Gustaw
 Modrzejewska Helena 85-99, 111, 113
 Mokrosiński Łukasz 170
 Mokrzycki Edmund 19
 Momro Jakub 195
 Monika, matka św. Augustyna 24, 26
 Montaigne Michel E. de 17, 21, 34-38
 Morawski Kalikst 31, 32
 Morstin Ludwik Hieronim 61, 67
 Mucharski Piotr 119
 Munch Edvard 61
 Muskus Urszula 120, 126, 147

Naglerowa Herminia 115, 125, 126, 129, 133, 134, 141, 148
 Najman Jeheskel Mosze 81
 Napierski Stefan (właśc. Marek Eiger) 76
 Nasalska Anna 145
 Nawarecki Aleksander 145
 Nichols Mike 210
 Niecikowski Jerzy 182
 Nietzsche Friedrich 168, 179, 184-187
 Nieuwerkerken Arent van 55

 Nikorowicz Ignacy 64
 Norwid Cyprian Kamil 51-58, 60
 Nowacki Jan 111
 Nowak Witold M. 173
 Nowakowska Ewa 110
 Nowakowski Piotr 195
 Nowakowski Zygmunt 116
 Nowicka-Jeżowa Alina 46
 Nycz Ryszard 10, 14, 15, 19, 21, 39, 144, 207, 208, 210
 Nyczek Tadeusz 152

O'Donnell James 23
 Obertyńska Beata (pseud. Marta Rudzka) 116, 119, 121, 124, 147
 Okulska Urszula 198
 Olechnicki Krzysztof 20
 Olechowski Jan (pseud. Stanisław Korczeń) 121, 122, 128
 Olszewski Witold (pseud. W. Kempieński?) 125, 147
 Opid Michael (Michał) 89
 Ordonówna Hanka (właśc. Maria Anna Tyszkiewicz, pseud. Weronika Hort) 124, 147
 Orzechowski Emil 86, 89
 Ostaszewicz Antoni 144
 Owidiusz (Publius Ovidius Naso) 30, 32, 40, 43, 46, 47, 49

Paczkowska-Łagowska Elżbieta 182
 Pająkowna Aniela 59, 62, 63, 69
 Pająkowna Stanisława zob. Przybyszewska Stanisława
 Pampaloni Ludwik 54
 Panas Władysław 55
 Pankowski Marian 201, 202
 Pascal Blaise 140
 Pascal Roy 39
 Pasterski Janusz 139
 Patrycjusz, ojciec św. Augustyna 24
 Pawelec Andrzej 173
 Pawlikowska Aniela (Lela) 119
 Pawlikowska-Jasnorzewska Maria 160
 Pawlikowski Tadeusz 108, 111
 Pawłow Iwan 96
 Pelc Janusz 45, 46
 Petrarca Francesco 29, 32, 33, 38
 Piekut Stanisław 125, 148
 Pieńkowska Patrycja 77
 Pietraszko Stanisław 181

- Piłat Robert 170
 Piłsudski Józef 83
 Piskorska Marta 28
 Pius IX (wł. Giovanni Maria Mastai Ferretti),
 papież 54
 Platon 193
 Podwyszyński Aleksander 108
 Polak Tomasz 192
 Poliakov Léon 78
 Pomorski Adam 184
 Pope Aleksander 181
 Popiel Magdalena 65
 Porębowicz Edward 31
 Poulet Georges 154
 Poźniak T. 130
 Prokopiuk Jerzy 188, 203
 Prokop-Janiec Eugenia 75
 Promiński Marian 86
 Proust Marcel 158
 Pruszyński Ksawery 125
 Przesmycki Zenon (Miriam) 61
 Przybyszewska Dagny 60, 61, 63, 66
 Przybyszewska Jadwiga 59, 60, 63, 67, 68
 Przybyszewska Stanisława 59, 62
 Przybyszewski Michał 68
 Przybyszewski Stanisław 59-70
 Przybyszewski Wacław 68
 Pustkowski Henryk 207
 Putrament Jerzy 122
 Pytasz Marek 115
- R**aszewska Anna 113
 Raszewski Zbigniew 105, 108, 112, 113
 Ratajczakowa Dobrochna 102, 124
 Raulat Gerard 204, 205
 Rawicz Sławomir 123, 148
 Reichman (Rajchman) Leonid Fiedorowicz
 (Jefimowicz) 118
 Reiter Marian 22
 Renaut Alain 19
 Reymont Władysław Stanisław 101, 102, 104-
 -108, 111-113
 Ricoeur Paul 74, 204
 Romański Andrzej 128, 129, 131, 138, 141,
 148
 Ronsard Pierre de 42
 Rosińska-Bóbr Agnieszka 78
 Rosner Katarzyna 169, 173, 204
 Rostworowski Karol Hubert 82
 Roszko Janusz 148
- Rouille Andre 155
 Rousseau Jean Jacques 21, 29, 34, 37, 182,
 183, 188
 Różewicz Tadeusz 151, 158
 Rubenstein Jay 26
 Rudnicka Janina 113
 Rudnicki Klemens (pseud. Józef Rumiński)
 115, 117, 126, 148
 Rumelt S. 80
 Ruszkowski Janusz 181
 Rutkowska Grażyna 62
 Rzyziński Remigiusz 212
 Rzepczyński Sławomir 56
- S**aarinen Esa 200
 Sambor Michał (właśc. M. Chmielowiec) 143
 Sariusz-Skapska Izabella 115, 125
 Sartre Jean Paul 178
 Savonarola Girolamo 85
 Sawicki Stefan 55
 Schafer Roy 172
 Scheler Max 178, 187
 Schlaf Johannes 63
 Schneiderman Stuart 170
 Schopenhauer Artur 184, 185, 187, 188
 Scott Robert Falcon 123
 Segal Hanna 62, 63
 Shackleton Ernest Henry 123
 Shakespeare William 91, 96-98, 110
 Siemek Marek Jan 19, 200
 Siemianowski Józef 67, 68
 Sienkiewicz Henryk 86
 Sieriebriakowa Galina Josifowna 118
 Sierotwiński Stanisław 111
 Sikora Sławomir 157, 158
 Sikorski Witold 195
 Sikorski Władysław 122
 Sinnmayer Gustaw zob. Zimajer Gustaw
 Skarga Barbara (pseud. Wiktoria Kraśniewska)
 83, 118, 119, 127, 131, 133, 147
 Skorulski Krzysztof 200
 Skorupka Adam 110, 112
 Skórnicki Jerzy 105, 109
 Skrzypek Henryk 120
 Skrzypek Stanisław 118-120, 125, 127, 148
 Sławiński Janusz 11, 12, 115, 205-207, 209
 Słowacki Juliusz 53, 73
 Smulski Jerzy 128
 Sobieraj Tomasz 112
 Sofokles 17

- Sokołowska Katarzyna 104
 Sokrates 56
 Sollers Philippe 210
 Sontag Susan 155, 159
 Sosnkowski Kazimierz 120
 Sosnowska Paulina 182
 Sowinski Grzegorz 185
 Spitzer Leo 31
 Staff Leopold 33, 186
 Stahl Zdzisław 122
 Stala Marian 61
 Starobinski Jean 164
 Starzewski Stanisław (pseud. Piotr Zwierniak) 125, 147
 Stawar Andrzej (właśc. Edward Janus) 117
 Stawowy Ludwik 197
 Stempowski Jerzy 117
 Stern Izrael 81
 Straub Jürgen 19
 Strindberg August 61, 68
 Sucharski Tadeusz 16, 129, 132
 Sudermann Hermann 95
 Suwała Halina 181
 Swaryczewski Henryk 108
 Swedenborg Emanuel (właściwie Swedberg Emanuel) 203
 Swianiewicz Stanisław (pseud. Marber) 117-119, 148
 Szafrąński Tadeusz 188
 Szałagan Alicja 120
 Szczepkowska Maria 129, 148
 Szczublewski Józef 86, 89, 90
 Szkłowski Wiktor B. 206
 Sznur Zelman 81
 Szturc Włodzimierz 183
 Szulżycka Alina 18
 Szuster Marcin 183
 Szutkiewicz Michał 101, 102, 109, 110, 112, 113
 Szyborska Wisława 157
 Szyborski Waław 105
 Szymczyk Grażyna 207
 Szymel Maurycy 79

Śnieżko Dariusz 21, 211
 Śnieżko-Błocki Konstanty 112
 Świdarska Hanna (pseud. Janina Kowalska) 129, 147
 Świontek Sławomir 102

Taborski Roman 65
 Tański Maciej 72
 Tański Paweł 72, 128
 Tatarkiewicz Anna 153
 Taylor Charles 19-23, 35, 71-73, 167-176
 Taylor Mark 200
 Taylor-Terlecka Nina 115, 116, 121, 124, 138
 Teksel Józef 108
 Terlecki Tymon 94, 124, 129, 133, 148
 Tęczarowska Danuta 126, 148
 Thibaudet Albert 36
 Tischner Józef 19
 Toczek Edward 126, 148
 Tomasz z Akwinu (Akwinata) św. 203
 Torr Altemus Jameson 89
 Trapszo Anastazy 108
 Trapszo Stanisław 108
 Trilling Lionel 33
 Trznadel Jacek 130, 157
 Tukidydes 122
 Turowski Jan 73
 Tynecki Jerzy 110

Ulicka Danauta 25
 Umiastowski Jan Karol (pseud. Franciszek Beck) 118, 125, 131, 137, 148
 Umińska-Plisenko Ewa 205

Vauchez André 25
 Vico Giambattista 72
 Viewegh Michal 202-205, 210, 212
 Vincenz Stanisław 117, 148
 Virtue Doreen 205
 Volkov Shulamit 77
 Voltaire (właśc. François-Marie Arouet) 182, 183

Wachowski Jacek 124
 Wagner Richard 66
 Waldenfels Bernhard 19
 Wańkiewicz Melchior 124, 148
 Wasilewska Irena 124, 125, 148
 Wasilewska Wanda 122
 Wasilewski Zygmunt 73
 Wat Aleksander (właśc. A. Chwat) 130, 148
 Watowa Ola (Paulina) 130, 148
 Weiss Tomasz 109
 Wergiliusz (Publius Vergilius Maro) 30-32
 Wernik Romuald 128, 148
 Węclawski Tomasz zob. Polak Tomasz

Węgrzecki Adam 178
White Mimi 197
Wielhorski Władysław 125, 148
Wilde Oscar 90
Wilhelm II, cesarz niemiecki 68, 78
Wilhelm z Champeaux 28
Wilski Zbigniew 101, 102, 105
Winogradow Anatolij K. 207
Witkacy (Witkiewicz Stanisław Ignacy) 200
Witkowski Lech 18
Witkowski Michał 112
Wittlin Józef 142
Wittlin Leon 120
Wittlin Tadeusz 120, 121, 128, 137, 148
Wojtowicz Marek 148
Wolicki Krzysztof 180
Wolińska Zofia 20
Wolska Anna 93, 94
Wołek Marcin 104
Wołowski Aleksander 182
Wołowski Michał 101, 102, 109-113
Wołyński Olgierd 130
Wosiek Maria 105
Woycicki Alfred 111
Woźniakowski Piotr 110
Wright Sewall May 92
Wyka Kazimierz 107, 108
Wyka Marta 65
Wyrzykowski Stanisław 186, 187
Wyskiel Wojciech 116

Wysłouch Seweryna 208
Wyspiański Stanisław 73, 79, 82, 97, 98

Young Edward 182

Zagajewski Adam 152
Zajączkowski Tadeusz 125, 127, 138, 148
Zaleski Marek 131, 153, 158, 159, 164
Załęcki Paweł 20
Zamorski Kazimierz (pseud. Sylwester Mora)
121, 125, 147
Zapolska Gabriela 101, 102, 104, 108, 109,
111-113
Zawadzka Krystyna 105
Zgliński Daniel (Freudenson) 101, 102, 109,
110, 112
Ziejka Franciszek 61
Ziemba Kwiryna 40, 42, 45
Zimajer Gustaw 88, 89
Ziomek Jerzy 209

Żaboklicki Krzysztof 31
Żakowski Maciek 18
Żardecka-Nowak Magdalena 173
Żeleński Tadeusz „Boy” 35, 68
Żeromski Stefan 80, 81
Žižek Slavoj 171
Żmigrodzka Maria 207
Żywicki Mateusz 18
Żywina Józef 125, 148

SPIS TREŚCI

„Przyczółek Czermiński” – <i>Zamiast wstępu</i>	5
Bibliografia prac Profesor dr hab. Małgorzaty Książek-Czermińskiej	9
Tomasz Tomasiak, „ <i>Inny</i> ” jako kategoria dyskursu autobiograficznego (od Marka Aureliusza do Montaigne’a)	17
Małgorzata Matusiak, <i>Renesansowy przewodnik po sobie samym. Elegia VII z Księgi żalów Klemensa Janickiego</i>	39
Sławomir Rzepczyński, <i>Autobiografia jako hagiografia. Uwagi o paradoksalności Autobiografii artystycznej Norwida</i>	51
Artur Pruszyński, <i>W alzackich górach – Przybyszewski na rozdrożu</i>	59
Dariusz Konrad Sikorski, „ <i>Ja</i> ” żydowskie – „ <i>ja</i> ” ludzkie. Kilka uwag o dylematach w budowaniu tożsamości polskich Żydów okresu międzywojennego	71
Andrzej Żurowski, <i>Portret w labiryncie</i>	85
Anna Sobiecka, <i>Powieść teatralna a postawa autobiograficzna</i>	101
Tadeusz Sucharski, „ <i>Ja</i> ” w „ <i>domu niewoli</i> ”, czyli o autobiografizmie literatury doświadczenia sowieckiego	115
Joanna Farysej, <i>Dom-muzeum we wspomnieniach</i>	151
Bogna Choińska, <i>Autobiograficzna narracja – Charles Taylor a (post)strukturaliści</i>	167
Michał Kuziak, <i>Krótką i ryzykowną historią cierpienia w nowoczesności. Z Gombrowiczem w tle bądź na planie pierwszym</i>	177
Janusz Bohdziewicz, <i>Logowanie – post autobiograficzny</i>	191
Bernadetta Żynis, <i>Kto mówi, gdy mówi anioł?</i>	201
<i>Moja Pani Profesor</i>	215
Indeks osób	217

Tomasz Tomasik
Małgorzata Matusiak
Sławomir Rzepczyński
Artur Pruszyński
Dariusz Konrad Sikorski
Andrzej Żurowski
Anna Sobiecka
Tadeusz Sucharski
Joanna Farysej
Bogna Choińska
Michał Kuziak
Janusz Bohdziewicz
Bernadetta Żynis

ISBN 978-83-7467-161-3