



Jerzy Borowczyk

Helena Markowska-Fulara

Cezary Rosiński

Hui Zhang

Łukasz Żurek

jesień 22 2020

Przed-teksty – przestrzenne, genetyczne

Sfera przed-tekstów posiada niezwykle interesujący status ontologiczny, gdyż nie daje się sprowadzić ani do jakości świata zewnętrznego wobec osoby piszącej, skoro silnie w nią przenika, ani nie jest czymś wyłącznie z zakresu dawnej psychologii twórczości. To raczej obszar – trudno o inny termin – aktywnych transsubstancjacji i transfiguracji.

Redaktor naczelny

Tomasz Mizerkiewicz

Redaguje zespół:

prof. dr hab. Tomasz Mizerkiewicz, prof. dr. hab. Ewa Kraskowska,
prof. dr hab. Joanna Grądział-Wójcik, prof. UAM dr hab. Agnieszka Kwiatkowska,
prof. UAM dr hab. Ewa Rajewska, prof. UAM dr hab. Paweł Graf, dr Lucyna Marzec,
dr Joanna Krajewska, dr Cezary Rosiński, mgr Agata Rosochacka

Redaktorzy wydawniczy:

Agata Rosochacka

Redaktorzy językowi

Cezary Rosiński – polska wersja językowa

Thomas Anessi – angielska wersja językowa

Rada naukowa

prof. dr hab. Edward Balcerzan (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań)

prof. Andrea Ceccherelli (Uniwersytet Boloński, Włochy)

prof. dr hab. Adam Dziadek (Uniwersytet Śląski, Katowice)

prof. Mary Gallagher (University College Dublin, Irlandia)

prof. Hans Ulrich Gumbrecht (Stanford University, Stany Zjednoczone)

prof. dr hab. Inga Iwasiów (Uniwersytet Szczeciński)

prof. dr hab. Anna Łebkowska (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)

prof. Jahan Ramazani (University of Virginia, Stany Zjednoczone)

prof. Tvrtko Vukovic (Uniwersytet w Zagrzebiu, Chorwacja)

Korekta

Marlena Roszkiewicz – polska wersja językowa

Thomas Anessi – angielska wersja językowa

Sekretarz redakcji

mgr Gerard Ronge

Projekt okładki i znaków graficznych: Patrycja Łukomska

Adres redakcji: 61-701 Poznań, ul. Fredry 10

Wydawca: Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej UAM w Poznaniu

„Forum Poetyki | Forum of Poetics” jesień 2020 (22) rok V | ISSN 2451-1404

© Copyright by „Forum Poetyki”, Poznań 2020

Redakcja nie zwraca materiałów niewykorzystanych, zastrzega sobie również prawo do ich ewentualnego skracania oraz zmiany proponowanych tytułów.

fp@amu.edu.pl | fp.amu.edu.pl

wstęp	Tomasz Mizerkiewicz, <i>Przed-teksty – przestrzenne, genetyczne</i>		s. 4
teorie	Cezary Rosiński, <i>Sytuacje przestrzenne literatury</i>		s. 6
	Jerzy Borowczyk, <i>Zmagania z początkiem.</i> <i>Przed-tekst wybranych opowiadań</i> <i>Włodzimierza Odojewskiego</i> <i>(na materiale z poznańskiego archiwum pisarza)</i>		s. 26
	Łukasz Żurek, <i>Co umożliwia księgozbiór filologa?</i> <i>Przypadek Stefana Szymutki</i>		s. 52
praktyki	Hui Zhang, <i>Obraz Chin w eurazjatyckim projekcie</i> <i>Borisa Pilniaka: od wyobrażonego</i> <i>do dokumentarnego</i>		s. 66
	Helena Markowska-Fulara, <i>Preteksty Mickiewiczowskie,</i> <i>czyli uwagi na marginesie</i> <i>poszukiwań archiwalnych</i>		s. 86
	Maciej Wcisło, <i>Twórczość Józefa Wittlina –</i> <i>perspektywy krytycznogenetyczne</i>		s.100
krytyki	Gerard Ronge, <i>Studium jednej metafory</i>		s.120

Przed-teksty – przestrzenne, genetyczne

Tomasz Mizerkiewicz

ORCID: 0000-0002-4419-5423

Jedna z kluczowych kategorii badań z zakresu genetyki tekstów, czyli przed-tekst, posiada sporą zdolność rozszerzania swojego znaczenia. Przed-teksty rozumiane jako poprzedniki właściwej formuły tekstowej utworu literackiego wcale nie muszą być tylko rękopisami czy maszynopisami. Co więcej, mogą nie być nawet zapisami, lecz np. doświadczeniowymi przed-formami późniejszego zapisu, takimi choćby jako formy przeżycia przestrzeni, do których odwołuje się potem uparcie autor książki literackiej. Oznacza to, że sfera przed-tekstowa obejmuje niezwykle różnorodny obszar zjawisk poświadczających wieloraką aktywność nieprzewidywalnych czynników, skłonności, ukierunkowanych pobudzeń, które popychają kogoś do zapisu. Sfera ta posiada niezwykle interesujący status ontologiczny, gdyż nie daje się sprowadzić ani do jakości świata zewnętrznego wobec osoby piszącej, skoro silnie w nią przenika, ani nie jest czymś wyłącznie z zakresu dawnej psychologii twórczości. To raczej obszar – trudno o inny termin – aktywnych transsubstancjacji i transfiguracji.

Transsubstancjacje związane są z ciągłymi zmianami sposobu istnienia różnorodnych materii, zjawisk, faktów, które w konkretnych jednostkowych przeżyciach nabywają – nagle lub w dłuższym okresie czasu – mocy stawania się powodami do pisania, wymuszają gesty twórcze, prowokują do ostrożnych przemieszczeń artystycznych ze sfery zjawisk pozaliterackich do sfery pierwszych próbnych figuracji. Transfiguracje z kolei oznaczają, że pewne narzucające się uwadze, myśli, praktyce pisania samouformowania tej aktywnej „magmy” zjawisk proto-literackich bywają przez kogoś skutecznie sprowokowanego do pisania uchwytywane w zmienny sposób, jedna ich figuracja często ustępuje innym figuracjom.

Ów niezwykle intensywny, choć obecny po „zdarzeniu twórczym” nieraz w bardzo dyskretny czy ulotny sposób, rodzaj pracy z zakresu poetyki utworu literackiego powoduje, że warto podjąć się wypróbowywania różnych ujęć tego, co nazwano „przed-tekstami”. W obecnym numerze „Forum Poetyki” śmiało podążyliśmy w wielu umożliwionych przez ten ruch poznawczy kierunkach. Cezary Rosiński upatruje niektórych przyczyn pisania w sproblematyzowanych przez niego teoretycznie sytuacjach uważności przestrzennej. Z kolei Hui Zhang analizuje wpływ doświadczenia podróży do Chin na obrazy kultury i państwa chińskiego w prozie Borysa Pilniaka, ich zmienność odpowiada pewnym „przed-tekstowym” przeformułowaniom, których efekty śledzi badacz w utworach rosyjskiego pisarza. Jerzy Borowczyk odkrywa bardziej typowe dla badań genetycznych rodzaje przed-tekstów, którymi są gorączkowe prace Włodzimierza Odojewskiego nad formułami inicjalnymi jego dzieł. To niezwykle instruktywna analiza, gdyż pokazuje w zbliżeniu, jak dużo „dzieje się” zwykle podczas pracy nad początkiem utworu, który mocno decyduje o efekcie „pierwszego wrażenia” czytelniczego. Daje tutaj o sobie znać wieloraki wpływ wszystkiego, co przedtekstowe, w tym miejscu wyczuć możemy szczególnie intensywną pracę transsubstancjacji i transfiguracji. Łukasz Żurek rozszerza genetyczne rozumienie przed-tekstów, postuluje analizę tak różnorodnych zapisów, na pozór odległych od właściwej pracy nad tekstem, jak prywatne notatki pisarza na marginesie czytanych książek. Prześledzenie notatek Stefana Szymutki pozwala wykryć lekturowe przed-teksty, czyli wynikające z czytania innych dzieł pierwsze pobudzenia ku przyszłym rozbudowanym formułom pisarskim i naukowym śląskiego filologa. Helena Markowska-Fulara uznaje, że przed-tekstem niektórych fragmentów dzieł Adama Mickiewicza mogą być pytania, jakie zadano przyszłemu poecie na egzaminie magisterskim na Uniwersytecie Wileńskim. Ostrożne odniesienie pytań egzaminacyjnych do niektórych późniejszych enuncjacji programowych Mickiewicza oraz jego decyzji kompozycyjnych pozwala zauważyć „aktywność” również specyficznego przed-tekstu w dziełach mistrza polskiej poezji. Maciej Wcisło przybliży obsesyjne przerabianie młodzieńczych Hymnów przez Józefa Wittlina, w owej pasji modyfikowania i re-kreowania swoich dzieł daje o sobie znać transsubstancyjna i transfiguracyjna moc tego wszystkiego, co stanowiło sferę „przed-tekstów” zbioru Hymny. Gerard Ronge omawia książkę Barbary Kaszowskiej-Wandor na temat historii idei „republiki literackiej”, być może do sfery przed-tekstów należą też chwytliwe metafory, które niczym znane dzisiejszej teorii literatury „wędrujące pojęcia” (termin Mieke Bal) prowokują kolejne zapisy literackie.

Trudno wyrokować czy „przed-tekst” stanie się jednym ze współczesnych „wędrujących pojęć”, z pewnością jednak zachęca do nowego przebadania obszaru różnorodnych proto-literackich impulsów i szczególnie ontologii czegoś zmienionego w ów impuls.

Sytuacje przestrzenne literatury

Cezary Rosiński

ORCID: 0000-0002-6136-7186

Ponad czterdzieści lat temu Janusz Sławiński pisał, że pod wspólnym hasłem „przestrzeń” gromadzą się w literaturoznawstwie tak różne zjawiska, że język ich opisu nie może być hermetyczny¹. Dziś – po kilku dekadach prób formułowania nowych terminów – mimo intensywnej pracy teoretycznej i analitycznej zbiór wypracowanych formuł ciągle nie wydaje się kompletny. W badaniach literackich powinno pojawić się jeszcze kilka nowych określeń z zakresu studiów spacjalnych. Poniżej spróbuję zaproponować pojęcie „sytuacji przestrzennych” jako dogodnego sposobu ujmowania literackich zapisów doświadczenia przestrzeni. Najpierw przedstawię zwięzłą definicję pojęcia, potem jego uzasadnienie metodologiczne, wreszcie opiszę możliwe wykorzystanie w literaturoznawstwie.

Sytuacja przestrzenna to ufundowane na kategorii uważności specyficzne doświadczenie podmiotu ludzkiego, który znajduje się w konkretnej lokalizacji geograficznej, współdzieli to usytuowanie z miejscem kumulującym heterochronię i zostaje wystawiony na sprawstwo materii.

Ta skondensowana definicja złożona jest z wzajemnie oświetlających się zagadnień. Są nimi heteropieczna natura przestrzeni, ujęcie podmiotu w kontekście otaczającej go materialności, obecność i sprawczość miejsc w wymiarze posiadania właściwości uobecniających się w rzeczywistości, przeplatające i ścierające się ze sobą pojęcia znaczenia i obecności (zarówno

¹ Zob. Janusz Sławiński, „Przestrzeń w literaturze. Elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości”, w *Przestrzeń i literatura. Studia*, red. Michał Głowiński i Aleksandra Okopień-Sławińska (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1978), 10–11.

w wypadku bezpośredniego kontaktu z przestrzenią, jak i zapośredniczone przez medialną materialność druku) oraz uważność jako fundamentalna jakość ludzkiego życia.

1. Heterotopiczność przestrzeni

Centralnym pojęciem *Innych przestrzeni* Michela Foucaulta jest kategoria heterotopii. Francuski filozof wiąże ją ze zmianami postrzegania przestrzeni w XX wieku, gdy „usytuowanie (*emplacement*) zastąpiło rozciągłość, która sama wcześniej zastąpiła umiejscowienie. Usytuowanie określane jest przez stosunki bliskości między punktami lub elementami”². Zainteresowanie zagadnieniami spacjalnymi tworzy z XX wieku epokę przestrzeni, zestawiającą ze sobą rzeczy bliskie i dalekie, współistniejące w rozproszeniu, oraz formułującą rzeczywistość jako połączenie punktów i przecinanie się poplątanych odnóg.

Mimo że francuski badacz nie skorzystał z tego kontekstu, to warto zauważyć, że heterotopia funkcjonuje także jako termin medyczny, oznaczający przesunięcie organu lub jego części z właściwej mu pozycji w inne miejsce³. Chiazmatyczny charakter heterotopii widoczny jest zatem na dwóch polach. Z jednej strony uwidacznia swą wielokrotność jako pojęcie wspólne dla biologii, medycyny, architektury oraz humanistyki, a z drugiej – jest terminem wewnętrznie niespójnym, odnosi się bowiem nie tylko do przestrzeni wyobrażonych i realnych, ale także wewnętrznych i zewnętrznych. Łączliwy charakter heterotopii polega na osobliwej właściwości pozostawiania „w relacji z wszystkimi innymi miejscami, ale w taki sposób, że zawieszają, neutralizują lub odwracają zastany układ relacji, który jest przez nie wskazywany czy odzwierciedlany”⁴. Heterotopie dla Foucaulta to miejsca inne niż wszystkie pozostałe,

które wyznaczane są wraz z tworzeniem się społeczeństwa, które są czymś w rodzaju kontr-miejsc (*contre-emplacements*), rodzajem efektywnie odgrywanej utopii, w której wszystkie inne rzeczywiste miejsca (*emplacements*), jakie można znaleźć w ramach kultury, są jednocześnie reprezentowane, kontestowane i odwracane. Miejsca (*lieux*) tego typu są poza wszystkimi miejscami, chociaż nie jest wykluczona możliwość wskazania ich lokalizacji. Ponieważ miejsca (*lieux*) te są absolutnie odmienne od wszystkich miejsc (*emplacements*), które odzwierciedlają i o których mówią, nazwę je, w przeciwstawieniu do utopii, heterotopiami⁵.

Próby wyjaśnienia specyfiki heterotopii, która zbudowana jest z zestawionych ze sobą konkretności i wyobrażenia oraz realności i reprezentacji, podjął się Dariusz Czaja we wstępie do *Innych przestrzeni, innych miejsc. Map i terytoriów*, rozważając, jakie zadania stawiano społecznie przed heterotopiami. Miały one na przykład wytwarzać przestrzeń iluzji, która demaskowała rzeczywistą przestrzeń jako złudę (taka była między innymi rola burdelu) lub – to *casus* kolonii – tworzyć w stosunku do naszej realności kompensację. Badacz notuje, że heterotopie to miejsca, będące

² Michel Foucault, „Inne przestrzenie”, tłum. Agnieszka Rejniak-Majewska, *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, nr 6 (2005): 118.

³ Zob. bardziej szczegółowe rozważania na temat heterotopii w medycynie: Aleksandra Wójtowicz, *Metamorfozy Pałacu Staszica* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, 2017), 172 oraz historii pojęcia: Peter Johnson, „Brief History of the Concept of Heterotopia”, 2012, <https://tinyurl.com/y6hknnae> (dostęp: 30.09.2020).

⁴ Foucault, „Inne przestrzenie”, 120.

⁵ Foucault.

w pewien sposób poza wszystkimi miejscami, choć można wskazać ich lokalizację. Są od nich w istotnym znaczeniu odmienne (*heteros*), inne, osobliwe. Heterotopie przyjmują bardzo różne formy i najprawdopodobniej trudno byłoby znaleźć jakiś ich uniwersalny wariant. Heterotopia znajduje się w pół drogi między oswojonym i znanym miejscem rzeczywistym (*topos*), a miejscem pozbawionym realnej przestrzeni, istniejącym jako byt wyobrażony, pomyślany (*ou-topos*). Heterotopia jest, ale istnieje inaczej niż miejsca rutynowo dostępne, odwiedzane i doświadczane. Pozostaje w relacji niewspółmierności z resztą otaczającej ją przestrzeni. Funkcjonuje w niej jako byt inny, osobny, wyróżniony. Jest wyrwą w uporządkowanej strukturze przestrzennej. Heterotopia, choć w istocie jest „tu”, jest uchwytna, dotykalna i może stać się częścią możliwego doświadczenia, to realnie zawsze pozostaje „gdzie indziej”. Jest koncesjonowanym przez kulturę wyjątkiem od reguły⁶.

Heterotopia to zatem miejsce istniejące materialnie w rzeczywistości, które obok swojej absolutnej realności jest również absolutnie nierealne, ponieważ może być postrzegane jako odmienne od samego siebie. Heterotopia byłaby więc inicjalnie miejscem, do którego można trafić, które można znaleźć na mapie, wskazując bezbłędnie jego lokalizację, a następnie odwiedzić, lecz w drugiej odsłonie stawałaby się obecnością nieobecnego, nienamacalną treścią skonkretyzowanego formalnie miejsca. Skutecznie tę dwoistość wyjaśnia na przykładzie lustra Foucaulta. Obok swojej materialności jest ono jednocześnie odbiciem otaczającej je przestrzeni, dzięki czemu staje się własną nieobecnością, uobecniającą inną przestrzeń⁷. Podobny mechanizm wytwarzany jest na scenie teatralnej. Wydzielona i namacalna powierzchnia w przestrzeni teatralnej podczas odgrywania sztuki w bardzo łatwy sposób staje się miejscem innym od samego siebie, materializując artystyczne treści w krótkotrwałym akcie iluzji⁸.

Prawdziwie interesujące jest spotkanie tej przestrzennej niedookreśloności z konkretnym ludzkim doświadczeniem, gdyż to właśnie zewnętrzne otoczenie „drażni nas i żłobi” i w nim „następuje erozja naszego życia”. Dlatego też warto odnotować uwagę Czaj na temat zbyt statycznego charakteru heterotopii, rozumianego jako jej niezmiennosc względem czasu i historii. Potrzeba przesunięcia w stronę przestrzeni imaginacyjnych tłumaczona jest logicznymi i nieuniknionymi przemianami tego, co materialne w pojęciu Foucaulta. Ten pomysł zdaje się przywracać równowagę między materialnymi i niematerialnymi aspektami heterotopii. W swoim pomysle Czaja zbliża refleksję Foucaulta do słownika pojęciowego Augé⁹, domagając się obecności pojęcia „transformacji miejsc”, która dynamizuje losy przestrzeni, najczęściej przez degradację, dysfunkcjonalność i ich zniszczenie¹⁰.

⁶ Dariusz Czaja, „Nie-miejsca. Przybliżenia, rewizje”, w *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria* (Wołowiec: Wydawnictwo „Czarne”, 2013), 14.

⁷ Zob. Foucault, „Inne przestrzenie”, 120.

⁸ Zob. Foucault, 122.

⁹ Zob. Marc Augé, „Nie-Miejsca. Wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności (fragmenty)”, tłum. Agnieszka Dziadek, *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, nr 4 (2008): 127–140; Czaja w swoim tekście idzie o krok dalej. Zestawiając ze sobą heterotopie i nie-miejsca, wskazuje na to, że są one „sobie pokrewne w tym, co najistotniejsze: rozpoznaniu wyraźnej (...) inności pewnych fragmentów doświadczanej przez nas przestrzeni. Inności wobec obszarów ją otaczających. Jeśli pozbawić nie-miejsca negatywnego wartościowania, a heterotopie wyposażać w parametr chronologiczny, to można zbliżyć je do siebie i wykorzystać jako pożyteczną kategorię operacyjną”. Czaja, „Nie-miejsca. Przybliżenia, rewizje”, 22.

¹⁰ Zob. Czaja, „Nie-miejsca. Przybliżenia, rewizje”, 18–19. Zastanawiający jest ten jednoznacznie negatywny wymiar zmian przestrzennych, będący swego rodzaju podsumowaniem XX-wiecznych losów przestrzeni odprzestrzennionej.

Spośród wszystkich zasad wyjaśniających specyfikę heterotopii, które Foucault skrupulatnie odnotowuje – 1) nie ma na świecie kultury, która nie tworzyłaby heterotopii; 2) społeczeństwo może zmienić sposób funkcjonowania heterotopii; 3) heterotopia może zestawiać w jednym realnym miejscu liczne przestrzenie; 4) heterotopie powiązane są z warstwami czasu; 5) heterotopie zawsze zakładają system otwarcia i zamknięcia, który jednocześnie je izoluje i czyni przepuszczalnymi; 6. heterotopie pełnią określone funkcje w stosunku do pozostałej przestrzeni – największą badawczą pokusę otwiera wspólne rozważenie zasad trzeciej i czwartej.

Z tych właśnie reguł wysnuć chcę podstawową cechę każdej przestrzeni, za którą uznaję heterotopiczność. W odróżnieniu od Foucaulta nie traktuję heterotopii jako typu przestrzeni, ale wyodrębniam z niej cechę konstytutywną i przyjmuję za składową każdej przestrzeni, która staje się dzięki temu magazynem nawarstwień czasu. Odchodzę od myślenia modelowego na rzecz mówienia o cechach, jakościach, intencjach, właściwościach oraz o uobecnianiu, przenikaniu, wykraczaniu i pojawianiu się. Ufundowana zostaje perspektywa radykalnego otwarcia i próba uchwycenia podobieństw obecnych w szeregu różnych praktyk. Heterotopiczność, jako cecha konstytutywna Foucaultowskiej heterotopii, uobecnia się w każdej przestrzeni. Każde miejsce – obok swojej materialności – nosi zatem potencjał stania się miejscem innym niż jest, na przykład historyczną wersją samego siebie. W swojej realności gromadzi materialne ślady historii, będące przyczynkiem do licznych wirtualnych przestrzeni. Fenomen heterotopiczności rozciągamy na wszystkie przestrzenie, uznając tę kategorię za uniwersalną cechę spacjalną.

2. Materialność rzeczywistości

Skoro miejsca związane są z następstwem czasu, to w każdym z nich można odnaleźć różne temporalności. Foucault twierdzi, że „nie żyjemy w jakiejś pustce, wewnątrz której można by sytuować jednostki i rzeczy”¹¹, czym zwraca uwagę zarówno na materialny aspekt istnienia miejsc, jak i na materialny wymiar egzystencji człowieka. Podobną myśl formułuje jeszcze raz: „Nie żyjemy wewnątrz pustki zabarwiającej się różnymi refleksami światła, żyjemy w sieci relacji, wyznaczających miejsca (*emplacements*) wzajemnie do siebie nieredukowalne i absolutnie nie dające się jedno na drugie nakładać”¹². Przestrzeń jest więc zarówno zbiorem znaczeń, jak i realnym elementem rzeczywistości, magazynującym wcześniejsze jej wersje lub wyobrażenia na jej temat. Przeżycie heterotopiczności daje się osiągnąć jedynie wtedy, gdy następuje absolutne zerwanie z tradycyjnym czasem. Dopiero osłabienie teraźniejszości pozwala odsłonić palimpsestowy charakter przestrzeni, w której nawarstwia się czas¹³, i zaproponować perspektywę bycia-w-przestrzeni.

Zarówno Foucaultowska materialność przestrzeni, jak i materialny wymiar istnienia pośród niej zbliżają to stanowisko do postawy realistycznej, która zakłada, że w świecie obok człowieka, roślin i zwierząt istnieje tzw. kultura materialna. Wszystkie istniejące byty współdzielą zatem pewne

¹¹Foucault, „Inne przestrzenie”, 119.

¹²Foucault.

¹³Heterotopiczność zbliża się zatem do Bachtinowskiego chronotopu, oznaczającego nierozłączność przestrzeni i czasu, a w literackiej czasoprzestrzeni artystycznej umożliwiającego zespolenie oznak przestrzennych i czasowych w sensownej i konkretnej całości. Zob. Michaił M. Bachtin, „Czas i przestrzeń w powieści”, tłum. Jerzy Faryno, *Pamiętnik Literacki* 65, nr 4 (1974): 273.

czysto fizyczne właściwości, a ich obecność w świecie wytwarza określoną różnicę, także dla pozostałych bytów. Owe byty, jak w książce *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów* twierdzi Bjørnar Olsen, „są, oczywiście, odmienne, wręcz demonstrują – wobec i pośród siebie – skrajnie zróżnicowane formy bycia, które konstytuują podstawę zbiorowego działania”¹⁴. Postawa realistyczna oznacza zatem akceptację istnienia materialnego świata, którego poszczególne elementy konstytuują podstawowy i stały fundament ludzkiej egzystencji. Rzeczy i miejsca mają konkretne własności oddziałujące i kształtujące nie tyle ludzką percepcję, ile ludzi z rzeczami, materiałami, krajobrazami i przestrzeniami współzamieszkiwanie¹⁵. A mówiąc wprost: rzeczy, miejsca, krajobrazy i przestrzenie istnieją niezależnie od człowieka, one już-tam-są.

To wyraźnie antykartezjańskie stanowisko doprowadza do przesunięcia na dwóch płaszczyznach. Pierwsza wskazuje, że podmiot jest częścią szerszego porządku, a nie oddalonym od niego obserwatorem. Wchłonięcie w obręb systemu prowadzi do drugiej zmiany – dotychczasowy dystans ufundowany na zdolnościach rozumowych zostaje zastąpiony niejednorodną siecią, w której występują zarówno czynniki intelektualne, jak i te zmysłowe czy materialne. Wzrastają więc kompetencje ludzkiej cielesności, a umieszczenie jej w określonych lokalizacjach wiąże się z czymś, co moglibyśmy nazwać uprzedmiotowieniem podmiotu. Mylne jest przecież wrażenie, które zakłada, że ciało ludzkie jest jedynym ciałem na świecie, i dodatkowo, że to żywe ciało przenosi się z miejsca na miejsce zgoła nieograniczone przez inne rodzaje istnień¹⁶. Olsen ostrzega przed antropocentrycznym postrzeganiem materialności. W refleksji na temat ciała nie może zabraknąć tego, co ludzkie ciało otacza: „rzeczy, do których ciało się odnosi i z którymi się łączy, czyli mówiąc krótko, materialnych komponentów świata, wśród których ono istnieje”¹⁷. Materialny potencjał cielesności należy odnieść nie tylko do rzeczy, których ciało dotyczy i z którymi się łączy, słowem: pośród których istnieje, ale także do miejsc – zasiedlonych, zamieszkanych i doświadczanych.

Doświadczenie przestrzeni musi zostać związane z fenomenologiczną percepcją, zakładającą dwa niezwykle ważne spostrzeżenia: jesteśmy zależni od świata poprzez włączenie w sieć bytów ludzkich i pozaludzkich oraz wchodzimy w relacje ze światem zarówno jako myślące podmioty, jak i przedmioty cielesne¹⁸. Nie do utrzymania jest tutaj kartezjańska opozycja pasywnej i bezwładnej materii oraz aktywnego i usposobionego kreacjonistycznie ludzkiego umysłu. Nasza egzystencja jest zaangażowana, „jesteśmy-w”.

Przestrzeń, z którą spotyka się cielesny podmiot, istnieje bez niego i jest uprzednia względem doświadczenia¹⁹, które wydarza się podczas ich spotkania. Miejsce wymyka się próbie ciągłego zapośredniczenia materialności w granicach ludzkiego rozumowania, nie jest więc ani Kantow-

¹⁴Bjørnar Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, tłum. Bożena Mądra-Shallcross (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, 2013), 19.

¹⁵Olsen, 11.

¹⁶Zob. Olsen, 18.

¹⁷Olsen. Warto to zagadnienie naświetlić m.in. kontekstem „pamięci nawykowej” Henriego Bergsona: Henri Bergson, *Materia i pamięć. Esej o stosunku ciała do ducha*, tłum. Romuald Jakub Weksler-Waszkineł i Marek Drwięga (Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa, 2006), 67 i nast.

¹⁸Zob. Bergson, *Materia i pamięć*, 109.

¹⁹Zob. Graham Harman, *Traktat o przedmiotach*, tłum. Marcin Rychter (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2013); Marcin Lubecki, „Grahama Harmana ontologia przedmiotu poczwórnego”, *Estetyka i Krytyka*, nr 2 (2013): 221–230.

skim fenomenem, a więc poznawalnym „przedmiotem zmysłów”, nie jest również „rzeczą samą w sobie”, a więc przedmiotem transcendentnym, o którym nic wiedzieć nie możemy, ani nawet Husserlowskim przedmiotem intencjonalnym, będącym efektem redukcji fenomenologicznej.

Miejsce jako palimpsestowa struktura nawarstwiających się czasów może być uważane za materialny zapis przeszłości. Laurent Olivier, wykorzystując Bergsonowską koncepcję trwania, notuje, że „obecny stan teraźniejszości [...] składa się zasadniczo z palimpsestu wszystkich trwał z przeszłości, które zostały zapisane w materii”²⁰. Składowe przestrzeni to nie tylko ślad lub osad odległej przeszłości, gdyż są także efektywnie włączane w tworzenie i różnicowanie okresów. Olsen zauważa, że rzeczy (a zatem i miejsca) „czynią przeszłość obecną i dotykálną, stale opierając się reżimowi, który podporządkowuje czas jego popularnemu wizerunkowi jako czegoś chwilowego i nieodwracalnego”²¹.

3. Sprawczość miejsc

Sprawczość materii nie polega na powielaniu aktywności podmiotu, lecz na unikatowej właściwości zasadzającej się na wskazywaniu własnej odrębności²². W czym więc tkwi specyfika oddziaływania rzeczy? Ewa Domańska w „*Zwrocie performatywnym*” we współczesnej humanistyce notuje, że w związku z krytyką antropocentryzmu i posthumanizmem wielu badaczy rozszerza sprawczość na byty nie-ludzkie, jednak w żadnym z projektów nie chodzi o przypisywanie bytom nie-ludzkim intencji bądź zastąpienie ludzkich podmiotów sprawczych nie-ludzkimi, lecz o zwrócenie uwagi na sytuację, w której „zmiany w rzeczywistości są efektem procesów i kooperacji różnego rodzaju podmiotów sprawczych”²³. Badaczka, komentując²⁴ teorię aktora-sieci w ujęciu Bruno Latoura²⁵, wskazuje, że intencjonalność jest elementem różnicującym sprawczość ludzką od sprawczości rzeczy. Nieintencjonalna sprawczość podmiotów nie-ludzkich polegałaby zatem na intensywnie zauważalnej obecności, która poprzez samo istnienie wymusza ustosunkowanie się do nich podmiotów ludzkich. Nie jest więc intencją miejsca wywieranie wpływu na człowieka, przestrzeń „nie zakłada”, „nie postanawia” i wreszcie „nie chce wpłynąć” na podmiot ludzki, ale przez własną materialną obecność staje się mimowolnie elementem sieci zależności i wymaga ustanowienia wobec siebie relacji.

Alfred Gell w książce *Art and Agency*, przyglądając się oddziaływaniu rzeczy i temu, w jaki sposób odnoszą się one do ludzi, wskazuje na zapośredniczanie relacji międzyludzkich w materii. Definiując sprawczość jako „relacyjną i zależną od kontekstu”²⁶, jest już o krok od włączenia do tej sieci bytów nie-ludzkich. Dzięki takiemu założeniu sprawczość staje się mimowolną interakcją między istnieniami, zaproszeniem do współpracy, bardzo delikatnym, choć

²⁰Laurent Olivier, „Duration, Memory and the Nature of the Archaeological Record”, w *It's about Time. The Concept of Time in Archaeology*, red. Håkon Karlsson (Göteborg: Bricoleur Press, 2001), 61.

²¹Olsen, *W obronie rzeczy*, 169.

²²Zob. Olsen, 60.

²³Ewa Domańska, „«Zwrot performatywny» we współczesnej humanistyce”, *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, nr 1–2 (2007): 57–58.

²⁴Zob. Ewa Domańska, „Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami”, *Kultura Współczesna*, nr 3 (2008): 19.

²⁵Zob. Bruno Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, tłum. Aleksandra Derra (Kraków: Universitas, 2010).

²⁶Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory* (Oxford: Clarendon Press, 1998), 19–22.

zauważalnym wymuszeniem „odniesienia-się-do-mnie”. Działająca materia, która odgrywa rolę mediatora to element koncepcji afordancji Jamesa Gibsona, definiowanej jako możliwość działania²⁷. Sprawczość materii polegałaby w tym ujęciu na dostarczaniu swych właściwości i gotowości-do-działania w niezapośredniczony sposób²⁸. Afordancja miejsc odpowiadałaby zatem za wachlarz określonych możliwości, które dostępne są w takiej, a nie innej konstelacji rzeczy. Zupełnie innym doświadczeniem przestrzennym będzie zejście do zaciemnionej piwnicy podczas eksploracji ruin aniżeli oglądanie miasta z najwyższego punktu widokowego. Oba miejsca dostarczają ograniczonej liczby perspektyw, aktualizują odmienne scenariusze, wystawiają podmiot na inne bodźce i mają odrębne heterotopiczności.

Skoro zatem podmiot ludzki jest ograniczony w swoich możliwościach, a jego aktywność jest zapośredniczona również w materii, która zajmuje konkretną lokalizację w rzeczywistości, to – cytując Maurice’a Merleau-Ponty’ego – „poruszać swoim ciałem to zmierzać dzięki niemu ku rzeczom, to pozwalać mu odpowiedzieć na ich wezwanie, które dociera do niego bez żadnego przedstawienia”²⁹. Ten responsywny charakter możemy z pewnością znaleźć w podstawowej cesze rzeczy, którą jest według Martina Heideggera poręczność, oznaczająca intuicyjną umiejętność posługiwania się nimi³⁰:

im mniej tylko się przyglądamy młotkowi-rzeczy, im sprawniej go używamy, tym bardziej źródłowy staje się stosunek do niego [...] „Teoretycznemu” jedynie spojrzeniu na rzeczy brak rozumienia poręczności³¹.

Bezrefleksyjne eksploatowanie rzeczy i miejsc, korzystanie z wyprodukowanych narzędzi i używanie ich zgodnie z przeznaczeniem, użytkowanie miejsc jako pojemnika dla naszych codziennych działań sprawiają, że stają się one niewidoczne. Odmiernym sposobem ich istnienia jest obecność, która ucieleśnia się za sprawą utraty poręczności. Jak pisze Hubert Dreyfus³², obecność związana jest z określonym zaniepokojeniem i zakłóceniem. Gdy używamy rzeczy i działają one w sposób zgodny z naszym zamierzeniem, są one dla nas niewidoczne, ale kiedy tracą poręczność i przestają spełniać swoją funkcję, to zaczynamy je zauważać. Poluzowany obuch młotka lub przebita opona czy odnalezione dawno zapomniane pomieszczenie przykuwają dużo większą uwagę niż rzeczy i miejsca cechujące się poręcznością. Utrata poręczności miejsc i ich uobecnienie związane są z zaburzeniem ich teraźniejszej roli i uaktywnieniem heterotopiczności jako konstytutywnej cechy przestrzeni. Miejsce przestaje być areną zwykłych czynności, a staje się uobecnieniem tego, co nieobecne, zaczyna być zauważalne, urasta do miana nieoczywistego, a stąd już tylko krok do skorzystania z zaproszenia do eksplorowania jego rozwarstwienia.

²⁷Termin pojawił się po raz pierwszy w artykule James J. Gibson, „The Theory of Affordances”, w *Perceiving, Acting, and Knowing: Toward an Ecological Psychology*, red. Robert Shaw i John Bransford (Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates, 1977), 67–82, a szczegółowo został opisany w książce James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception* (Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, 1986).

²⁸Zob. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, 127 i nast.

²⁹Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. Małgorzata Kowalska i Jacek Migasiński (Warszawa: Fundacja Aletheia, 2001), 157–158.

³⁰Zob. Martin Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. Bogdan Baran (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008), 88.

³¹Heidegger, 88–89.

³²Zob. Hubert L. Dreyfus, *Being-in-the-World: A Commentary on Heidegger’s „Being and Time”* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 70–83.

4. Uważnie z przestrzenią

Utrata poręczności miejsc jest niczym zaproszenie. Aby na nie odpowiedzieć, trzeba być uważnym. Zofia Król, autorka *Powrotu do świata. Dziejów uwagi w filozofii i literaturze*, definiuje uwagę jako relację podmiotu percypującego i przedmiotu percypowanego, w której podmiot jest przede wszystkim świadomy i przekonany o wadze procesu percepcji oraz wierzy, że to, czego doznaje, jest właśnie takie, jakim się jemu jawi³³. Komentatorka książki, Joanna Krajewska, zauważa, że w wywodzie Król „gra toczy się o stawkę dużo wyższą niż nowatorskie ujęcie, systematyczny wykład, atrakcyjne interpretacje. Niezbywalną cechą [...] stanowi uwaga wobec rzeczy”³⁴. *Powrót do świata* wprost opowiada o rozbudowanej wersji aktu uwagi, w którym kontakt z utraconym światem (także ze względu na dystans czasowy) zostaje ponownie nawiązany, a sam przedmiot może zostać ocalony przed działaniem przemijania³⁵.

Być uważnym to mieć nadwyżkę świadomości, która zakłada wezwanie przez Innego. Dlatego właśnie dla Hansa Ulricha Gumbrechta uwaga oznacza „otwartość umysłu na świat («umysł» i «świadomość» są bardziej pojemnymi pojęciami w porównaniu do «uwagi», którą definiuje się jako specyficzną funkcję świadomości)”³⁶. Niezbywalną cechą uważności jest otwartość na pojęcia wywołane w naszym umyśle, ale także na efekty i produkty działania wyobraźni w splątaniu z ciałem i zmysłami. Podobnie jak pod wpływem prozodii pojęcia wywołane przez słowa, a więc formy treści, stają się wyobraźnią, czyli substancją treści, tak każda sytuacja uważności, umożliwiającą uchwycenie pewnych form (np. architektura, artefakty przeszłości), pozwala na wchłonięcie ich i przekucie w substancję. Nie oznacza to wprawdzie zatrzymania wewnętrznego czasu świadomości i zdominowania jej przez wskazane treści, ale pozwala przeszłości obecnej w naszym umyśle dzięki przedmiotowi uwagi uobecnić się w wyobraźni, nie jako znaczenia, ale właśnie jako substancja³⁷.

W przestrzeni coś już jest i należy to, skrupulatnie odsłaniając, poznać. „Odkąd kupiłem tę pocztówkę – notuje Gumbrecht – wciąż podejrzewam, że tkwi w niej jakaś uśpiona opowieść, której nikt nie umiałby wymyślić. Prawdziwy dramat, złożony i zapewne bolesny – historia oszczerzenia albo zdrady, nawet zbrodni; nigdy jej nie usłyszymy, nawet przeczuwając jej obecność”³⁸. Choć uważne wsłuchiwanie się w materialną przestrzeń nie gwarantuje poznania jej, to przecież kreowane przez nas i otaczające nas sensory – nawet jeśli nie formują naszej rzeczywistości – to integrują konkretną materialność i uobecnienie podmiotu w świecie w akcie światotwórczości. Ten bergsonowski rys udowadnia, że znaczeniotwórczość oparta na kulturze sensu i logosie będzie miała inne źródła niż światotwórczość w ujęciu kreacji pewnego rzeczywistego wydarzenia, opartego na zetknięciu, dotykaności, ale przede wszystkim na jednoczesnej i topograficznie identycznej obecności podmiotu i miejsca.

³³Zob. Zofia Król, *Powrót do świata. Dzieje uwagi w filozofii i literaturze XX wieku* (Warszawa: Stowarzyszenie Pro Cultura Litteraria, Instytut Badań Literackich PAN. Wydawnictwo, 2013), 10.

³⁴Joanna Krajewska, „Poza poezją nie ma zbawienia? Kilka pytań do Zofii Król”, *Forum Poetyki*, nr 3 (2016): 97.

³⁵Zob. Król, *Powrót do świata*, 10.

³⁶Hans Ulrich Gumbrecht, „Jak podchodzić do «poezji jako rodzaju uwagi»?”, tłum. Joanna Krajewska, *Forum Poetyki*, nr 3 (2016): 43.

³⁷Zob. Gumbrecht, 49.

³⁸Hans Ulrich Gumbrecht, *Po roku 1945. Latencja jako źródło współczesności*, tłum. Aleksandra Paszkowska (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2015), 40.

Powyższe propozycje pozwalają widzieć w przestrzennym doświadczeniu ten rodzaj uważności, który pozwala wykorzystać heterotopiczność miejsc, dzięki czemu przywraca to, co ukryte i nieobecne. Wyczulenie na sprawczość materii nie oznacza oczywiście przywrócenia dawnej formy miejsc, nie zastąpi teraźniejszości przeszłością, ale pozwoli na odczucie obecności tego, co minione, utracone lub obce. Dzieje się to za sprawą podobieństwa uwagi do zaklęć i praktyk magicznych³⁹. Funkcja uwagi w przeważającej mierze jest więc magiczna – uobecnia rzeczy, osoby, ale także przestrzenie początkowo nieobecne. Gumbrecht wyjaśnienia, czym w istocie jest uobecnienie, szuka w tradycyjnej teologii Eucharystii, „gdzie Eucharystia jest rytmem, magią, dzięki której dokonuje się realna obecność Boga”⁴⁰. Czym innym bowiem jest Eucharystia, jeśli nie rytuałem tworzenia prawdziwej obecności Boga, Jego rzeczywistym uobecnieniem. Mowa tu przecież wprost o tym, że ciało i krew Chrystusa stają się substancjami w „formie” chleba i wina⁴¹. To właśnie wtedy, gdy wypowiedziane zostają słowa „to jest bowiem ciało moje”, realna obecność Boga staje się faktem⁴².

Dochodzi tu do gry niuansów między wytwarzaniem „substancji treści”, czyli wyobrażenia połączonego z somatyczną reakcją, i „formy treści”, która zmienia wyobraźnię w wiedzę i znaczenie⁴³. To reakcja, która pozwala połączyć psychosomatyczne doświadczenie z wykorzystaniem utrwalonych znaczeń i spaja to, co przedrefleksyjne, z efektami namysłu. Myślę, że intensywne doświadczenie przestrzennej uważności zasilane jest obiema tymi strategiami. Być może taką właśnie aktywność miała na myśli Król, pisząc, że „praca radykalnej uwagi polega zatem także na powrocie do owej utraconej prostoty myślenia, i przez to – do bliskości bycia”⁴⁴.

Dopiero uważny podmiot, substancjalnie współobecny z heterotopyczną przestrzenią, która akcentuje zarówno swój materialny aspekt, jak i nagromadzone wewnątrz „wspomnienia” minionych czasów, może stanąć w obliczu „treściwych momentów wyobraźni i przeszłych chwil, które pojawiają się jakby wyczarowane”⁴⁵. Tym, co słuchacz i obserwator przestrzeni mogą wnieść do jej bogactwa, jest nie tylko „uważna otwartość na «Bycie» i wyobraźnię, gdy te się jeszcze nie ukazały”⁴⁶, ale również kreatywne współtworzenie przestrzeni za pomocą różnych strategii: praktyk codzienności, preposteryjności, postpamięci, wspomnień, przeczuć lub fantazji.

Uważność przestrzenna polega na tym, by nie odrywać się od świata i by dążyć nie do ocalenia, lecz do fragmentarycznego uobecnienia miejsca odpowiadającego swoją specyfiką i kształtem zmaterializowanej heterotopii. Przestrzenne przeżycie jest świadomym zerwaniem z poręcznością materialnej okolicy, to także próba uchwycenia szansy na to, by pozwolić miejscu zaprezentować wszelkie składowe elementy zmagazynowanych heterochronii. Uważność to pewien rodzaj wyczulenia i zorientowanie na detalu oraz chęć aktywnego poszukiwania czegoś, co

³⁹Gumbrecht, „Jak podchodzić do «poezji jako rodzaju uwagi?»”, 44.

⁴⁰Hans Ulrich Gumbrecht, „Użyteczność historii (uobecnianie i odkupienie)”, w *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych. Antologia przekładów*, red., tłum. Ewa Domańska (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2002), 123.

⁴¹Hans Ulrich Gumbrecht, *Produkcja obecności. Czego znaczenie nie może przekazać*, tłum. Krzysztof Hoffmann i Weronika Szwebs (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2016), 53.

⁴²Gumbrecht, „Użyteczność historii (uobecnianie i odkupienie)”, 123.

⁴³Zob. Gumbrecht, „Jak podchodzić do «poezji jako rodzaju uwagi?»”, 48.

⁴⁴Król, *Powrót do świata*, 63.

⁴⁵Gumbrecht, „Jak podchodzić do «poezji jako rodzaju uwagi?»”, 50.

⁴⁶Gumbrecht.

kryje się za śladami pozostawionymi przez miejsce, to podążanie za tropem i w żadnym razie nie bagatelizowanie tego, co w miejscu się uobecnia.

5. Znaczenie i obecność przestrzeni

Olsen pisze, że rzeczy materialne „nie trwają spokojnie w oczekiwaniu na wcielenie ich do społecznie ukonstytuowanych znaczeń”⁴⁷. Sprzeciwia się więc koncepcji, że „rzeczy i świat bez interwencji człowieka, czyli jako byty ponad oraz poza naszym poznaniem, są same w sobie pozbawione znaczenia” i że stają się znaczące „dopiero, gdy zostają wpisane w nasz byt społeczny i intencje”⁴⁸. Jako przykład takiego myślenia może posłużyć Baudrillardowskie przeświadczenie, że przedmioty stają się znakami i konsumowane są jako znaki, a ich istota to wartość znakowa⁴⁹. Oznaczałoby to dla sytuacji przestrzennych, że wszelkie wytwarzane sensy kreowane byłyby nie tyle w sieci wzajemnych relacji intencjonalności podmiotów ludzkich i sprawczości bytów nie-ludzkich, lecz wewnątrz uprzestrzennionego podmiotu. Strach towarzyszący wejściu do zrujnowanej i zaciemnionej piwnicy miałby związek nie z brzydkim zapachem rozkładających się truchła zwierząt, wyczuwalną wilgotnością ścian, dyskomfortem z powodu obniżonego stropu, lecz z grą skojarzeń pochodzących z tekstów kultury i własnych przeżyć.

Warunkiem, na którym zasadza się ta idea, jest przeświadczenie, że materialność i rzeczywistość bez interwencji człowieka same w sobie są pozbawione znaczenia. Zyskują je dopiero wtedy, gdy zostają wpisane w społeczny kontekst. Dlatego właśnie Olsen może napisać, że „gdy na naszej drodze natrafiamy na wystrój domu, ubiór, megalit czy krajobraz, konfrontujemy się właściwie z niczym więcej niż materialnym odzwierciedleniem nas samych i naszych stosunków społecznych”⁵⁰. Norweski badacz ilustruje to niezwykle sugestywnym przykładem zaczerpniętym z Henry’ego Glassiego:

Małżeństwo z Niemiec kupuje dywan na Wielkim Bazarze w Istambule. Staje się on suwenirem z ich podróży do Turcji, który przypomina o słońcu i plaży, oraz jednym z elementów wystroju ich domu, częścią kolekcji sygnalizującej ich gust. Ich syn przechowuje go jako rodzinną pamiątkę. Dla niego dywan oznacza dzieciństwo. Tak Turcję zastępują Niemcy. Wspomnienia tkacza o wiejskim życiu ustępują wspomnieniom starzejącego się psychiatry w Monachium, któremu dywan przypomina spokojne chwile w deszczowe popołudnia, kiedy leżał na nim i dyrygował swymi kolorowymi cynowymi żołnierzami. Następnie jego syn, widząc, że dywan jest wytarty, związa go w legowisko dla psa, a znów jego syn, znajdując podarty dywan w posiadłości ojca, wyrzuca go⁵¹.

Ślad wiejskiego życia, pamiątka z wyprawy czy wspomnienie dzieciństwa są sposobami „czytania” materialności, które wynikają z jednej strony z przeświadczenia, że rzeczywistość można traktować jako tekst, z drugiej – że odczytanie jest uzależnione od odbiorcy i kreowane w akcie percepcji. Takie istnienie rzeczy i przestrzeni ma swoją genezę w strukturalizmie i poststrukturalizmie oraz

⁴⁷Olsen, *W obronie rzeczy*, 21.

⁴⁸Olsen, 61.

⁴⁹Zob. np. Jean Baudrillard, *Społeczeństwo konsumpcyjne. Jego mity i struktury*, tłum. Sławomir Królak (Warszawa: Sic, 2006).

⁵⁰Olsen, *W obronie rzeczy*, 61–62.

⁵¹Henry H. Glassie, *Material Culture* (Bloomington, Ind.: Indiana Univ. Press, 1999), 58. Tłumaczenie: Bożena Shallcross.

związane jest z przekonaniem, że „nie ma nic poza tekstem”, zachęca także do połączenia świata i jego tekstowej reprezentacji. Dzięki temu każdy element przestrzeni jest obdarzony uprzednio nadanymi znaczeniami, które należy zdekodować. Oglądanie w ten sposób miejsc zasadza się na rozdziwieniu między składowymi znaku w koncepcji Ferdinanda de Saussure’a. Podczas gdy materialne znaczące może charakteryzować się stałością, pojęciowe znaczone jest nieprzerwanie wytwarzane w kolejnych aktach lektury⁵². Jeśli *signifiant* służy jedynie temu, by umożliwić pojawienie się *signifié* jako jedynego właściwego sensu, to efektem jest niezwykła dysproporcja między materialnym i pojęciowym, która prowadzi do destrukcji znaczącego, podczas ukonstytuowania się znaczonego, bowiem *signifiant* zanika jako nieistotny element. Pomimo całego procesu myślowego transformującego znaczące w znaczone, materialne pozostaje jednak obecne właśnie jako materialne. Wytwarzanie znaczeń nie oznacza przecież neutralizacji elementów rzeczywistości.

Zarysowane wcześniej stanowisko nie zważa na odmiennność materialności oraz na to, że są one w pewnym sensie niezależne względem społecznego życia ludzi: „każdy, kto próbował iść przez miasto, żeglować łodzią czy złożyć półkę z IKEI – powiada Olsen – doświadczył, że rzeczy nie są jedynie posłusznymi i plastycznymi bytami, gotowymi wcielać nasze mentalne tabelki lub imperatywy naszych społecznych wyobrażeń”⁵³. Oczywiście jest zatem, że miasta, domu, krajobrazu nie doświadczamy w ten sam sposób, w jaki czytamy tekst. Nie oznacza to jednak, że intelektualne zaangażowanie w percypowanie tekstu nie może być elementem somatycznego doświadczenia przestrzeni.

Traktowanie związku człowieka z kulturą materialną jako intelektualnego zadania zbliżonego do świadomej lektury znaków i tekstów redukuje je do wymiaru niematerialnego i pozbawia ich odrębności. Studiowanie rzeczy i miejsc nie może prowadzić jedynie do odsłonięcia „czegoś więcej” i traktowania jako niepełnej reprezentacji przeszłości. Kluczowe są więc tutaj materialność, fizyczność, cielesność, obiektywność, rzeczywistość i faktyczność. A stąd już tylko krok do odmiennego od de Saussure’owskiego ujęcia znaku, które znajdziemy w pomyśle Arystotelesa. U antycznego filozofa koncepcja znaku nie jest oparta na rozróżnieniu między materialnym znaczącym, konotującym powierzchnię, i niematerialnym znaczeniu pojmowanym jako głębia. Arystoteles łączy substancję rozumianą jako „to, co jest obecne, ponieważ wymaga przestrzeni”, z formą, która jest „tym, za pośrednictwem czego substancja staje się postrzegalna”. Nie ma tutaj niematerialnego znaczenia, które uwalnia się od zmaterializowanej w znaczącym genezy i istnieje samodzielnie⁵⁴. Nie uwolnienie od materialności, lecz przywrócenie jej roli pozwala zbliżyć się do znaczenia. Skoro dopiero połączenie tego, co potrzebuje miejsca, z tym, co umożliwia bycie widocznym, oferuje „zbliżenie się do naszych ciał”, to uznanie materialności miejsca, którego forma wywołuje somatyczną reakcję na realną przestrzeń, nie może zniknąć z pola zainteresowania, jak by to miało miejsce w teorii znaku de Saussure’a. Miejsce znaczy poprzez swoją substancję i formę.

Gumbrecht w *Produkcji obecności* posiłkuje się teorią znaku, która rehabilituje materialny aspekt znaczenia, przez co czyni znaczenie obecnym także w wymiarze materialnym. Obecność w pierwszej kolejności odnosi się nie do temporalnych związków z rzeczywistością, lecz do relacji przestrzennych, bardziej liczy się bowiem „tu” aniżeli „teraz”. Obecne jest to, co

⁵²Zob. Olsen, *W obronie rzeczy*, 81.

⁵³Olsen, 66.

⁵⁴Gumbrecht, *Produkcja obecności*, 53.

możliwe jest do dotknięcia i co dotyka mnie (zarówno fizycznie jak i metaforycznie). Słowo „produkcja”, uzupełniające tytuł książki, odnosi się do „wydawania” przedmiotu w przestrzeń. Autor ma jednak na myśli nie wytwarzanie, ale różnego rodzaju procesy lub zdarzenia, prowadzące do wzmożonego wpływu tego, co obecne, na ludzkie ciało⁵⁵.

Jednym z zadań, które stawia przed sobą Gumbrecht, jest próba wprowadzenia efektów obecności do zdominowanej przez interpretację i znaczenie humanistyki zniewolonej przez hermeneutykę. Decyduje się przeto przeprowadzić czytelnika przez ponadtyśieczną historię kultury zachodniej, która odeszła od obecności w stronę znaczenia. Najwyraźniejszy przykład transformacji kulturowej widzi w różnicy postrzegania Sakramentu Eucharystii między teologią katolicką a teologią protestancką:

Na skutek intensywnych kilkudziesięcioletnich teologicznych dyskusji teologia protestancka zredefiniowała obecność ciała i krwi Chrystusa w przywoływanie ich „znaczeń”. Stopniowo zatem „jest” w zdaniu „to jest ciało moje” musiało być rozumiane jako „to oznacza” albo „to zastępuje” moje ciało. Znaczenia ciała i krwi Chrystusa przywoływały wydarzenie Ostatniej Wieczerzy, ale nie miały jej ponownie uobecnić⁵⁶.

To symboliczne przejście od „jest” do „to oznacza” staje się dla Gumbrechta linią demarkacyjną pomiędzy dwoma tradycjami, dlatego omawiane przez siebie pojęcia decyduje się wpisać w dualistyczną typologię „kultury znaczenia” i „kultury obecności”. Niemożliwe jest jednak zaistnienie jednego tylko typu, dlatego zachęca, by rozpatrywać sposoby przeplatania się cech tych dwóch modeli. Sytuacje przestrzenne zasilane więc będą zarówno efektami znaczenia, jak i efektami obecności.

Autor *Produkcji obecności* twierdzi, że – po pierwsze – pierwotnym samoodniesieniem człowieka w kulturze znaczenia jest umysł, podczas gdy w kulturze obecności jest to ciało. Oznacza to, że – po drugie – zewnętrzne postrzeganie samego siebie względem świata zostaje zestawione z uznaniem własnych ciał jako integralnych elementów egzystencji. Te uwagi pozwalają rozpatrywać sytuację przestrzenną w porządku obecności. To jednoznaczne odczytanie problematyzuje jednak punkt trzeci, w którym Gumbrecht wskazuje, że w kulturze znaczenia wiedza stwarzana jest w akcie interpretacji świata, a w kulturze obecności zostaje zwykle objawiona, innymi słowy „po prostu się dzieje”. To, co zbliża sytuacje przestrzenne do obecnościowego ujęcia wiedzy, to fakt, że wiedza nie ma wyłącznie charakteru pojęciowego oraz pojawia się jako gotowa substancja i nie wymaga interpretacji rozumianej jako modyfikacji w znaczenie. Ten rozdzwięk przypomina zatem dwufazowość doświadczenia przestrzennego, podczas którego początkowe wystawienie się na działanie miejsca, które samą swoją obecnością objawia się w swojej materialności, uzupełnione może zostać intelektualną próbą zgłębienia jego elementów składowych i związania z istniejącymi kulturowymi znaczeniami. Dlatego też – i to (niezwykle ważny) punkt czwarty – relacja przestrzenna może być zbudowana z dwóch odmiennych koncepcji znaku. W zasilanej rozważaniami de Saussure’a kulturze znaczenia mamy do czynienia z rozpowszechnionym dwuelementowym znakiem, na który składa się znaczące i znaczone. W procesie dekodowania znaku materialne znaczące przestaje być przedmiotem zainteresowania, gdy rozpoznane zostanie znaczone. Obecność posługuje się z kolei Arystotelesowską definicją znaku, według której łączy się w nim substancja i forma. Dopiero zrośnięcie tego, co potrzebuje miejsca, z tym, co umożliwia bycie

⁵⁵Gumbrecht, 23.

⁵⁶Gumbrecht, 53.

widocznym, oferuje „zbliżenie się do naszych ciał”. Uznanie materialności miejsca, które – nawet po pierwszej, bardzo somatycznej reakcji na realną przestrzeń – nie znika z pola zainteresowań i ciągle jest obecne, pozwala widzieć w nim substancję i formę. Z tego powodu właśnie – po piąte – doświadczenie przestrzenne umożliwia wpisanie własnego ciała w szerszy porządek niestałości tego, co materialne. Odczucie obecności tego, co obce, pokazuje, że ciągłość może być nagle zaburzona, że następstwo czasów nie musi budować harmonijnej wizji całości albo działania czy – jak chce tego Gumbrecht – „przekształcania”, które zakłada zbiór niezmiennych jakości, podatnych na ulepszenia bądź upiększenia. „Działanie” znaczenia zestawione zostaje z „magią” obecności rozumianą jako sprawianie, że nieobecne staje się obecne (niczym pojawianie się różnych przestrzeni w heterotopycznym miejscu). I dlatego właśnie – po szóste – przestrzeń jest dla kultury obecności pierwotnym wymiarem, w którym ustalane są wszelkie relacje w rzeczywistości.

Trudny do rozpatrzenia w kontekście sytuacji przestrzennych jest punkt siódmy, zgodnie z którym w kulturze obecności relacje cielesne mogą zmienić się w przemoc ciał przeciw innym ciałom. Przemoc jest jednym z tych pojęć Gumbrechta, które w *Produkcji obecności* zostały poddane redefinicji⁵⁷, dlatego należy je uznać za nieusuwalny składnik relacji opartej na obecności. W tym sensie przemoc rozumiana jako bezpośredni fizyczny wpływ cielesnej formy zbliża się w pewnym sensie do ujęcia relacji międzyludzkich przez egzystencjalistów, którzy każdą próbę kontaktu między istnieniem a istnieniem określali mianem układu między katem i ofiarą⁵⁸. Kulturę znaczenia charakteryzuje z kolei permanentne odraczanie rzeczywistej przemocy i przekształcanie jej we władzę.

Tematem punktu ósmego jest pojęcie zdarzenia lub zdarzeniowości, które w kulturze znaczenia związane jest z innowacyjnością i efektem zaskoczenia, a więc pewnego rodzaju nieprzewidywalnością. Gumbrecht dla kultury obecności zdaje się kategorię zdarzeniowości rozszerzać w takim stopniu, jaki pozwala pomieścić ten rodzaj przemian, który jest spodziewany a wręcz oczekiwany. Innymi słowy – każdy brak ciągłości związany z uobecnieniem substancji „uderza nas” nawet w sytuacji, w której się tego spodziewaliśmy⁵⁹.

W punkcie dziewiątym mowa jest o kulturze oficjalnej lub codziennej i jej negatywności. W kulturze znaczenia owym odwróceniem będą gry i fikcja, które – w miejsce motywacji uczestników tego procesu – wprowadzają reguły. Negatywnym codziennych relacji w kulturze obecności będzie karnawał jako wyjątek, który „okazuje się pełen chaosu, sprzecznych i bezsensownych elementów”⁶⁰.

Sytuacja przestrzenna byłaby zatem rytuałem quasi-magicznym, sprawiającym, że dzięki fizycznej obecności materialności w postaci cielesnego podmiotu i urzeczywistnionej przestrzeni sformalizowana substancja miejsca staje się obecna jako centralna część przeszłej sytuacji. Podczas sytuacji przestrzennej wytwarzana jest rzeczywista, rozwarstwiona niczym palimpsest obecność. Sytuacja przestrzenna, choć tak silnie związana z kulturą obecności, zasilana jest również elementami znakowymi w postaci intelektualnej uważności oraz pozamaterialnej

⁵⁷O redefinicji tego i innych pojęć pisze we wstępie do książki: Tomasz Mizerkiewicz, „Ku manifestacji. Hansa Ulricha Gumbrechta problematyka obecności”, w Hans Ulrich Gumbrecht, *Produkcja obecności. Czego znaczenie nie może przekazać*, tłum. Krzysztof Hoffmann i Weronika Szwabska (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2016), 13.

⁵⁸Zob. Jerzy Kossak, *Egzystencjalizm w filozofii i literaturze* (Warszawa: Książka i Wiedza, 1971), 42.

⁵⁹Zob. Gumbrecht, *Produkcja obecności*, 101.

⁶⁰Włodzimierz Bolecki, „Język. Polifonia. Karnawał”, *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, nr 3 (1977): 19.

wiedzy na temat miejsc. To, co w swoim inicjalnym charakterze jest jedynie doznaniem obecności, może też okazać się przyczynkiem do dalszych poszukiwań zasilanych efektami znaczenia.

Obecność zawsze naznaczona jest brakiem. Rozdarta między istnieniem a nieistnieniem jest z konieczności efemeryczna, a oznacza to, że w kulturze, która zbudowana jest przede wszystkim na znaczeniu, może istnieć tylko w formie „efektów” obecności. Nie sposób więc nie zauważyć, że obecność i znaczenie zjawiają się razem oraz że zawsze istnieje pomiędzy nimi napięcie. To znowu nic innego jak Foucaultowskie „czasy symultaniczności, epoka zestawiania, epoka rzeczy bliskich i dalekich, jednego obok drugiego, rozproszonego”⁶¹. Współwystępowanie nie oznacza oczywiście komplementarności. Zanurzeni jesteśmy raczej w przestrzeni nieustannej walki i wydzierania sobie zrębów ludzkiej aktywności przez obie siły.

Podobnie zatem jak w wypadku efektów obecności, które nie znikają pod naporem znaczenia, próbującego unicestwić materialne elementy rzeczywistości, fizyczna obecność nie jest w stanie stłamsić wymiaru znaczeniowego. Nie o stabilną strukturę wzorca, w którym znaczenie i obecność występują obok siebie i wzajemnie się uzupełniają, chodzi, lecz o ciągły ruch między efektami obecności i znaczenia, który wytwarza niepokój i – poprzez swoją wewnętrzną chwiejność – wyposaża przedmiot doświadczenia w wywrotową jakość⁶². Oznacza to, że sytuacje przestrzenne byłyby nie tylko przykładem „momentów intensywności”⁶³, w których Gumbrecht łączy ilościową nadwyżkę z temporalną fragmentaryzacją oraz wyjaśnia, że są to chwile, które oferują zamiast przesłania i nauki „odczucie wysokiego poziomu funkcjonowania [...] władz poznawczych, emocjonalnych, a może nawet fizycznych”⁶⁴, ale istniałyby także jako ich zaprzeczenie. Sytuacje przestrzenne, będące „procesami ekstensywności”, to nic innego jak próba zwalczania efektów obecności przez efekty znaczenia, ulotne zwycięstwo funkcji poznawczych, wnioskowania, skojarzeń, wiedzy i intelektu, a także okazja, by zbudować przesłanie i poprzez pracę pojęciową nauczyć się czegoś. Dopiero jednoczesna dwoistość znaczenia i obecności odsłania nasze faktyczne związki z przestrzenią. To zdroworozsądkowe i inkluzywne stanowisko Gumbrechta zachęca, by ponownie przemyśleć konsekwencje, jakie wytworzyła wyłączna dominacja światopoglądu kartezjańskiego.

6. A co z literaturą?

Nie sposób wyobrazić sobie praktyk humanistycznych bez udziału interpretacji. Jako elementarna i najprawdopodobniej nieunikniona praktyka intelektualna jest ona niezbędna. Nie oznacza to jednak, że nie można zaproponować takiej siatki pojęć, która pozwoliłaby humanistyce odnieść się

⁶¹Foucault, „Inne przestrzenie”, 117.

⁶²Gumbrecht, *Produkcja obecności*, 123.

⁶³W pojęciu „momentów intensywności” można znaleźć wyraźny wpływ Merleau-Ponty’ego. W doświadczeniu rzeczy widział on „pełne” doświadczenie cielesne, którego nie sposób osiągnąć metodami kontemplacji lub „wzięcia w nawias naszego codziennego i skomplikowanego współzamieszkania z rzeczami”. Olsen, *W obronie rzeczy*, 204. Za sprawą materialnego podobieństwa ludzkie ciało mimowolnie inicjuje bezpośrednie relacje z rzeczami. Tylko ciało „może nas zaprowadzić do samych rzeczy, które same też nie są bytami płaskimi, lecz głębokimi, niedostępnymi dla podmiotu unoszącego się wysoko ponad światem, otwartymi tylko dla takiego podmiotu (...), który współistnieje wraz z nimi w tym samym świecie”. Maurice Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, tłum. Małgorzata Kowalska (Warszawa: Fundacja Aleitheia, 1996), 140.

⁶⁴Gumbrecht, *Produkcja obecności*, 114.

do rzeczywistości w sposób bardziej złożony niż jedynie poprzez przypisywanie światu znaczenia⁶⁵. Nie jest więc przypadkiem, że w podtytule swojej książki Gumbrecht wprost wskazuje na te humanistyczne fenomeny, które nie są w żaden sposób „przekazywalne” przy użyciu znaczenia. Trudności wynikające z tej rewolucyjnej zmiany myślenia, przed którą ostrzega Gumbrecht, wiążą się z oskarżeniem o filozoficzną naiwność i nienaukowość terminów, takich jak „substancjalizm”, „rzeczywistość” lub „Bycie”⁶⁶. Jak zatem – inaczej niż za pośrednictwem znaczenia – odnieść się do świata?

Otwarcie nowej linii myśli humanistycznej współczesności w odniesieniu do literaturoznawstwa oznaczałoby próbę odpowiedzi na pytania o istnienie twórczości literackiej odbywające się nie tyle bez pojęcia interpretacji, ile z czasowym jej zawieszeniem; o możliwość istnienia wiedzy, która powstała w poznającym podmiocie nie w akcie interpretacji, lecz poprzez możliwą zgodność między przyswajaniem świata za pomocą pojęć oraz obserwacji go przy użyciu zmysłów⁶⁷, czy może nawet polegającą na obecności; o materialność komunikacji i powiązanie kompleksu znaczeniowego z tym, w jaki sposób zjawia się ono na zadrukowanej stronie; o wykorzystanie obecności jako okazji do sformułowania nowych pojęć i wyjścia poza tautologiczne „jest czymś, co jest”⁶⁸.

Gumbrecht zachęca niejako, by oglądać literaturę jako *nomen omen* przestrzeń, która zamiast porzucać lub zapominać, próbuje zaproponować relację ze światem opartą na obecności. Literatura w tym ujęciu będzie traktowana jako miejsce, w którym ścierają się ze sobą efekty obecności i efekty znaczenia. Na tym jednak nie koniec, gdyż odbiór literatury (i celowo nie używam tutaj słowa „czytanie”) musi poddać się tym samym prawidłowościom. Pisanie o twórczości literackiej siłą rzeczy zostaje zobowiązane, by zaakceptować aspekt obecnościowy, realizujący się przez powtórzenia wyznaczające rytm pisania i czytania, nachalne (niczym materialna obecność) powracanie do tych samych wątków, przeplatanie uporządkowanej argumentacji z wyartykułowaną intuicją. Konwencjonalna opowieść, obecność analizy i interpretacji oraz poddanie się regułom narracyjnym ustępować będą czasem musiały sieciom i konstelacjom, poczuciu bliskości lub odległemu dystansowi, równocześnie (nawet w postaci wielokrotnych prób odczytania tego samego tekstu lub zwielokrotnionego zastosowania podobnych narzędzi czy pojęć), a przykłady literackie, konteksty, nawiązania oraz tropy spajając będą powtórzenia i powroty.

Próba innego odbioru literatury wiązałaby się z czasowym zawieszeniem interpretacji na rzecz obecności. Ta z kolei, trudna do uchwycenia i zdefiniowania, dostępna byłaby jedynie w „momentach intensywności”. Prowadzi to zatem do próby zakorzenienia sztuki w substancji, której forma pojawia się i znika. Literatura byłaby w tym ujęciu bliska rozbłyskującym na niebie fajerwerkom, które pojawiają się, by za chwilę zgasnąć. Twórczość rozumiana jako Adornowskie *apparition* to zjawisko: „Jeśli *apparition* oznacza rozbłysk, przelotne dotknięcie, wówczas obraz jest paradoksalną próbą uchwycenia tego, co najmniej trwałe. W dziełach sztuki dokonuje się transcendencia chwilowości”⁶⁹. Komentujący estetykę Adorna Karol Sauerland zaznacza, że inność zwią-

⁶⁵Zob. Gumbrecht, 73.

⁶⁶Zob. Gumbrecht, 73–74.

⁶⁷Zob. Gumbrecht, 62–63.

⁶⁸Zob. Gumbrecht, 12–13, 37.

⁶⁹Theodor W. Adorno, „Ästhetische Theorie”, w *Gesammelte Schriften*, t. 7 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972), 130; Zob. także Karol Sauerland, „Kilka pojęć z estetyki Theodora W. Adorno”, tłum. Anna Wołkowicz, *Miesięcznik Literacki*, nr 7 (1981): 52.

zana ze zjawiskowością, a nie z wizerunkowością sztuki „dociera raz po raz do świata naszych wyobrażeń”⁷⁰, ale mimo to pozostaje nieuchwytna, bo jest zaledwie przeczuciem Nieistniejącego.

Obecność w badaniach literackich zagadnień przestrzennych, które z natury są interdyscyplinarne, musi wiązać się z oglądem umożliwiającym transfer wiedzy z analiz miejsc fikcjonalnych lub biograficznych na realną przestrzeń i doświadczanie jej oraz wykorzystanie relacji przestrzennych, mających miejsce w literaturze, jak i poza nią⁷¹. Zależność jest więc dwustronna, choć jej skomplikowanie nie realizuje się w prostej dwukierunkowej wymianie. Relacja może przyjąć formę refrakcji i traktować literaturę jako pryzmat⁷², który przekształca autentyczne miejsce w miejsce literackie, lub zakładać, że konkretne miejsca stają się przestrzenią twórczą, która umożliwia działalność literacką, lub też założyć komplementarność literatury i przestrzeni oraz literatury i miejsca. Otwarcie się literaturoznawstwa na taką perspektywę pozwala na nową i konstruktywną lekturę dzieł literackich.

Refleksja spacjalna spod znaku sytuacji przestrzennych jest próbą stworzenia takich pojęć, które dają humanistycie szansę odniesienia się do świata w sposób bardziej złożony aniżeli jedynie przez przypisywanie mu znaczenia⁷³. Mowa zatem o mechanizmach wykraczających poza myślenie o literaturze jako „tej drugiej rzeczywistości”, będącej autonomiczną formą życia. Nie o odbicie epoki i społeczeństwa w znakach ani o nierozzerwalność sfery estetyki i rzeczywistości społecznej chodzi, lecz o akceptację istotowej zależności literatury od tego, co materialne. Dlatego zamiast niezależności doświadczenia estetycznego, stającego się zasadą nowej formy życia zbiorowego⁷⁴, należałoby szukać sprzężenia doświadczenia estetycznego i jego przestrzennego oraz materialnego umocowania.

Wykorzystanie kategorii obecności oznacza nie tylko odejście od kartezjańskiego rozdzielenia podmiotu poznania i poznawanej rzeczywistości, lecz także rezygnację z zamknięcia w problemach języka, narracji oraz autonomii świata przedstawionego. Dopiero akceptacja materialnej i przestrzennej realności, która obecna jest przed dziełem literackim, towarzyszy jego powstawaniu i odbiorowi, umożliwia sformułowanie ożywczych i inspirujących tez. Takie właśnie sugestie można znaleźć w rewelatorskim artykule Pawła Tomczoka zatytułowanym *Realność pośrednika*⁷⁵. Głównym celem tego wystąpienia jest przedstawienie propozycji alternatywnych wobec założeń dotychczasowych badań narratologicznych. Tomczok dąży do zmiany paradygmatu mentalistycznego na model realistyczny, który oferuje nową teorię opowiadania uwzględniającą ważną rolę obiektów współtworzących narrację. Wyalienowanie materialności podczas czytania sprawia, że literatura zostaje oderwana od rzeczywistości i szczelnie zamknięta w systemie rządzącym się własnymi prawami⁷⁶.

⁷⁰Sauerland, „Kilka pojęć z estetyki Theodora W. Adorno”, 53.

⁷¹Zob. postulaty badań przestrzennych z wykorzystaniem literaturoznawstwa: Wójtowicz, *Metamorfozy Pałacu Staszica*, 186 i nast.

⁷²Jest to pomysł Roberta Packarda, zob. Elżbieta Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2014), 36.

⁷³Zob. Olsen, *W obronie rzeczy*, 73.

⁷⁴Na temat relacji estetyki i rzeczywistości społecznej oraz literatury jako „symptomatologii społeczeństwa, przeciwstawiającej się zgiefkowi i ułudzie sfery publicznej” zob. Jacques Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, red. Magda Pustola i Kuba Mikurda, tłum. Maciej Kropiwnicki i Jan Sowa (Kraków: Korporacja Ha!art, 2007), 50–98.

⁷⁵Paweł Tomczok, „Realność pośrednika”, *Forum Poetyki*, nr 15–16 (2019): 6–23.

⁷⁶Zob. Tomczok, 21.

Tomczok chce, aby refleksja literaturoznawcza uwzględniła – ujawniającą swoją obecność na zasadzie Heideggerowskiej skrytości – „makietowość” świata przedstawionego każdego dzieła literackiego oraz ukrytą materialność czy cielesność narratora. Jego propozycja wspiera zatem czytanie literatury rozumiane jako uczestnictwo w proponowanych przez nią sytuacjach przestrzennej uważności, gdyż dla badacza realne są owa przestrzeń i jej potencjał sytuacyjnych otwarć, realny jest narrator i realne jest kształcenie uważności kogoś obcującego z makietą realnego świata.

Przyzwolenie na pojawienie się w refleksji filologicznej sposobów odnoszenia się przez literaturę do świata w inny sposób niż za pośrednictwem znaczenia – a zatem wprowadzających na scenę badań literackich pojęcia jednoznacznie implikujące materialność i obecność – nie musi oznaczać filozoficznej naiwności. Próba wprowadzenia do literaturoznawstwa bycia, obecności, sprawstwa bytów nie-ludzkich czy wreszcie łączących te kategorie sytuacji przestrzennych, implikujących możliwość powrotu do Arystotelesowskiej substancji⁷⁷, ma szansę doprowadzić do przełomu teoretycznego, który pozwoli lepiej zrozumieć i odczuć sieć zależności między literaturą a tym wszystkim, co jest obok niej.

⁷⁷Zob. Gumbrecht, *Produkcja obecności*, 73–74, 96.

Bibliografia

- Adorno, Theodor W. „Ästhetische Theorie”. W *Gesammelte Schriften*, T. 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972.
- Augé, Marc. „Nie-Miejsca. Wprowadzenie do antropologii nadnowoczesności (fragmenty)”. Przetłumaczone przez Agnieszka Dziadek. *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, nr 4 (2008): 127–140.
- Bachtin, Michaił M. „Czas i przestrzeń w powieści”. Przetłumaczone przez Jerzy Faryno. *Pamiętnik Literacki* 65, nr 4 (1974): 273–311.
- Balcerzan, Edward. „W stronę genologii multimedialnej”. *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, nr 6 (1999): 7–24.
- Baudrillard, Jean. *Spółczesność konsumpcyjna. Jego mity i struktury*. Przetłumaczone przez Sławomir Królak. Warszawa: Sic, 2006.
- Bergson, Henri. *Materia i pamięć. Esej o stosunku ciała do ducha*. Przetłumaczone przez Romuald Jakub Weksler-Waszkine i Marek Drwiega. Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa, 2006.
- Czaja, Dariusz. „Nie-miejsca. Przybliżenia, rewizje”. W *Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria*, 7–26. Wołowiec: Wydawnictwo „Czarne”, 2013.
- Domańska, Ewa. „Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami”. *Kultura Współczesna*, nr 3 (2008): 9–21.
- . „Zwrot performatywny» we współczesnej humanistyce”. *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, nr 1–2 (2007): 48–61.
- Dreyfus, Hubert L. *Being-in-the-World: A Commentary on Heidegger's „Being and Time”*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Foucault, Michel. „Inne przestrzenie”. Przetłumaczone przez Agnieszka Rejniak-Majewska. *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, nr 6 (2005): 117–125.
- Gell, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- Gibson, James J. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, 1986.
- . „The Theory of Affordances”. W *Perceiving, Acting, and Knowing: Toward an Ecological Psychology*. Zredagowane przez Robert Shaw i John Bransford, 67–82. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates, 1977.
- Glassie, Henry H. *Material Culture*. Bloomington, Ind.: Indiana Univ. Press, 1999.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. „Jak podchodzić do «poezji jako rodzaju uwagi?»”. Przetłumaczone przez Joanna Krajewska. *Forum Poetyki*, nr 3 (2016): 42–53.

- . *Po roku 1945. Latencja jako źródło współczesności*. Przetłumaczone przez Aleksandra Paszkowską. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2015.
- . *Produkcja obecności. Czego znaczenie nie może przekazać*. Przetłumaczone przez Krzysztof Hoffmann i Weronika Szwebs. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2016.
- . „Użyteczność historii (uobecnianie i odkupienie)”. W *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych. Antologia przekładów*. Zredagowane i przetłumaczone przez Ewa Domańska, 117–126. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2002.
- Harman, Graham. *Traktat o przedmiotach*. Przetłumaczone przez Marcin Rychter. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2013.
- Heidegger, Martin. *Bycie i czas*. Przetłumaczone przez Bogdan Baran. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008.
- Johnson, Peter. „Brief History of the Concept of Heterotopia”, 2012. <https://tinyurl.com/y6hknaae>.
- Kossak, Jerzy. *Egzystencjalizm w filozofii i literaturze*. Warszawa: Książka i Wiedza, 1971.
- Krajewska, Joanna. „Poza poezją nie ma zbawienia? Kilka pytań do Zofii Król”. *Forum Poetyki*, nr 3 (2016): 96–99.
- Król, Zofia. *Powrót do świata. Dzieje uwagi w filozofii i literaturze XX wieku*. Warszawa: Stowarzyszenie Pro Cultura Litteraria, Instytut Badań Literackich PAN. Wydawnictwo, 2013.
- Latour, Bruno. *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*. Przetłumaczone przez Aleksandra Derra. Kraków: Universitas, 2010.
- Lubecki, Marcin. „Grahama Harmana ontologia przedmiotu poczwórnego”. *Estetyka i Krytyka*, nr 2 (2013): 221–230.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia percepcji*. Przetłumaczone przez Małgorzata Kowalska i Jacek Migasiński. Warszawa: Fundacja Aletheia, 2001.
- . *Widzialne i niewidzialne*. Przetłumaczone przez Małgorzata Kowalską. Warszawa: Fundacja Aleitheia, 1996.
- Mizerkiewicz, Tomasz. „Ku manifestacji. Hansa Ulricha Gumbrechta problematyka obecności”. W Hans Ulrich Gumbrecht, *Produkcja obecności. Czego znaczenie nie może przekazać*. Przetłumaczone przez Krzysztof Hoffmann i Weronika Szwebs, 7–18. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2016.
- Olivier, Laurent. „Duration, Memory and the Nature of the Archaeological Record”. W *It's about Time. The Concept of Time in Archaeology*. Zredagowane przez Håkon Karlsson, 60–71. Göteborg: Bricoleur Press, 2001.
- Olsen, Bjørnar. *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*. Przetłumaczone przez Bożena Mądra-Shallcross. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, 2013.
- Rancière, Jacques. *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*. Zredagowane przez Magda Pustola i Kuba Mikurda. Przetłumaczone przez Maciej Kropiwnicki i Jan Sowa. Kraków: Korporacja Ha!art, 2007.
- Rybacka, Elżbieta. *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2014.
- Sauerland, Karol. „Kilka pojęć z estetyki Theodora W. Adorno”. Przetłumaczone przez Anna Wołkowicz. *Miesięcznik Literacki*, nr 7 (1981): 49–59.
- Sławiński, Janusz. „Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości”. W *Przestrzeń i literatura. Studia*. Zredagowane przez Michał Głowiński i Aleksandra Okopień-Sławińska, 9–22. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1978.
- Tomczok, Paweł. „Realność pośrednika”. *Forum Poetyki*, nr 15–16 (2019): 6–23.
- Włodzimierz Bolecki. „Język. Polifonia. Karnawał”. *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, nr 3 (1977): 7–33.
- Wójtowicz, Aleksandra. *Metamorfozy Pałacu Staszica*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, 2017.

SŁOWA KLUCZOWE:

heterotopiczność przestrzeni

sytuacje przestrzenne
literatury

ABSTRAKT:

Artykuł omawia kategorię sytuacji przestrzennej – ufundowanego na pojęciu uważności specyficznego doświadczenia podmiotu ludzkiego, który znajduje się w konkretnej lokalizacji geograficznej, współdzieli to usytuowanie z miejscem kumulującym heterochronię i zostaje wystawiony na sprawstwo materii. Termin rozpatrywany jest na podstawie heterotopii Michela Foucaulta, powrotu do materialności Bjørnara Olsena oraz kultury znaczenia i kultury obecności Hansa Ulricha Gumbrechta.

uwaga

kultura znaczenia i kultura obecności

SPRAWCZOŚĆ MATERII

NOTA O AUTORZE:

Cezary Rosiński – dr nauk humanistycznych, dokumentalista i specjalista ds. danych w Instytucie Badań Literackich PAN. Autor książki *Ocalić starość. Literackie obrazy starości w polskiej literaturze najnowszej* (Lublin 2015). Uczestnik projektów *TRIPLE* (*Targeting Researchers through Innovative Practices and multiLingual Exploration*), *Global trajectories of Czech Literature since 1945* i *Cyfrowa infrastruktura badawcza dla humanistyki i nauk o sztuce DARIAH-PL*. Stypendysta Czeskiej Akademii Nauk. Do jego zainteresowań badawczych należy najnowsza proza polska, zagadnienie przestrzeni w literaturze oraz humanistyka cyfrowa. |

Zmagania z początkiem.

Przed-tekst wybranych opowiadań
Włodzimierza Odojewskiego
(na materiale z poznańskiego
archiwum pisarza)

Jerzy Borowczyk

ORCID: 0000-0002-6420-4163

1. Z czeluści archiwum pisarza uwikłanego w proces tekstotwórczy

Gromadzenie „dokumentów genezy” ma kluczowe znaczenie w procedurze pracy z brulionami (rękopisami i maszynopisami) utworów danego twórcy, jaką proponują francuscy genetycy tekstu. Pierre-Marc de Biasi powie, że to „etap decydujący dla przebiegu pracy, skoro wszelkie badania i jakość spodziewanych rezultatów zależą w dużej mierze od kompletności zgromadzonego materiału i przejrzystości wyodrębnienia poszczególnych jego elementów”¹. Moje doświadczenia z *dossier* genezy opowiadań, powieści oraz monachijskich audycji radiowych (programy literacko-

¹ Pierre-Marc de Biasi, *Genetyka tekstów*, tłum. Filip Kwiatek i Maria Prussak (Warszawa: Instytut Badań Literackich. Wydawnictwo, 2015), 53.

-kulturalne nadawane w Radiu Wolna Europa z lat 70. i 80. XX wieku) Włodzimierza Odojewskiego² skłaniają do pełnej zgody z obserwacją francuskiego badacza. Jako czytelnik opowiadań wybranych z tomów *Zabezpieczanie śladów* (Paryż 1984), *Zapomniane, nieuśmierzone* (1987) oraz *Jedźmy, wracajmy* (w wersji poszerzonej z roku 2000)³, a szczególnie tropiciel kształtowania się w kolejnych brulionach i maszynopisach kluczowych wątków zajmujących mnie tutaj utworów mogą powiedzieć, że bogactwo źródłowego materiału pozwoliło mi uświadomić sobie, jak istotną rolę w ich powstawaniu odgrywały kolejne (zazwyczaj kilkunastokrotne) próby redakcji najpierw załączków fabuły, następnie zaś kolejnych partii rozrastających się tekstów⁴. Ponadto preparowanie na podstawie zgromadzonych materiałów przed-tekstów wybranych opowiadań dostarczało silnych impulsów do ich nowych lub przynajmniej odświeżonych (i wzbogaconych) interpretacji.

W niniejszym studium postanowiłem wziąć na warsztat genetyczno-tekstowy trzy opowiadania Włodzimierza Odojewskiego ze wspomnianych już zbiorów – *Ku Dunzynańskiemu Wzgórzu idzie las* (*Zabezpieczanie śladów*), *Co słyhać w ojczyźnie* (*Zapomniane, nieuśmierzone...*) oraz *Sezon w Wenecji* (drugie wydanie tomu *Jedźmy, wracajmy*). Sięgam do tych utworów tyleż z racji dostępu do bogatej kolekcji ich brulionów znajdujących się w poznańskim archiwum, ile z powodu bardzo ciekawej genealogii pisarskiej tekstów. Moją uwagę przyciągnęły utwory powstałe w szerokim przedziale czasowym – od 1976 do 1999 roku. W trakcie ich pisania Odojewski myślał o większych całościach, w skład których chciał je włączyć, to zaś oznaczało, że w przypadku pracy nad każdym z trzech zbiorów sięgał po teksty pisane na początku lat 60. (często zaniechane jeszcze w fazie brulionowej, niedomknięte kompozycyjnie i treściowo) oraz tworzył rzeczy nowe. Był to także okres wyteżonej, choć przerywanej i ostatecznie niesfinalizowanej pracy artysty nad tzw. powieścią berlińską, która miała stanowić zwieńczenie cyklu podolskiego⁵. Gdy się wertuje i analizuje kolejne teczki zawierające spuściznę pisarza (przez niego samego scalone, wstępnie opisane i w tej formie przekazane archiwum na poznańskim Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM), widać bardzo wyraźnie, że Odojewski pisał właściwie nieustannie i że nieodmiennie towarzyszył temu proces swoistego pogrążania się we własnym archiwum pisarskim, co musiało mocno rzutować na redagowanie, odłożonych niegdyś, zaczętych utworów oraz pisanie nowych.

² Chodzi tutaj o zbiory Archiwum Włodzimierza Odojewskiego (dalej skrót: AWO) na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, na które składa się licząca wiele tysięcy kart spuścizna pisarza, przekazana przezeń poznańskiej uczelni pod koniec pierwszej dekady XXI wieku.

³ Włodzimierz Odojewski, *Zabezpieczanie śladów* (Paryż: Instytut Literacki, 1984); Włodzimierz Odojewski, *Zapomniane, nieuśmierzone...* (Berlin: „Archipelag”, 1987); Włodzimierz Odojewski, *Jedźmy, wracajmy i inne opowiadania* (Warszawa: „Twój Styl”, 2000).

⁴ De Biasi wskazuje także na inne możliwe składniki „dokumentacji genezy” – korespondencję, dziennik intymny, szkice, rysunki, wypisy z lektur (de Biasi, *Genetyka tekstów*, 52), czyli wszelkie poświadczenia pisarskich i w ogóle życiowych aktywności pisarza w czasie pracy nad interesującym badacza utworem literackim. W przypadku spuścizny Odojewskiego ilość takich materiałów bywa zróżnicowana w zależności od okresu twórczości, z której pochodzą badane utwory. I tak w wypadku zajmujących mnie tutaj opowiadań dokumentacja opowiadania *Ku Dunzynańskiemu Wzgórzu idzie las* jest niezwykle obszerna (głównie za sprawą podejmowanego w tym utworze tematu katyńskiego oraz tego, że opowiadanie ukazało się w zbiorze wydanym nakładem Instytutu Literackiego w Paryżu, a to pociąga za sobą istnienie sporej korespondencji autora z Jerzym Giedroyciem z czasu pracy nad zbiorem oraz bogatej dokumentacji edytorskiej – wszystko to przechowywane jest w Archiwum Instytutu Literackiego i „Kultury” paryskiej w Maisons-Laffitte). Gdy zaś chodzi o *dossier* genezy opowiadań *Co słyhać w ojczyźnie* oraz *Sezon w Wenecji* rzecz ogranicza się do teczek z ich brulionami, przechowywanych w poznańskim archiwum.

⁵ Por. Magdalena Rabizo-Birek, „W poszukiwaniu Katarzyny. Ostatnie dwa ogniwa cyklu podolskiego (cz. I)”, w *Zabezpieczanie śladów. Wokół życia i twórczości Włodzimierza Odojewskiego*, red. Alicja Przybyszewska i Dagmara Nowakowska (Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, 2018), 13–24; Magdalena Rabizo-Birek, „W poszukiwaniu Katarzyny. Ostatnie ogniwa cyklu podolskiego (cz. II)”, w *Zapomniane, nieuśmierzone... Pamięć, zapomnienie, trauma w twórczości Włodzimierza Odojewskiego*, red. Alicja Przybyszewska i Dagmara Nowakowska (Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, 2020), 151–198.

Jeden z dowodów na taki stan rzeczy: wiele wskazuje na to, że teksty przeznaczone do zbioru *Zabezpieczanie śladów* były gotowe przed końcem 1983 roku. Natomiast początek pracy nad nimi lokalizować trzeba w dwóch zupełnie różnych momentach. Dawniejszy to początek lat 60., a szczególnie rok 1963, gdy pisarz pracował nad powieścią *Cień wielkiej równiny*, z której później wykrawał niektóre z opowiadań, o czym szczegółowo pisze Magdalena Rabizo-Birek⁶. Dla mnie istotniejszy jest moment drugi, czyli przełom lat 70. i 80. z powodu występującego wówczas wielkiego nasilenia zainteresowania pisarza tematyką sowieckich łagrów, deportacji ludności polskiej z Kresów w głąb ZSRR i ponownego podjęcia wątku katyńskiego. Pod trzema ostatnimi opowiadaniem z *Zabezpieczania śladów* – *Pod murem*, *Ku Dunzynańskiemu Wzgórz* *idzie las* oraz *W stepie, ostach i burzanie* – widnieją odpowiednio następujące daty roczne: 1980, 1981, 1983⁷. I pomiędzy nimi umieścić należy decydujące fazy procesu tekstotwórczego cyklu *Zabezpieczanie śladów*, w przypadku zaś opowiadania *Ku Dunzynańskiemu Wzgórz* *idzie las* można mówić przede wszystkim o latach 1980–1981⁸.

Przeszło czteroletnie obcowanie ze spuścizną zgromadzoną w poznańskim archiwum Odojewskiego uświadomiło mi, że wymarzona, potrzebna i planowana genetyczna edycja⁹ jednego z przywoływanych tutaj zbiorów opowiadań albo choćby jednego z jego ogniw wymaga jeszcze wielu lat pracy. Samo porządkowanie brulionów wybranego utworu (liczących zawsze grubo ponad setkę kart) jest w wypadku tego twórcy procesem niezwykle złożonym i żmudnym. Inicjatywa taka jest jednak ze wszech miar pożądana, co poświadczają obserwacje poczynione przed trzydziestu laty (i bez dostępu do archiwum pisarza!, a jedynie na podstawie wnikliwej lektury i analizy jego edycji książkowych) przez Wojciecha Tomasika. Badacz podkreślał wówczas, że „interpretator Odojewskiego nie może wyrzec się kompetencji tekstologa”, wskazując na „nieustanne poprawianie tekstów, wprowadzanie zmian do kolejnych edycji i odpodobnianiu różnych wariantów utworu”¹⁰. Niezwykle trafnie brzmi kwalifikacja Tomasika odnosząca

⁶ Por. Magdalena Rabizo-Birek, *Między mitem a historią. Twórczość Włodzimierza Odojewskiego* (Warszawa: „Twój Styl”, 2002), 81–141.

⁷ Po raz pierwszy daty te zamieszczono w edycji krajowej – Włodzimierz Odojewski, *Zabezpieczanie śladów* (Warszawa: Czytelnik, 1990). Najpierw pisarz umieścił je jednak pod kolejnymi opowiadaniem w autorskim egzemplarzu paryskiej edycji tego zbioru, który znajduje się w poznańskim AWO opatrzony przez Odojewskiego adnotacją: „egz. z korektą”. Co ciekawe, w ręcznych dopiskach dat pod opowiadaniem *Pod murem* oraz *Ku Dunzynańskiemu Wzgórz*... widać ślady zawahań i poprawek. W wypadku pierwszego z nich pierwotnie pisarz wpisał, jak można się domyślić, „1981”, po czym ostatnią cyfrę poprawił na „0”. Z kolei pod tekstem *Ku Dunzynańskiemu Wzgórz*... najpierw był wpisany rok 1980, a następnie pisarz korektorem zamalował część końcowego zera i tak powstało: „1981”. Na marginesie chciałbym dodać, że w AWO znajdują się także autorskie egzemplarze dwóch kolejnych edycji *Zabezpieczania śladów* z lat 1984 (wspomniane już), 1990, 2009, z których dwie pierwsze (każda w dwóch egzemplarzach) zawierają liczne poprawki i dopiski pisarza dotyczące także opowiadania *Ku Dunzynańskiemu Wzgórz* *idzie las*. Zgodnie z ustaleniami de Biasiego wspomniane woluminy zaliczyć należy do genetyki druków (de Biasi, *Genetyka tekstów*, 50–52) i traktować jako manifestacje ciągłe (mimo pierwodruku) trwającego procesu tekstotwórczego. W niniejszym studium, z racji jego ograniczonej objętości, nie podejmuję tej fazy genetyczno-tekstowej procedury.

⁸ Jeszcze jedno istotne uzupełnienie (zainspirowane obserwacjami Rabizo-Birek) – jednym ze źródeł inspiracji w wypadku opowiadań pisanych w latach 1980–1983 (*Pod murem*, *Ku Dunzynańskiemu Wzgórz*... oraz *W stepie, w ostach i burzanie*) stał się obsesyjno-systematyczny ogłód rozmaitych świadectw literackich i dokumentarnych dotyczących tematyki łagrowo-deportacyjnej (o czym donosił w jednym z listów do redaktora „Kultury”), które zajmowały Odojewskiego jako twórcę audycji radiowych. Do tego doszła także tematyka katyńska, przewijająca się przecież w wielu tekstach z kręgu obozowo-rosyjskiego, a ponadto podsycana okrągłą rocznicą sowieckiej zbrodni (1980). Rabizo-Birek w swej monografii pisze w tym kontekście o katyńskich i łagrowych apokryfach (Rabizo-Birek, *Między mitem a historią*, 90–141).

⁹ O różnych odmianach i cechach szczególnych „edycji genetycznych” pisze de Biasi, *Genetyka tekstów*, 113–132.

¹⁰ Wojciech Tomasik, „Odojewski: literatura bliska wyczerpania”, w *Odojewski i krytycy. Antologia tekstów*, wybór i oprac. Stanisław Barć (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1999), 242–243. Pierwodruk artykułu ukazał się w: *Teksty Drugie*, nr 1–2 (1991): 133–153.

się do utworów Odojewskiego jako „uwikłanych [...] w proces twórczy”, a co za tym idzie składających do podkreślania ich „literackiej natury”¹¹.

Szczególnie ważne wydają mi się – w kontekście podejmowanej tutaj próby – spostrzeżenia tegoż autora, który zauważa, że podstawowym gatunkiem uprawianym przez Odojewskiego „jest zbiór opowiadań – forma literacka, która dobrze harmonizuje z techniką wariantu i suplementu”¹². W związku z tym mowa jest dalej o „rozsądnym i konsekwentnym”¹³ powtarzaniu się, co doprowadza badacza do zaliczenia krótkich form prozatorskich uprawianych przez autora *Oksany* w poczet „poetyki etiudy”, charakteryzującej się „niegotowością, niesamodzielnnością i wewnętrzną powtarzalnością”, a także dotyczącej „zabiegów podejmowanych w procesie formowania tekstu i całości wielotekstowej”, co pozwala uznać ją za demonstrację „planu biografii pisarza”¹⁴. Uchwycone przez Tomasika prawidłowości formalne opowiadań Odojewskiego przychodziły w sukurs moim zmaganiom ze szczególnie obfitą brulionową dokumentacją początkowych partii krótkich form narracyjnych Odojewskiego z trzech przywoływanych już zbiorów, znajdującą się w teczkach poznańskiego archiwum.

2. „...z mroków samych początków”¹⁵, czyli co się kryje za kunsztownymi incipitami

Wysiłek wkładany w próby zapanowania nad liczbą i złożonością podejść pisarza do incipitów, pierwszych akapitów czy stron wielu opowiadań z lat 1976–1999 skłonił mnie do porównania tych rozmaitych redakcji z pozostającymi w pamięci, mistrzowskimi ujęciami początków wielkich osiągnięć prozatorskich Odojewskiego – przede wszystkim z pierwszym akapitem debiutanckiej *Wyspy ocalenia* czy trzeciego (katyńskiego) rozdziału z pierwszego tomu *Zasypie wszystko, zawieje*. Oto pierwsze trzy zdania *Wyspy ocalenia*:

Najskąpszego nawet cienia. Jasnobrunatny, nagi stok żarzył się odbiciem słonecznym, bezmiernie pusty, samym swym wyglądem wykluczający podejrzenie, że miał kiedykolwiek coś wspólnego z życiem. Pałacy podmuch wschodniego wiatru zamarł wśród skał i ciszy nic więcej nie zakłócało; była w niej doskonała nicość¹⁶.

Bezruch, skwar, cisza oddane zdaniami, których szyk i rytm muszą nasuwać skojarzenia z poetycką frazą i odzywały się echem w trakcie przedzierania się przez kolejne redakcje pierwszych zdań interesujących mnie opowiadań. Nie są one nasycone równie przejmującym doznaniem pustki i nicości, pozostają jednak w silnym pokrewieństwie ze swoistym stanem bezwładu i paraliżu, emanującymi z początku pierwszej powieści Odojewskiego. Inga Iwaśiów w artykule o procedurze początku i rozwinięcia w prozie autora *Kwarantanny* wskazała na zasadniczy cel tych jakby zamkniętych w sobie, alienujących się początkowych odcinków

¹¹Tomasik, 244.

¹²Tomasik, 245.

¹³Tomasik.

¹⁴Tomasik, 249–250.

¹⁵Cytat pochodzi z przed-tekstu (brulionu) opowiadania *Sezon w Wenecji*, do którego będę się jeszcze odwoływał.

¹⁶Włodzimierz Odojewski, *Wyspa ocalenia*, oprac. Tomasz Burek (Białystok: Versus, 1990), 15.

jego poszczególnych tekstów: „obsesja drażenia wybranych, podstawowych, a zarazem ostatecznych tematów ujawnia się równie intensywnie jak subtelnie, skłaniając czytelnika do nieomalże aptekarskich analiz wątków, motywów, poszczególnych sekwencji”¹⁷. Skoro tak, to chyba warto poprzestać w tym studium na ustanowieniu przed-tekstów początków trzech wybranych opowiadań, na próbie uchwycenia przemian stylistyczno-znaczeniowych ujawniających się w kolejnych fazach procesu tekstotwórczego owych narracyjnych otwarć, a także wynikających z nich przesłanek na rzecz (re)interpretacji definitywnych (wydrukowanych) całości.

W czasach narodzin genetyki tekstów jeden z jej założycieli, Jean Bellemin-Noël, przestrzegał przed „złudzeniem absolutnej obiektywności [...] w odniesieniu do opisu pracy przed-tekstu”¹⁸. Zdaniem autora *Le texte et l'avant-texte* nie da się „zaprezentować nieustannych transformacji dokonywanych w toku i za sprawą praktyki, którą nazywamy redakcją”, należy więc określić „poziomy analizy”, następnie pobrać na różnych z nich „kilka znamiennych próbek”, zaakcentować „pewne momenty, w których wyraz lub całe zdanie jednocześnie powoduje lokalną metamorfozę i jej ulega”¹⁹.

Niech tutaj taką próbką i takim momentem będą przed-teksty początków trzech opowiadań, które staną się przedmiotem mikroanalizy procedury, tak często uskutecznianej – jak podkreśla Adam Dziadek – przez genetyków tekstu²⁰. Z kolei de Biasi, prezentujący swą metodę w pracy nad ewolucją pierwszego zdania *Legendy o świętym Julianie Szpitalniku* Gustave’a Flauberta, użyje formuły mikrogenezy²¹.

3. Co ujawniają bruliony pierwszych akapitów? Ze studiów nad trzema przypadkami

Teczki, w których pisarz zgromadził materiały związane z powstawaniem i oddawaniem do druku trzech interesujących mnie tutaj opowiadań, są niemal zupełnie pozbawione wskazówek co do datacji pracy nad kolejnymi rękopisami i maszynopisami, a kolejność kart w poszczególnych zbiorach bardzo często bywa poważnie zaburzona. Wobec tego podstawowe zadanie polegać będzie na ustaleniu przed-tekstu pierwszego akapitu wybranego utworu, czyli odtworzeniu na podstawie zbioru rękopisów i maszynopisów „ciągu połączonych ze sobą procesów częściowych i wzajemnie się wspierających”, „których łańcuch tworzy obraz całości”²². Pamiętam przy tym, że praca nad brulionami – jak podkreśla Jean Levaillant – nie może odbywać się w cieniu i ze względu na tekst ostateczny, ale przy uznaniu, że są one inną jakością oraz że nie tyle

¹⁷Inga Iwasiów, „Początek i rozwinięcie, czyli porządek i chaos w twórczości prozatorskiej Włodzimierza Odojewskiego”, w *Formy i strategie wypowiedzi narracyjnej*, red. Czesław Niedzielski i Jerzy Speina (Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, 1993), 174.

¹⁸Jean Bellemin-Noël, „Tekst i przed-tekst. Bruliony wiersza Oskara Miłosza (fragmenty)”, przeł. Karol Krzyżosiak, *Forum Poetyki*, nr 21 (2020): 54–73. Podstawa przekładu: Jean Bellemin-Noël, *Le texte et l'avant-texte: les brouillons d'un poème de Milosz* (Paris: Librairie Larousse, 1971).

¹⁹Bellemin-Noël.

²⁰Adam Dziadek, „Poetyka i genetyka (tekstów)”, *Forum Poetyki*, nr 21 (2020).

²¹de Biasi, *Genetyka tekstów*, 163.

²²de Biasi, 50.

opowiadają „poprawną» historię genezy”, ile ujawniają „przemoc konfliktów, cenę wyborów, niemożliwe zakończenia, punkt węzłowy, cenzurę, wyłanianie się napięć”²³.

3.1. *Ku Dunzynańskiemu Wzgórz idzie las* – zawieszanie świadomości

Na redakcję początku opowiadania *Ku Dunzynańskiemu Wzgórz idzie las* składa się najobszerniejsza, imponująca kolekcja brulionów (rękopisów i maszynopisów) spośród utworów wybranych do prezentacji w tym studium. W ogóle bruliony (rękopisy i maszynopisy) opowiadania pisarz umieścił w trzech teczkach (nr 2, 3 i 7)²⁴, stanowiących część większej całości – dokumentacji tomu *Zabezpieczanie śladów* (obejmującej dwanaście teczek). Trzy tečky związane z *Ku Dunzynańskiemu Wzgórz...* liczą w sumie 521 kart formatu A4, zazwyczaj zapisanych jednostronnie.

W tych uwagach chodzić będzie o kompletny kształt początkowego akapitu opowiadania o katyńskiej taśmie, a – szerzej rzecz ujmując – traktującego o walce z wymazywaniem faktu sowieckiej zbrodni na polskich oficerach w roku 1940.

Wnikliwy ogląd materiałów²⁵ składających się na przed-tekst opowiadania *Ku Dunzynańskiemu Wzgórz...* pozwala stwierdzić, że rękopisy i maszynopisy z teczki nr 3 dokumentują najwcześniejszą fazę twórczego procesu – długotrwały, na wiele podejść rozpisany przebieg inkubacji tekstu. Teczka nr 2 obejmuje maszynopisy dokumentujące środkową fazę pracy nad opowiadaniem – pisarz dysponował już wówczas zasadniczym zrębem fabuły i poddawał go kolejnym przeróbkom (dopiskom, skreśleniom) oraz poprawkom. Natomiast teczka nr 7 odzwierciedla ostatnią fazę pracy pisarskiej, polegającą na przygotowaniu utworu do druku.

Przejsie do genetycznej analizy tekstu pierwszego akapitu warto poprzedzić ogólniejszymi obserwacjami dotyczącymi zarówno postaci drukowanej (pierwodruku w paryskiej edycji *Zabezpieczania śladów* z roku 1984), jak i kilku cech charakterystycznych kolejnych redakcji opowiadania w fazie najwcześniejszej (teczka nr 3).

Otóż w opublikowanym tekście utworu można wyróżnić trzy podstawowe sekwencje fabularno-tekstowe, którym nadam miana „Berlin 1”, „Genewa”, „Berlin 2”, oddając w ten sposób zasadnicze zwroty fabularne związane z kolejnymi miejscami akcji. Pierwsza z sekwencji obejmuje spotkanie Dziennikarza z Profesorem w zachodniobrzeńskim mieszkaniu tego

²³Jean Levaillant, *Écriture et génétique textuelle. Valéry à l'œuvre* (Lille: Presses universitaires de Lille, 1982), cyt. za: de Biasi, *Genetyka tekstów*, 139.

²⁴AWO, zespół: „Spuścizna literacka Włodzimierza Odojewskiego. Opowiadania z tomu *Zabezpieczanie śladów*”, tečky nr 1–12. Dalej do materiału z teczek składających się na ten zespół odsyłać będę, używając skrótowego zapisu: AWO, *Zabezpieczanie*, numer teczki oraz numer karty.

²⁵Uwagi o tekstotwórczym procesie pierwszego akapitu opowiadania *Ku Dunzynańskiemu Wzgórz idzie las* wiele zawdzięczają wspólnej pracy z małym zespołem studentów poznańskiej polonistyki, uczestników specjalności Edytorstwo tekstów literackich – przede wszystkim z Krzysztofem Zydorem i Magdaleną Wojtaś, a także z udziałem Jakuba Eichlera. Nasza współpraca zaowocowała wspólnym wystąpieniem na konferencji „Pamięć, zapomnienie, trauma w twórczości Włodzimierza Odojewskiego” (kwiecień 2018) zorganizowanej przez Archiwum Włodzimierza Odojewskiego na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM w Poznaniu. Wygłoszony wówczas referat nosił tytuł „...dużo przerażenia, pamięć zbrodni i wyobraźnia”. *Dossier genezy, proces tekstotwórczy oraz próba krytyki genetycznej opowiadania „Ku Dunzynańskiemu Wzgórz idzie las”* i nie został dotąd opublikowany.

ostatniego i koncentruje się wokół faktu potajemnego nagrania relacji peerelowskiego dyplomaty z opowieści katyńskiego ocalańca, którego spotkał w czerwonej partyzantce na terenie Białorusi. Potem następuje wylot Dziennikarza do genewskiej siedziby swej redakcji i dalsze ogniwa relacji tzw. osobnika odsłuchiwanie w hotelowym pokoju z taśmy magnetofonowej. I wreszcie następuje powrót Polaka do Berlina Zachodniego i jego długa debata z białoruskim Profesorem przeplatana referowanymi przez tego ostatniego fragmentami wspomnień peerelowskiego oficera. Wynika z tego, że w każdej z tych sekwencji akcja przenosi się w okolice Smoleńska (m.in. domniemany Katyń) oraz na poleskie (białoruskie) ostępy.

Należy od razu dodać, że najobfitsza dokumentacja zgromadzona w teczce nr 3 dotyczy pierwszych czternastu akapitów składających się na sekwencję „Berlin 1”, szczególnie zaś pierwszych czterech całości, których bardziej i mniej rozpisane postaci odnaleźć można na dwudziestu kartach. Odczytywanie rękopisów oraz maszynopisów (zazwyczaj oplecionych dość gęstą siecią odręcznych i maszynowych dopisków, również odręcznych lub białym korektorem poczynionych skreśleń i usunięć) zawierających pierwsze takty katyńskiej – kolejnej w twórczości Odojewskiego – opowieści uświadamia, jak tytaniczną, noszącą znamiona pisarskiej obsesji pracę nad początkiem wykonał tutaj artysta.

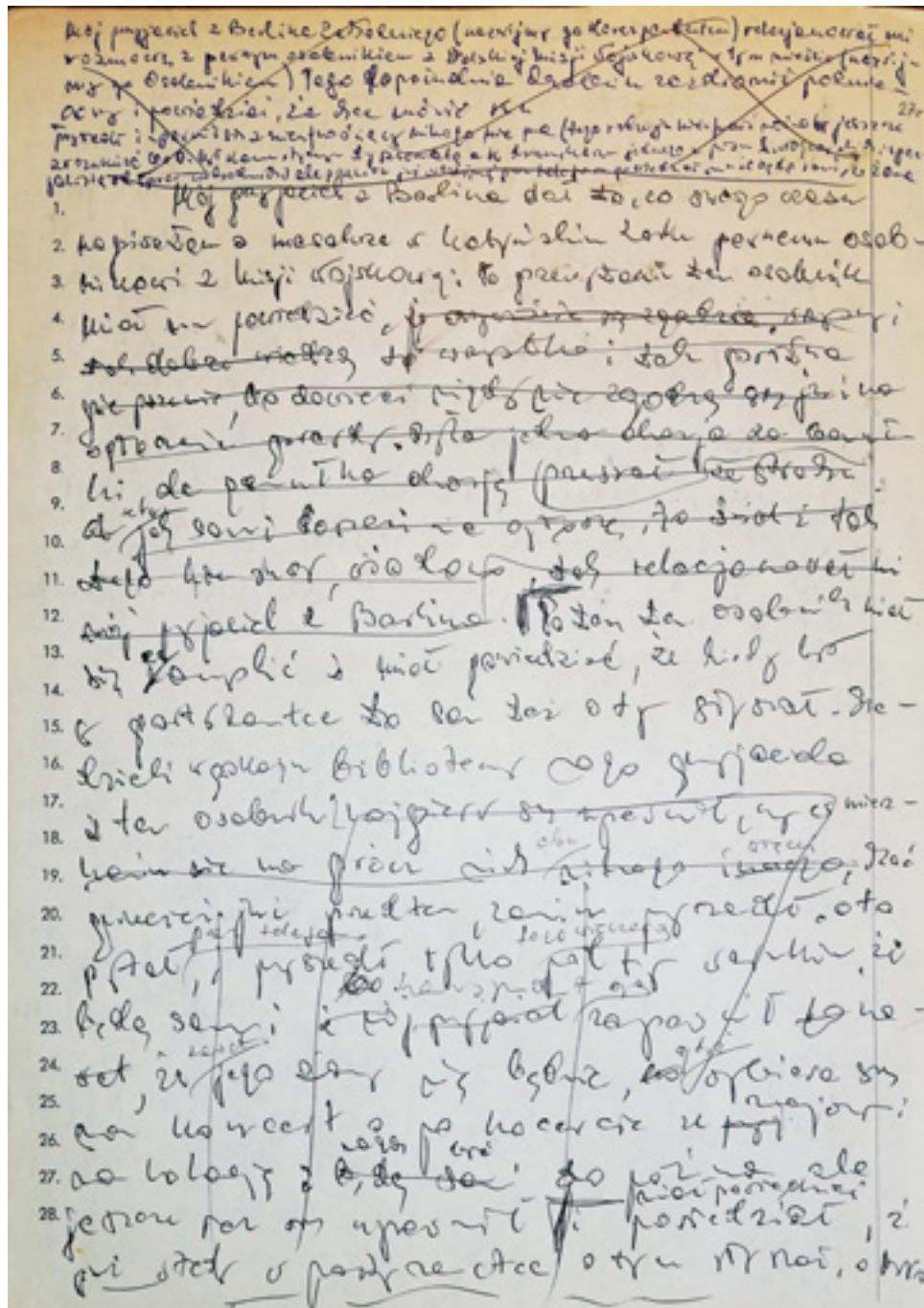
Ze wspomnianych dwudziestu zapisów składających się na przed-tekst pierwszych zdań oraz całego inicjalnego akapitu *Ku Dunzynańskiemu Wzgórzcu...* w teczce nr 3 znajduje się aż siedemnaście, z których sześć to rękopisy, a pozostałych jedenaście – robocze (noszące ślady licznych odręcznych ingerencji) maszynopisy.

Przypomnę jeszcze, że w edycji paryskiej z roku 1984 na początek interesującego mnie tutaj opowiadania składają się tytuł, motto z Szekspirowskiego *Makbeta* oraz niedługi (jak na Odojewskiego) akapit, bo liczący dwadzieścia jeden wersów, na przestrzeni których z pięciu zdań czytelnik dowiaduje się o wielogodzinnym (popołudniowo-wieczornym) spotkaniu Dziennikarza z Profesorem w rozpalonym upałem mieszkaniu i o skomplikowanym procesie dokonującym się (a raczej niemożącym się dokonać) w świadomości pierwszego z nich oraz o nastających w nim zmęczeniu i uczuciu lęku. Taka rudymენტarna rekonstrukcja jest w tym miejscu niezbędna, by móc przystąpić do próby odtworzenia przebiegu pracy pisarskiej nad samym początkiem tego szczególnego utworu. Zakończę ją przytoczeniem wydrukowanej redakcji pierwszego zdania, ku której zmierzał pisarz, zapisując – już to ręcznie, już na maszynie – kolejne jej postaci: „Było już koło wpół do szóstej po południu, a słońce paliło i rozprażało betonowe ściany mieszkania, jak wtedy, między dwunastą a pierwszą, kiedy Dziennikarz pierwszy raz spotkał się z Profesorem w jego mieszkaniu w sprawie tej taśmy”²⁶.

Siedemnaście podejść Odojewskiego do redakcji pierwszego zdania oraz pierwszego akapitu opowiadania dzielę na dwie grupy. Pierwsza liczy trzy karty – jedną zapisaną ręcznie (k. 27v) i dwie maszynopisowe (k. 30 oraz k. 157). Karta 27v jest najstarszą zachowaną próbą zapisu początku utworu, a maszynopisy (k. 30 oraz k. 157) jej przepisany i dość mocno przetworzony redakcjami. Najpierw autor sporządził więc ręczny zarys punktu wyjścia, potem przepisał go na maszynie (k. 30), nanosząc ręczne poprawki, by znów przepisać go na maszynie (k. 157) z uwzględnieniem poprawek, ale i z umieszczeniem kolejnych (dodam, że maszynopis na k. 30 został przekreślony skrzyżowanymi liniami, co może oznaczać przepisanie i dezaktualizację tego zapisu).

²⁶Włodzimierz Odojewski, „Ku Dunzynańskiemu Wzgórzcu idzie las”, w *Zabezpieczanie śladów*, 73.

Poniżej zamieszczam skan k. 27v²⁷ oraz jej transliterację²⁸, aby dać wgląd w sposób pracy Od-
ojewskiego nad wówczas jeszcze wykluwającym się, znajdującym się w fazie projektowania,
tekstem opowiadania.



Ilustracja 1.
Karta 27v
zawierająca
pierwszą
(zachowaną)
redakcję po-
czątku opo-
wiadania *Ku
Dunynańskie-
mu Wzgórzu
idzie las*

²⁷AWO, *Zabezpieczanie*, teczka 3, k. 27v.

²⁸Transliteracja jest efektem wspólnej pracy ze wspomnianą już studentką Magdaleną Wojtaś. Zastosowaliśmy metodę transliteracji dyplomatycznej, polegającej na „wyraźnym i «identycznym» odtworzeniu dokumentu, na możliwie dokładnym skopiowaniu układu tekstu takiego, jak w oryginale, z jego pustymi miejscami, odsyłaczami, marginesami, interliniami itd., przy skrupulatnym uwzględnieniu położenia słów względem siebie” (de Biasi, *Genetyka tekstów*, 104).

Mój przyjaciel z Berlina Zachodniego (nazwijmy go Korespondentem) relacjonował mi rozmowę z pewnym osobnikiem z Polskiej Misji Wojskowej w tym mieście (nazwijmy go Osobnikiem)* Tego popołudnia Osobnik zadzwonił podniecony i powiedział, że chce mówić K u przyszedł i upewnił się z nieufnością czy nikogo nie ma (tego rodzaju nieufność można by jeszcze zrozumieć, bo O. był komunistycznym dyplomatą a K dziennikarzem jednego z pism szwajcarskich i specjalistą od spraw wschodnich, ale przecież już wcześniej przez telefon powiedział mu że będą sami, że żona

Mój przyjaciel z Berlina dał to, co swego czasu
napisałem o masakrze w katyńskim lesie pewnemu osob-
nikowi z misji wojskowej. Po przeczytaniu ten osobnik
miał mu powiedzieć, że oczywiście się zgadza. wszyscy i
tak dobrze wiedzą to wszystko i tak próżne
pieprzenie, bo Sowietów nigdy nie zgodzą się już na
ogłoszenie prawdy. Była jedna okazja za Gomuł-
ki, ale gomułka okazję przesrał ze strachu.
A jak[†] sami Sowietów nie ogłoszą, to świat i tak
tego nie usłyszy, wiadomo, tak relacjonował mi
mój przyjaciel z Berlina. [Potem ten osobnik miał
się ^{za}namyślić i miał powiedzieć, że kiedy był
w partyzantce to sam też o tym słyszał. Sie-
dzieli w pokoju bibliotecznym mego przyjaciela
a ten osobnik najpierw się upewnił, czy w miesz-
szkaniu nie ma prócz nich nikogo i nieczego, choć
przecież już przedtem, zanim przyszedł, o to
przez telefon tego wieczora
pytał, i przyszedł tylko pod tym warunkiem, że
będą sami a Korespondent go
nawet zapewnił go na-
wet, że jego żony nie będzie, bo wybiera się
na koncert a po koncercie ze przyjaciół
mogą być
na kolację i będą sami do późna ale
jeszcze raz się upewnił i powiedział, że
już wtedy w partyzantce o tym słyszał, o było

* Pierwsza litera w słowie „popołudnia” poprawiona- pierwotnie było: „dopołudnia.”

† Wstawka przed słowem „jak” trudna do odczytania.

Co powoduje, że te trzy karty wyodrębniam i uznaję za pierwsze sekwencje przed-tekstu początku opowiadania? Po pierwsze, tylko w tych trzech zapisach pisarz posłużył się narracją pierwszoosobową, a bohaterami uczynił przyjaciela narratora, zachodniobерlińskiego Korespondenta oraz Osobnika, czyli przedstawiciela Polskiej Misji Wojskowej. Reprodukacja (i transliteracja) k. 27v pokazuje, iż pierwszy zapis składa się w istocie z dwóch redakcji – pierwsza jest obszerniejsza i w sporych odcinkach skreślona. Za jej pierwszeństwem przemawia zwyczaj stosowany przez Odojewskiego w pracy z rękopiśmiennymi i maszynopisowymi brulionami (a także czystopisami) utworów – pisarz w zdecydowanej większości korzystał z pewnego rodzaju szablonu, czyli kart formatu A4 z ponumerowanymi wersami. Czarnym długopisem na k. 27v pisarz zaczął więc szkicować początek opowiadania od wersu pierwszego do końca tej karty i na kolejnych. W pewnym momencie spore odcinki tego zapisu skreślił, umieścił nad nim poziomą czarną linię, ponad którą niebieskim długopisem i bardziej starannym (mniej pośpiesznym) pismem sporządził nową redakcję początku tekstu. Później i ona została przekreślona skrzyżowanymi liniami (czarny długopis) – moim zdaniem w ten sposób zaznaczył fakt przepisania tej „niebieskiej” redakcji na maszynie, czyli na k. 30.

Autograf (k. 27v) przynosi więc *de facto* dwa ujęcia początku opowiadania, w których pisarz chciał jak najszybciej wprowadzić motyw katyński oraz okoliczności potajemnego nagrania relacji peerelowskiego urzędnika. Kolejne redakcje (maszynopisy na k. 30 oraz 157) przynoszą próby rozwinięcia prezentacji bohaterów (szczególnie Korespondenta) oraz prac pisarsko-badawczych samego narratora poświęconych katyńskiemu mordowi. Można więc uznać, że rekonstruowane tutaj trzy (w gruncie rzeczy cztery, jeśli zgodzić się z kwalifikacją odręcznych zapisów na k. 27v jako dwóch odrębnych podejść do zapisu początku) redakcje to coś w rodzaju pierwszej notatki, zarysu pomysłu fabularnego, może nawet konspektu opowiadania *Ku Dunzynańskiemu Wzgórzu...* Trzeba podkreślić, że pierwotnie pisarz chciał się posłużyć narracją pierwszoosobową i że na pierwszy plan wysunęły się kwestia pamięci o katyńskiej zbrodni i fakt jej kwestionowania, wymazywania. Można więc uznać, że zarówno w już omówionych, jak i w kolejnych redakcjach pierwszego akapitu opowiadania pojawiają się wątki i motywy, które w tekście wydrukowanego opowiadania zostały rozparcelowane na inne akapity wchodzące przede wszystkim w skład sekwencji Berlin 1, a także Berlin 2.

Pozostałe czternaście kart (z teczki nr 3)²⁹, na których znajdują się zapisy początkowej partii utworu można zaliczyć do grupy drugiej, której najbardziej charakterystycznymi wyróżnikami okazują się zasadnicze decyzje narracyjno-personalne Odojewskiego – odtąd pisarz konsekwentnie będzie się posługiwał narracją personalną (perspektywa Dziennikarza), a obok znanych już postaci wprowadzi do utworu osobę Profesora. Kilkanaście kolejnych zapisów włączonych przeze mnie do przed-tekstu początku – pięć w postaci autografów, pozostałe dziewięć jako maszynopisy – pozwala także śledzić tryb i metody pracy Odojewskiego nad

²⁹ Chodzi o następujące karty z AWO, *Zabezpieczanie*, teczka 3: 1r(a), 4(a), 6(a), 7v(a), 11r(a), 13(m), 19(m), 20(m), 22(m), 24(m), 25(m), 31(m), 61(m) oraz 120(m). Litera „a” w nawiasie oznacza autografy (rękopisy), a litera „m” – maszynopisy. Z tej kolekcji ułożyłem przed-tekst początku opowiadania, w którym kolejność kart jest następująca: k. 4 → k. 6 → k. 7v → k. 11r → k. 25 → k. 24 → k. 20 → k. 19 → k. 22 → k. 13 → k. 31 → k. 61 → k. 1r → k. 120. Część argumentacji na rzecz takiej kolejności będzie mogła wybrzmieć w dalszym toku uwag o początku *Ku Dunzynańskiemu Wzgórzu idzie las*, reszta powinna zostać wyłożona w osobnej genetycznej edycji omawianego utworu, która jest w planach zespołu poznańskiego Archiwum Włodzimierza Odojewskiego.

tekstem opowiadania. Z racji ograniczonej objętości artykułu chcę zwrócić uwagę na dominantę tego tekstotwórczego procesu.

Mając bowiem za sobą decyzję o formie narracji, pisarz skupił się na konstruowaniu czasowo-przestrzennej oprawy spotkania Dziennikarza i Profesora, podczas którego wyłynął sensacyjny fakt nagrania swoistego katyńskiego apokryfu (relacji Osobnika z Polskiej Misji Wojskowej). Równie istotnym przedmiotem żmudnych zmagania autora z pierwszym akapitem jest formułowanie wiązki informacji, którą we wspomnianej ramie opowiadania chciał zawrzeć. Spośród owych czternastu kolejnych podejść do aktu otwarcia tekstu wybieram sześć obrazujących zasadnicze zwroty i przełomy w redakcji czasu, miejsca i przedmiotu fabuły w pierwszym akapicie. Przytaczam (posługując się uproszczoną transliteracją) zazwyczaj pierwsze zdanie kolejnego z podejść, niekiedy dorzucam kolejne, kiedy indziej skracam zdanie inicjalne, gdyż moim celem jest w tym miejscu jedynie zasygnalizowanie kierunku przemian oraz zaakcentowanie punktu dojścia tego długotrwałego, pełnego namysłu procesu. Każdy z zapisów został poprzedzony numerem karty³⁰:

[k. 4] *Dziennikarz był u odwiedził Profesora przed tygodniem Na dworze padał drobny deszcz ale było gorąco i duszno, i siedzieli w tym niemiłosiernie zagraconym... w posępnym uroku znużonego popołudnia*

[k. 6] *Z dwie godziny już rozmawiali na ten temat, spacerując w pobliżu alejami Tiergarten. W których nawet cień od drzew też był gorący i duszny*³¹

[k. 25] *Było około czwartej popołudniu, a słońce paliło i rozprzażało betonowe mury jak między dwunastą a pierwszą, kiedy obaj, westchnąwszy/chając³² jednocześnie ciężko, choć z ulgą, opadli bezwładnie wyrzuci z resztek sił i energii przez upał naprzeciw siebie na jęczące sprężynami, zużyte, lecz wciąż jeszcze wygodne kanapy pani doktor*

[k. 13] *Było koło w pół do szóstej popołudniu, a słońce wciąż jeszcze paliło i rozprzażało betonowe ściany mieszkania, jak wtedy między dwunastą a pierwszą, kiedy Profesor i Dziennikarz pierwszy raz spotkali się w tej sprawie w tym niemiłosiernie zagraconym pokoju*³³

[k. 1r] *Dziennikarz z Profesorem pierwszy raz spotkali się w sprawie tej katyńskiej taśmy magnetofonowej w tym niemiłosiernie zagraconym pokoju i może dlatego nic w, mimo choć upłynęło tych sześciu niemal godzin, wciąż do nie niego nie doszło/tarła³⁴, nie przeniknęło się do świadomości/mózgu [...] w jego świadomości nie zrodziło się żadne uczucie triumfu*

³⁰Wszystkie one pochodzą z: AWO, *Zabezpieczanie*, teczka 3.

³¹U góry tej karty pisarz dopisał znamienne dyspozycję: „opowieść trzeba cofnąć do Tiergartenu i stamtąd dać retrospekcję na wieczór, kiedy dyplomata był u Profesora i opowiadał”, AWO, *Zabezpieczanie*, teczka 3, k. 6.

³²Ręcznie nadpisany człon „chając” pisarz umieścił nad wyrazem „westchnąwszy” – miało to oznaczać, że chce tu wprowadzić wyraz „wzdychając”, co zostało wykonane w toku kolejnego przepisanie na maszynie cytowanej tutaj karty (w numeracji kart z teczki numer 3 jest to karta oznaczona cyfrą 24).

³³Na tej karcie po raz pierwszy pojawia się tytuł opowiadania – na razie w formie: „Las Birnam idzie” i jeszcze bez motta z *Makbeta*.

³⁴Człon „tarła” nadpisany nad czasownikiem „doszło”, co z pewnością miało oznaczać zastąpienie go czasownikiem „dotarła”.

[k. 120] Było już koło w pół do szóstej po południu, a *mimo to* słońce *jeszcze* paliło i rozprążało betonowe ściany mieszkania, jak wtedy, między dwunastą a pierwszą, kiedy Dziennikarz pierwszy raz spotkał się z Profesorem w sprawie tej **magnetofonowej** taśmy. *Może więc* dlatego, choć upłynęło ponad pięć *dobrych* godzin, wciąż do niego nie dotarła, nie przeniknęła jego mózgu, *ta* zdawałoby się oczywista, sama przez się, narzucająca się myśl [...], *wciąż* w jego świadomości nie zrodziło się żadne uczucie triumfu³⁵

Ku czemu i za pomocą jakich środków zmierza pisarz w tych w sumie kilkunastu zapisach początkowego akordu opowiadania? Praca nad nim musiała zająć co najmniej kilka dni, co wynika z liczby nowych redakcji, szczególnie tych sporządzanych już na maszynie do pisania, poprawianych znowu ręcznie, czasami z użyciem białego korektora, i znów przepisywanych. Był to z pewnością czas namysłu pisarza nad tym, w jakiej aurze ma się rozgrywać kolejna w jego twórczości próba podjęcia tematu zbrodni katyńskiej. Już w fazie początkowej, tej wyrażonej w narracji pierwszoosobowej, jasno został postawiony ów problem pamięci o Katyniu i jej zakłamywania. Teraz stawką było uwypuklenie konturów person rozgrywającego się dramatu. W fazie drugiej, stojącej pod znakiem narracji personalnej, pisarz zmienia więc miejsce, w którym rozpoczyna się akcja utworu. Najpierw jest to zachodniobерliński Tiergarten, później zaś – i tak zostanie już do końca – wewnątrz, mieszkanie w betonowym wieżowcu (wzmianka o nim pojawia się na jednej z kart). Twórca pierwotnie skupia uwagę na wyglądzie lokum Profesora i jego (raz zmarłej, raz nadal żyjącej – w zależności od kolejnych redakcji) małżonki, zawodowej psychoanalityczki. Nieodmiennie akcentuje warunki pogodowe – zawsze będzie to nieznośny upał w wielkim mieście. Wreszcie cyzeluje ramy temporalne – czas trwania spotkania Dziennikarza z Profesorem jest z redakcji na redakcję doprecyzowywany. W końcu na k. 1r ręką dość pospiesznie szkicuje, chyba za jednym pociągnięciem długopisu, to, czego szukał. Otóż do dalszych (nadal wszak początkowych) akapitów przesuwając informacje scenograficzne, a także te dotyczące spotkania i rozmowy Profesora z peerelowskim dyplomatą. Pozostawia zaś zdanie o wielogodzinnej toczącej się w upale rozmowie Dziennikarza z Profesorem, by umieścić po nim rozbudowane, wielokrotnie złożone, a więc takie, którego labiryntową strukturę wypracował w swoich najwybitniejszych dokonaniach, czyli powieściach i opowiadaniach należących do cyklu podolskiego. W nim artykułuje wreszcie to, czego szukał, a co w wersji wydrukowanej brzmi następująco:

Więc może dlatego (choć upłynęło ponad pięć dobrych godzin) wciąż do niego nie dotarła, nie przeniknęła jego mózgu ta, zdawałoby się oczywista, sama przez się narzucająca się myśl, że wpadło mu w ręce coś, w poszukiwaniu czego stracił połowę życia; wciąż w jego świadomości nie zrodziło się żadne uczucie triumfu, satysfakcji, nawet otrzymanego od losu zadośćuczynienia za poniesione trudy czy chociażby zdziwienia, że jego poszukiwaniom wyszedł raptem naprzeciw przypadek, a już na pewno żadne przeczucie, że ten przypadek zaważyć może na dalszych jego trudach w tej sprawie i że zajmie go na długo, odsuwając i pomniejszając wszystko inne, czym się zajmował i czym żył³⁶.

³⁵Niniejszy zapis opatrzony jest nieco inaczej zredagowanym tytułem: „Idzie birhamski las”.

³⁶Odojewski, „Ku Dunzynańskiemu Wzgórzowi idzie las”, 73.

„Myśl”, „uczucie”, „zdziwienie”, „przecucie”, a także „mózg”, „świadomość” – wszystkie te słowa przekierowują uwagę czytelnika z okoliczności zewnętrznych na to, co dzieje się z samym Dziennikarzem. A raczej, co wydarzyć się w nim nie może, gdyż pisarz postanowił dokonać aktu czegoś na kształt zawieszenia świadomości swego głównego bohatera. Sądzę, że wszystkie wysiłki Odojewskiego włożone w wielokrotne przekształcanie początku opowiadania miały ten właśnie cel – uchwycić w całej jego dotkliwości i... niepochwytności stan wewnętrznego paraliżu głównego bohatera, który całe swoje zawodowe (nie tylko) życie poświęcił dociekaniu, a nade wszystko propagowaniu prawdy na temat tego, co wydarzyło się w Katyniu w roku 1940, a także tego, co działo się potem na terenach Drugiej Rzeczypospolitej, znajdujących się po wojnie w strefie sowieckich wpływów i związanych z nimi totalitarnych praktyk. Odojewskiemu zależy na tym, aby opowiadanie zaczęło się w aurze nieznośnego upału i by czytelnik patrzył na to, co się dzieje, z perspektywy człowieka, który jakby znieruchomiał, doświadczył wewnętrznej blokady. Ktoś powie, że artykułuję w tym miejscu jedynie ten sens, który wpisany został w końcową fazę pracy pisarza nad początkowym akapitem utworu. Jestem však przekonany, że dopiero nakreślenie całej drogi twórczej, możliwej dzięki genetycznemu dociekaniu na podstawie odtworzonego przed-tekstu inicjalnej części opowiadania, może uzmysłowić jego interpretatorowi rangę i dalekosiężność znaczenia owego wyjściowego zawieszenia świadomości Dziennikarza. To z tą – by tak rzec – przypadłością będzie musiał się zmagać w całym toku fabularnym. Główny bohater w tym samym stopniu walczy o prawdę o zbrodni sprzed lat, co o swą podmiotowość, o to, by wziąć swoje życie we własne ręce, by skonfrontować się ze swymi ograniczeniami, resentymentami, urazami...

3.2. *Co słyhać w ojczyźnie* – odraczenie spotkania

Teczka zawierająca bruliony opowiadania *Co słyhać w ojczyźnie* liczy 188 kart, które w dwóch trzecich są jednostronnymi maszynopisami, reszta zaś to rękopisy, z czego dwie karty zapisane są obustronnie³⁷. *Dossier* opowiadania stanowi jedno z ogniw sześcioczęłowego zbioru dokumentującego proces tekstotwórczy cyklu zatytułowanego *Zapomniane, nieuśmierzone*, po raz pierwszy ogłoszonego nakładem emigracyjnego, zachodniobерlińskiego miesięcznika „Archipelag”³⁸.

Fabula *Co słyhać w ojczyźnie*, utworu powstałego zapewne w latach 1983–1984³⁹ i pozostającego w silnym związku z faktem wprowadzenia w PRL stanu wojennego (akcja utworu toczy

³⁷AWO, zespół: „Spuścizna literacka Włodzimierza Odojewskiego. Opowiadania z tomu *Zapomniane, nieuśmierzone*”, teczki nr 1–6. Poza teczką numer 3 materiały związane z opowiadaniem *Co słyhać w ojczyźnie* znajdują się również w teczkach nr 5 i nr 6, z tym że są to egzemplarze czystopisów i wydruków komputerowych z naniesioną korektą. Dalej do materiału z teczek składających się na ten zespół odsyłać będę, używając skrótowego zapisu: AWO, *Zapomniane*, numer teczki oraz numer karty.

³⁸Pierwodruk interesującego mnie opowiadania ukazał się na łamach londyńskiego „Pulsu” (nr 17, 1983), a tytuł utworu zamykał znak zapytania. Dwa lata później utwór został przedrukowany w okazjonalnej publikacji „Puls. Przegląd numerów 14–17 (1982–1983)”, Kraków 1985.

³⁹Począwszy od trzeciego wydania książkowego opowiadania (w ramach cyklu *Zapomniane, nieuśmierzone*) i zarazem pierwszego w wolnej Polsce (Warszawa 1991), pisarz opatrywał je roczną datą powstania: 1984. W wydaniu następnym (już w ramach większego zbioru pt. *Bez tchu*, Warszawa 2002) informację o roku poprzedziła lokalizacja miejsca powstania: Otranto. Owa data roczna pozostaje jednak w sprzeczności z faktem wspomnianej pierwszej publikacji w 17. numerze „Pulsu” z roku 1983. Kształt opowiadania w pierwodruku w niewielkim stopniu różni się od pierwszej edycji książkowej (i kolejnych). Najważniejsza różnica polega na tym, że w londyńskim periodyku inicjalny akapit obejmuje dwa pierwsze z wydań książkowych. Może to oznaczać, że w roku 1984 pisarz szlifował jeszcze ostateczny kształt tekstu.

się latem 1982 roku), została osnuta wokół spotkania bohatera i narratora, polskiego emigranta, który nie ukrywa swych intelektualnych, a nawet pisarskich kompetencji, z dawnym znajomym – człowiekiem przybyłym z kraju i mającym związki z aparatem władzy. Spędzają wspólny wieczór i noc, spacerując i zatrzymując się w kilku miejscach nadmorskiego, nasyczonego upalnym powietrzem starego włoskiego miasteczka. Obaj przyjmują sporą dawkę alkoholu i uskuteczniają dość ponurą i mało wyrafinowaną grę pozorów, polegającą na tym, iż wzajemnie ukrywają przed sobą zasadniczy fakt – narrator wie, że od przeszło pół roku nie żyje Beata, żona jego znajomego z Polski, wobec której nie pozostawał uczuciowo obojętny. Z kolei przybysz ze znękanego stanem wojennym kraju udaje, że kobieta ciągle żyje. W gruncie rzeczy obaj wiedzą, że każdy z nich coś ukrywa. Wszelkie fakty, rozmowy, relacje międzyludzkie ukazane w opowiadaniu nasycone są silną dozą niejasności, nawet pewnej fantasmagoryczności. Im dalej czytelnik wchodzi w fabułę, tym silniej skazany jest na półsenne, półpijackie, wspomnieniowo-wizyjne strumienie myśli i fantazji narratora.

Dla mnie w tym fragmencie studium o zmaganiach Odojewskiego z początkami tekstów bardzo istotne będzie uchwycenie, jak zostaje wprawiony w ruch literacki mechanizm, wytwarzający z akapitu na akapit poczucie coraz większej nierzeczywistości, w której zanurzają się obaj dotknięci przez życie bohaterowie.

Na przed-tekst początkowego akapitu składa się piętnaście kart, z czego dwie są autografami, resztę zaś stanowią maszynopisy⁴⁰. Na bok odkładam, jako mniej w tym studium przydatne, dwie karty z zapisem korekty początku opowiadania⁴¹, co oznacza, że w polu zainteresowania pozostaje dwanaście kart z teczki nr 3 oraz jedna karta z teczki nr 6. Analiza tych zapisów pozwala dokonać podziału materiału dokumentującego prace nad początkiem opowiadania *Co słyszał w ojczyźnie* na dwie równe połowy, którym nadaję robocze nazwy mające swoje źródło w różnych incipitach odzwierciedlających dwie zasadnicze fazy pracy nad utworem.

3.2.1. „Spotkałem go na corso...” – faza pierwsza zapisana została na kartach, które ułożyłem w następującej kolejności: k. 187v → k. 185 → k. 180 → k. 17 → k. 33 → k. 135; pierwsza z kart to autograf (sporządzony czerwonym długopisem, niezwykle rzadko przez Odojewskiego używanym), pozostałe zostały napisane na maszynie i zawierają kolejne redakcje rękopiśmiennego załączka. Każdy kolejny z pięciu zapisów przynosi rozwinięcie tekstu wyjściowego, przy czym wysiłek pisarza skupiony jest na wzbogacaniu i cyzelowaniu opisu topografii ulicy włoskiego miasta. Pierwszy akapit na tym etapie pracy nad opowiadaniem zbudowany jest z dwóch bardzo długich, składniowo niezwykle złożonych i zawiłych zdań. Poniżej zestawiam (posiłkując się uproszczoną formą transliteracji) wyjściową i przedostatnią redakcję pierwotnego początku opowiadania⁴²:

⁴⁰Dla ścisłości dodać trzeba, że w AWO, *Zapomniane*, teczka 3, znajdują się jeszcze dwie karty z początkowym akapitem, są one jednak kopiami kart wziętych już przeze mnie pod uwagę – chodzi o k. 1 (kopia k. 17) oraz o k. 52 (kopia k. 33).

⁴¹AWO, *Zapomniane*, teczka 5.

⁴²Zapisy poprzedzam numerami kart. Obie pochodzą z: AWO, *Zapomniane*, teczka 3. Podobnie jak w przypadku zapisów początków opowiadania *Ku Dunzynańskiemu Wzgórzu...* kursywą zapisuję rękopiśmienne partie brulionów, natomiast czcionką prostą redakcje sporządzone na maszynie.

[k. 187v] Spotkałem go na corso, tutaj w ~~tym starym miasteczku~~ Otranto zaczynającym się w ~~małym~~ ślepych zaułku u stóp murów ~~twierdzy~~ resztek miejskich wbudowanych w skały podmywane przez fale ~~morze~~, gdzie był mały placyk i kilka kawiarni wylewających się swymi stolikami, parasolami i krzesłami na chodnik, a właściwie trochę dalej na plac przed miejską bramą i ciągnęło się dalej brzegiem zatoki /w którą wpisywała jakoś rzeka, teraz wysuszona do niemal dna/⁴³ między akacjowcami /o liściach/⁴⁴ omszałymi od kurzu i dziennego upału, a był już wieczór i ani odrobiony chłodu, choć nieznaczny wiatr /podniósł się/⁴⁵ od morza wiał jak tylko zapadł zmrok.

[k. 33] Spotkałem go na Corso zaczynającym się tutaj u stóp wbudowanych w skały resztek obronnych murów, w zaułku, gdzie jest niewielki placyk, kilka kawiarni, których liczne stoliki pod kolorowymi parasolami zajmują prawie cały chodnik, a za szerokim, wystawowym oknem jaśniej jarzeniowym światłem sala automatycznych gier, właściwie zaś trochę dalej, gdzie przed średnio-wieczną bramą placyk rozszerza się w plac i skąd w szpalerze akacjowców prowadzi ono do nowszej części miasteczka brzegiem zatoki, ku której z niedalekich gór żłobi sobie ujście rzeka Oremo, teraz zwężona do płytkiej strugi i stamtąd idzie się przez skwer, wkrótce potem przez most na rzece i znowu ku zatoce znowu między gęstymi akacjowcami o liściach tak omszałych, zmatowiałych od kurzu, całodziennego słońca i upału, że aż popielatych, choć nieznaczny, wilgotny wiatr podniósł się od morza zaraz, jak tylko zapadł zmierzch.

Przytaczam w całości obie redakcje początkowego zdania sporządzone przez pisarza w pierwszej fazie pracy nad opowiadaniem, aby ukazać przybierającą na sile deskrypcyjną inercję. Autor musiał zdawać sobie sprawę, że jego opis zaczyna osiadać na mieliźnie, że już na samym początku opowiadanie niebezpiecznie wytraca impet, jaki nadała mu decyzja o pierwszoosobowej narracji, a więc takiej, która w prozie Odojewskiego nie zjawia się zbyt często, a gdy już twórca się na nią decyduje, to po to, aby zaakcentować bogactwo wnętrza swego bohatera-narratora. Zarazem rzucają się w oczy zmiany zachodzące w początkowym tekście między jego pierwszym (k. 187v) i piątym (k. 33) zapisem. Znika toponim „Otranto”, a pojawia się nazwa rzeki, która w rzeczywistości nie ma nic wspólnego z południowowłoskim portem nad Adriatykiem. W piątym podejściu do redakcji początku opowiadania przybywa szczegółów oddających wygląd Corso, które pozwalają, co prawda odraczać sam moment konfrontacji narratora z przybysem z ojczyzny, nic jednak nie wnoszą w sferze charakterystyki samego mówiącego.

Dlatego Odojewski szuka innej możliwości rozpoczęcia utworu i ręką (trzymając czarno piszący długopis) notuje na k. 142: „Wiem, że nie muszę go szukać, ani umawiać się z nim telefonicznie, że wieczorem wystarczy wyjść na Corso, aby spotkać go jak wtedy...”⁴⁶. Kontynuuje to zdanie niemal do połowy wspomnianej karty, by urwać je i poniżej umieścić kilak urwanych fraz, w których pojawiają się dzwoniący telefon i głos portiera, a wreszcie przystąpić do zapisu zupełnie odmiennego incipitu opowiadania.

⁴³Ukośnikami obejmuję frazę nadpisaną nad wersem zaczynającym się słowem „zatoki” i stanowiącą wtrącenie w części zdania mówiącej o brzegu zatoki, a dalej o akacjowcach.

⁴⁴Zwrot „o liściach” został wtrącony pomiędzy słowa „akacjowcami” a „omszałymi”, ale pisarz pozostawił epitet „omszałymi” w deklinacyjnej zależności od rzeczownika „akacjowcami”.

⁴⁵Zwrot „podniósł się” wtrącony między rzeczownik „wiatr” a przymimek „od”. Autor nie usunął jednak zbędnego – w związku z nadpisaniem „podniósł się” – czasownika „wiał”.

⁴⁶AWO, *Zapomniane*, teczka 3.

3.2.2. „Właśnie chciałem wyjść...”, czyli druga – zmierzająca do definitywnej postaci pierwszego akapitu – faza procesu tekstotwórczego opowiadania *Co słyszał w ojczyźnie*. I tutaj dysponuję sześcioma kartami (podobnie jak w fazie pierwszej jedna z nich to rękopis, pozostałe napisano na maszynie), które układam w następującej kolejności: k. 142 → k. 141 → k. 93 → k. 131 → k. 124 → k. 70. Przed-tekst pierwszego członu opowiadania w postaci najpóźniejszej (k. 70) nadal jest jednak bardzo rozbudowany i obejmuje tekst, który w edycji książkowej zostanie rozparcelowany na dwa odrębne akapity⁴⁷. A oto jak brzmi wyjściowy zapis nowej redakcji początku opowiadania:

Właśnie chciałem wyjść ~~ale zadzwonił~~ i wtedy zadzwonił telefon; usłyszałem w słuchawce głos, jakby ~~oddalony o setki kilometrów~~ roztopiony w niezmiernej odległości i ~~musiałem dwa~~ chyba z trzy razy z niecierpliwością powtórzyłem pytanie, zanim pojąłem, że to portier z hotelu oddalonego tylko o kilkaset metrów i że zawiadamiał mnie, że on już przyjechał i ~~chyba~~ pewnie położył się, żeby odespać drogę; a przecież nikt inny nie mógł dzwonić i dobrze wiedziałem, że on przyjedzie⁴⁸.

W kolejnych pięciu podejściach – zaliczonych tutaj do drugiej fazy pracy nad utworem – do redakcji pierwszego i kolejnych zdań, składających się na pierwszy akapit, nie nastąpią żadne ostre zwroty, a jedynie pewnym rozszerzeniom, poprawkom i korektom poddane zostaną poszczególne człony zapisanych tutaj zdań wielokrotnie złożonych. Oznacza to, iż pisarz odnalazł właściwy koncept otwarcia utworu, w którym roi się od niedopowiedzeń między bohaterami, a ponadto każdy z nich zmagają się z trudnym do zniesienia bólem samotności, niespełnienia, wręcz życiowej porażki. Ponadto na te indywidualne przegrane, na fakt samobójczej śmierci bliskiej im kobiety, nakłada się katastrofalna sytuacja społeczna i polityczna w ojczyźnie. Widać więc, że pisarz potrzebował innej redakcji początku tekstu niosącego tak trudne problemy niż ten brnący w topograficzne uszczegółowienia. Zresztą tamta praca nad tekstem (sześć zapisów pod ogólnym hasłem „Spotkałem go na corso...”) nie poszła na marne, bo z brulionów zawierających kolejne próby zapisu akapitów trzeciego, czwartego i piątego (w fazie drugiej), wynika, iż do nich zostały przeniesione partie opisowo-informacyjne pierwotnie umieszczone w akapicie inicjalnym.

Mechanizm procesu tekstotwórczego działa więc tutaj podobnie jak w wypadku przed-tekstu opowiadania *Ku Dunzynańskiemu Wzgórzu...* Cel rozsunięć w obrębie już powstałego tekstu oraz przemieszczeń poszczególnych elementów (słów, fraz, a nawet całych zdań niosących informacje dotyczące czasu, miejsca i uczestników przedstawianych zdarzeń fabularnych) jest jednak inny. W pierwszym akapicie tamtego utworu chodziło o to, aby wyjściowy punkt (ciężkość) umocować w świecie wewnętrznym zagubionego Dziennikarza, który będzie musiał podjąć próbę przełamania egzystencjalnego i duchowego impasu, odwrócenia stanu zawieszenia świadomości. Tutaj, w opowiadaniu *Co słyszał w ojczyźnie*, autor chce od samego początku podkreślić rozmiary dylematów i ambiwalencji toczących pierwszoosobowego narratora. W tym celu postanawia odraczać moment spotkania emigranta (narratora) z przybyszem, z wiadomościami o sponiewieranej przez stan wojenny ojczyźnie, a w równej

⁴⁷Zanim pisarz dokona owego podziału, opowiadanie z dłuższym inicjalnym akapitem odda do wspomnianego pierwodruku w „Pulsie”. Dopiero przygotowując tekst do edycji berlińskiej (1987), zdecydował się na dwa odrębne akapity, co dokumentuje maszynopis w: AWO, *Zapomniane*, teczka 6, k. 1.

⁴⁸AWO, *Zapomniane*, teczka 3, k. 142.

mierze z faktem śmierci kobiety bliskiej obu bohaterom. W toku pisania okazało się, że efekt odwleczenia, opóźnienia bardziej sugestywnie i efektywnie pozwoli osiągnąć zabieg przesunięcia w czasie (telefon o przybyciu znajomego nastąpił wcześniej niż fakt spotkania go na ulicy włoskiego miasteczka) i ograniczenia przestrzeni (hotelowy pokój zajmowany przez narratora), a nade wszystko rzucenia światła na tok myśli i odczuć pierwszoosobowego narratora. Gdy dysponujemy już wiedzą o takim przesunięciu kompozycyjnych akcentów, możemy postawić tezę o drugorzędności południowowłoskiej scenerii w opowiadaniu i skupić się na tym wszystkim, co dotyczy emigranta zmagającego się z wielorako rozumianą stratą. W tym sensie owo zasygnalizowane w pierwszym akapicie odraczanie spotkania z przybysem z Polski byłoby odwlekaniem uznania nieodwołalności utraty nie tylko kogoś bliskiego, ale także własnej ojczyzny⁴⁹. Jeśliby tak na to spojrzeć, to okaże się, że proces tekstotwórczy tego utworu ukazuje nadrzędność melancholii w doświadczeniu emigracji, w przeżywaniu wygnania.

3.3. Sezon w Wenecji – skracanie dystansu

Zasadniczy trzon *dossier* genezy *Sezonu w Wenecji* stanowią dwie teczki przechowywane w poznańskim archiwum⁵⁰, w których pisarz zachował ogółem 233 karty (115 w teczce nr 1 oraz 118 w teczce nr 2) dokumentujące pracę nad tekstem opowiadania: 54 z nich to rękopisy, 179 – maszynopisy. Trzeba pamiętać jednak, że nieco ponad trzydzieści owych pozycji to kilku- lub kilkunastowersowe sekwencje powstałe wskutek pocięcia większych kart zapisanych pismem maszynowym. Oznacza to, iż zasadniczy zręb archiwalnej dokumentacji *Sezonu w Wenecji* to 200 kart formatu A4, z czego jedną czwartą stanowią odręczne bruliony, resztę zaś maszynopisy.

Lepiej zresztą mówić w tym wypadku o kilku (co najmniej trzech) weneckich wątkach i ukazać je na tle ogólnie naszkicowanej mapy fabularnych zdarzeń całego opowiadania. Taki zarys wydaje się niezbędny w przypadku dość obszernego (jak na Odojewskiego, ale i na tendencje w małych prozach powstających w ostatnich dekadach XX wieku) opowiadania. Otóż 65-stronicowy tekst nie został podzielony na mniejsze całości, a podstawową jednostką kompozycyjną jest akapit. 91 akapitów *Sezonu w Wenecji* układa się w moim ujęciu w dziesięć wątków, z czego w czterech rolę przewodnią odgrywa motyw Wenecji. Są to wszak ogniwa kluczowe – dwa z nich są klamrą kompozycyjną, dwa pozostałe fundują zasadnicze zwroty w fabule i jej emocjonalno-intelektualnej fakturze. I tak akapity otwierające *Sezon w Wenecji* można by roboczo zatytułować: „Wenecja obiecana i odwołana”, segmenty finalne zaś proponuję nazwać (opisać) następująco: „Ocalenie dziecięcej Wenecji; rezygnacja dorosłego z wizyty w Wenecji rzeczywistej”. Wymienione wątki są więc wiązaniem fabuły, w jej centrum natomiast stoją kolejne dwa weneckie ogniwa, które proponuję miano-

⁴⁹Małgorzata Hueckel tak charakteryzowała jedną z dominant całego tomu *Zapomniane, nieuśmierzone...*: „We wszystkich opowiadaniach zbioru przyływ wspomnień jest nagły, niechciany, wywołany jakąś zewnętrzną, przypadkową przyczyną: może to być list z Polski, spotkanie z kimś, kto stamtąd przyjechał”. „Dramatyczny jest w opowiadaniach kontrast między intensywnością i wyrazistością wspomnienia a nieobecnością i nieosiągalnością jego przedmiotu”. Małgorzata Hueckel, „O cierpieniu przemijania”, w *Odojewski i krytycy. Antologia tekstów*, wybór i oprac. Stanisław Barć (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1999), 167.

⁵⁰AWO, zespół: „Spuścizna literacka Włodzimierza Odojewskiego. *Jedźmy, wracajmy*”, teczki nr 1–2. Dalej do materiału z teczek składających się na ten zespół odsyłać będę, używając skróconego zapisu: AWO, *Jedźmy*, numer teczki oraz numer karty.

wać tak: „Źródło w piwnicy cioci Weroniki” oraz „Wenecki karnawał w podziemiach willi”. Warto podkreślić, iż wątki te rozdziela najbardziej mroczne (złożone z kilku akapitów) ogniwo opowiadania, w którym Marek doświadcza inicjacji w wojnę (sam na sam z trupem młodego żołnierza).

Dalej chcę analizować tekstotwórczą ewolucję pierwszego z czterech weneckich wątków opowiadania, rozpisanego na sześć pierwszych akapitów wydrukowanego utworu. Podobnie jak w poprzednich podrozdziałach, także tutaj skupię się na analizie przed-tekstu akapitu początkowego, co pozwoli pokazać, jak pomysł Odojewskiego dojrzewający niezmiernie długo (1976–1999), zarzucony i znów podejmowany, nabiera głębi, a jego przesłanie krystalizuje się za sprawą pisarskich decyzji dotyczących kształtowania weneckiego motywu.

Przed-tekst pierwszego, weneckiego ogniwa opowiadania („Wenecja obiecana i odwołana”) obejmuje łącznie czterdzieści jeden kart (z czego sześć to autografy, reszta zaś maszynopisy). Z tego zbioru da się wyłączyć wiązkę czternastu kart dokumentujących zmagania pisarza z redakcją samego początku opowiadania.

Zanim przed-tekst początkowego akapitu *Sezonu w Wenecji* podzielę na dwie zasadnicze części, chciałbym zwrócić uwagę, iż zachowane bruliony opowiadania sprawiają wrażenie niekompletnych, co odbija się na próbach rekonstrukcji pracy pisarza nad całym utworem, a szczególnie nad jego pierwszym ogniwem. Najdotkliwszy wydaje się brak materiałów z ostatniej, przedwydawniczej fazy obróbki tekstu – nie dysponuję tekstem definitywnego rękopisu (bądź maszynopisu). Widać wyraźną lukę między ostatnią zachowaną redakcją początku opowiadania a kształtem, jaki ów tekst przyjął w pierwodruku książkowym.

Mimo wszystko można się pokusić o wyróżnienie dwóch faz pracy nad pierwszymi zdaniami opowiadania – pierwszej nadaje roboczy tytuł „Z perspektywy roku 1968”, za nazwę drugiej posłuży wyimek z pierwszego akapitu *Sezonu w Wenecji*: „...kiedy dowiedział się, że nie pojedzie”.

3.3.1. „Z perspektywy roku 1968” – tutaj zaliczam sześć kart z pierwszej teczki brulionów *Sezonu w Wenecji* ułożonych w następującej kolejności: k. 1 → k. 4 → k. 86 → k. 85 → k. 84 → k. 76 → k. 77 → k. 78⁵¹. Dwie pierwsze karty to szczególnie, charakterystyczny dla Odojewskiego⁵², dokument pierwszych przymiarek do powstającego tekstu. Są to odręczne notatki dokumentujące zaczątki pomysłu na utwór, które przyjmują postać urwanych fraz lub całych zdań. Można je dziś odnaleźć rozsiane po różnych akapitach definitywnego (wydrukowanego) opowiadania. Z obu kart wybieram dwa okruszki⁵³:

[k. 1] ~~kiedyż dowiedział się o cudownym~~

[k. 4] ~~Wiedza o tym cudownym mieście wylania się z mroków samych początków jego życia.
Kiedy miał bowiem~~

⁵¹AWO, *Jedźmy*, teczka 1.

⁵²Podobne formy zapisu zarówno pierwszych, jak i późniejszych conceptów słownych lub dotyczących kształtu fabuły, wyglądu postaci itd. znajdują się w *dossier* genezy innych opowiadań tego pisarza, przechowywanym w poznańskim archiwum.

⁵³AWO, *Jedźmy*, teczka 1.

~~to identify students
the people who are
in the school system
who are not
properly educated
and who are not
properly trained
and who are not
properly educated~~

Ilustracja 3. Dolna część k. 1 zawierająca prawdopodobnie pierwszy załączek redakcji (pierwszy wers od góry, tuż pod poziomą linią) początku opowiadania *Sezon w Wenecji*

Ilustracja 4. Górna część k. 4 zawierająca jeden z najwcześniejszych załączków redakcji (trzeci i czwarty wers od góry) początku opowiadania *Sezon w Wenecji*

Sądzę, że skreślenia obu fraz poświadczają fakt ich wykorzystania przez pisarza w toku dalszego pisania i redagowania tekstu opowiadania. Jeśliby spojrzeć na treść tych krótkich zapisów w kontekście innych notatek na obu kartach, to wyłoni nam się jako wyjściowe do pracy nad opowiadaniem akcentowanie przez pisarza osamotnienia głównego, dziecięcego bohatera powiązanego z motywem cudownego miasta, czyli Wenecji, i wysiłkiem pamięci. Wszelako dalej w pierwszej fazie pisarskiego opracowywania utworu⁵⁴ Odojewski zdecydował się na poprzedzenie wspomnienia dzieciństwa i figury Wenecji pięcioma akapitami, w których narracja, prowadzona z punktu widzenia głównego bohatera, skupiona jest na jego powtórnej wizycie w mieście P. nad Sanem i w dawnej willi ciotki Weroniki (a więc miejscach, w których dziesięcioletni Marek przeżyje swoją Wenecję) niedługo po wydarzeniach Marca '68. W piątym akapicie Marek stoi przed domem ciotki (przerobionym teraz na szkołę):

I wtedy jego wzrok przypadkowo powędrował ku otworom okiennym piwnicy, która w zszarzałym świetle dżdżystego dnia połyskiwała na dole czymś czarnym, nachylił się, zajrzał w głąb i właśnie w tej chwili wspomnienie tamtego ~~odległego~~ lata, bo piwnica po brzegi zalana była wodą, przypadło mu do gardła z taką siłą, że posłyszał swój oddech, skracający się, szybki, rwący i zmęczony. Więc to było tak?⁵⁵

Z dużym prawdopodobieństwem można przypuszczać, że tak pomyślany początek opowiadania nosi wyraźne ślady okoliczności, w których pisarz podjął pracę nad tym tekstem, czyli – jak wynika z autorskiej adnotacji pod książkową edycją utworu – rok 1976. Wiadomo, iż w tamtym okresie Odojewski pracował nad powieścią, którą w końcu poniechał, a po której pozostały mu trzy fragmenty opracowane na nowo jako opowiadania i włączone do drugiego wydania zbioru *Jedźmy, wracajmy* – są to: *Sezon w Wenecji*, *Nie można cię samego zostawić o zmierzchu* oraz *Cyrk przyjechał, cyrk odjechał*⁵⁶. Najwyraźniej pisarz – jeśli można tak to ująć – potrzebował wówczas jako bohatera (przez którego filtrowana jest opowieść) człowieka dorosłego, doświadczającego pewnego kryzysu, samotnego, jednym słowem kogoś pokrewnego emigrantowi, a więc komuś, kogo kondycja bardzo mocno angażowała uwagę autora *Zmierzchu świata* w latach 70. i 80. Dopiero po tej blisko trzystronicowej introdukcji pojawia się szósty akapit omawianej redakcji, który przynosi zapis przypominający incipit wydrukowanego *Sezonu w Wenecji*: „Zastanowił się: kiedyż to pierwszy raz usłyszał o cudownym mieście Wenecji?”⁵⁷. Dalej biegną kolejne zdania, w których dorosły narrator docieka początków swego quasi-weneckiego doświadczenia. I tylko te zdania, począwszy od akapitu szóstego z pierwszej fazy pracy nad utworem, przetrwały w dalszym toku pisania początku utworu, który zaliczam do fazy drugiej.

⁵⁴Pozostałe sześć kart zaliczonych do tej fazy pracy nad *Sezonem w Wenecji* to maszynopisy, z których te oznaczone numerami 76–78 stanowią redakcję samego początku opowiadania, powstałą wskutek przepisania (i dalszego modyfikowania) ujęcia wcześniejszego, znajdującego się na kartach 84–86.

⁵⁵AWO, *Jedźmy*, teczka 1, k. 78.

⁵⁶Grzegorz Czerwiński, *Po rozpadzie świata. O przestrzeni artystycznej w prozie Włodzimierza Odojewskiego* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011), 268. Badacz przywołuje tutaj wywiad udzielony przez Odojewskiego Krzysztofowi Masłoniowi, w którym pisarz wyjaśnia motywy tamtej decyzji: „Bawiliśmy się w żołnierzy». Z Włodzimierzem Odojewskim rozmawia Krzysztof Masłoń”, *Rzeczpospolita*, nr 205 (2006).

⁵⁷AWO, *Jedźmy*, teczka 1, k. 78.

3.3.2. „...kiedy dowiedział się, że nie pojedzie” – przed-tekst drugiej fazy składa się z sześciu kart maszynopisu, ułożonych przeze mnie w następującej kolejności: k. 55 (teczka 1) → k. 24 (teczka 1) → k. 84 (teczka 2) → k. 2r (teczka 2) → k. 1r (teczka 2) → k. 108 (teczka 2)⁵⁸. Cztery pierwsze przynoszą kolejne podejścia do pisania pierwszego akapitu, otwieranego faktem zastanawia się głównego bohatera nad tym, kiedy po raz pierwszy usłyszał o Wenecji. W większości z nich utwór nadal (jak w fazie pierwszej) nosi tytuł *Sezon wenecki*, a podstawową tendencją w pracy redakcyjnej było dopracowywanie przez pisarza kwestii wieku Marka⁵⁹ oraz opisu niuansów architektonicznych i topograficznych wyobrazonego przezeń (wskutek opowieści niani) miasta „pływającego po wodzie”⁶⁰. Pozornie kształt pierwszego akapitu zdawał się stabilizować, gdy nagle pisarz ponownie zdecydował się na wprowadzenie na samym jego początku prawie półstronicowego fragmentu, w którym znów rozbudował filtr narracyjny w postaci doznań i myśli dorosłego Marka:

Szuka odpowiednich słów, nie znajduje, mówi: Nie, nie pojedę, tylko ”nie”, bo z jego wyjaśnień ona i tak nic nie zrozumie, nie, nie, i że nie chce, uparcie po raz któryś i milknie zaraz, odwraca się, kobieta zaś odchodzi, słyszy jej kroki przez chwilę wpierw zwlekające, przyspieszające, później już nie słyszy poza deszczem zacinającym miarowo po drzewach, gałęziach i liściach, i wdycha lepki, ciepły powiew ogrodowego oparu podpływającego do stop⁶¹ tarasu [...]. Nie, nie pojedzie, myśli, nie musi, nie ma sensu. Potem intensywniej myśli, kiedy to o Wenecji usłyszał po raz pierwszy. I o tym, że nie potrafiłby nigdy ustalić – kiedy. Tak teraz, jak, być może nawet wtedy⁶².

Przytoczenie pochodzi z ostatniego ogniwa przed-tekstu pierwszego akapitu *Sezonu w Wenecji* i jest czystopisem (poddanym drobnym oprawkom) przedostatniego ogniwa tegoż przed-tekstu (teczka 2, k. 1r). Wydaje się, iż ten nawrót perspektywy dojrzałego mężczyzny, najwyraźniej zmagającego się z bolesnym brzemieniem przeszłości i niezrozumieniem ze strony bliskiej (jak można domniemywać) kobiety, ma źródło w emigracyjnym stygmacie, którym naznaczone jest życie zarówno twórcy tego tekstu (przy założeniu, iż cytowany zapis powstał jeszcze w latach 70.), jak i kreowanego przezeń bohatera. Mogło być tak, że Odojewski powrócił do pracy nad *Sezonem w Wenecji* (w roku 1999), mając za punkt wyjścia przytoczony powyżej początek. Jeśli tak, to wrócił do dawnego utworu, będąc w zupełnie innym położeniu życiowym – w latach 90. często przyjeżdżał na dłuższe pobyty do Polski (ciągle miał do dyspozycji warszawskie mieszkanie), a w Monachium przebywał już teraz z wolnego wyboru, a nie politycznego przymusu. Silne akcentowanie stanu emigracyjnego wyobcowania głów-

⁵⁸AWO, *Jedźmy*, teczki 1–2. W nawiasie umieszczonym po numerze danej karty podano oznaczenie teczki, z której pochodzi zapis.

⁵⁹Chodzi o moment, w którym matka Marka wyjechała do Wenecji, zostawiając go pod opieką niani. Najpierw chłopiec ma niewiele ponad rok (AWO, *Jedźmy*, teczka 1, k. 55, 24; teczka 2, k. 84), potem niewiele ponad półtora roku (AWO, teczka 2, k. 2r), a wreszcie: niewiele ponad dwa lata (AWO, *Jedźmy*, teczka 2, k. 1r). Przypomnę, że w edycji książkowej Marek „ledwo przekroczył półtora roku” (Włodzimierz Odojewski, „Sezon w Wenecji”, w *Jedźmy, wracajmy i inne opowiadania* (Warszawa: Twój Styl, 2000), 5). Nie zmienia się natomiast w toku obu faz pracy nad opowiadaniem wiek bohatera, któremu odmówiono wyjazdu do Wenecji w 1939 roku – tutaj zawsze mowa jest o dziesięciolatku.

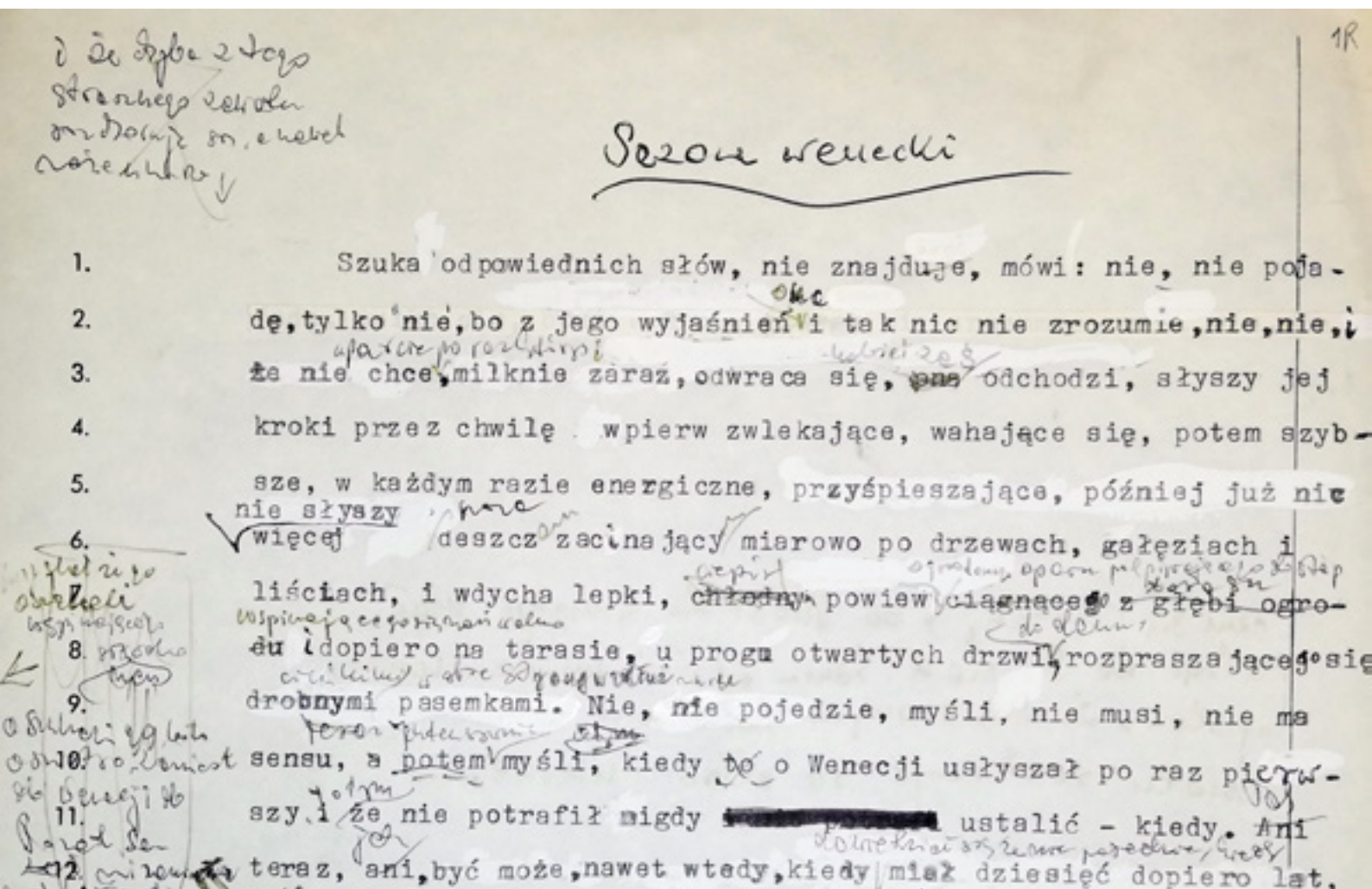
⁶⁰AWO, *Jedźmy*, teczka 1, k. 55, 24; teczka 2, k. 84, 2r, 1 r.

⁶¹Tak w maszynopisie.

⁶²AWO, *Jedźmy*, teczka 2, k. 108. Tutaj także, po raz drugi w ramach odtworzonego przed-tekstu początku utworu, pojawia się ostateczna redakcja jego tytułu: „Sezon w Wenecji”. Kursywą zaznaczam w cytacie odręczne drobne poprawki pisarza.

nego bohatera straciło na znaczeniu. Owszem, pisarz pozostawił w definitywnie zredagowanym opowiadaniu perspektywę osoby dorosłej, ale w pierwszym akapicie jest ona oddana jedynie inicjalnym czasownikiem: „Zastanawia się” oraz wtrąconym „teraz” (zestawionym od razu z „wtedy”⁶³), po czym z biegiem kolejnych akapitów uwaga czytelnika zostaje uwikłana w świat odczuć, myśli i fizjologii chłopca, który stoi u wrót dojrzwania i musi stawić czoła wydarzeniom związanym z wybuchem wojny. Wszystko to zdaje się wskazywać, że miała miejsce trzecia faza pracy nad *Sezonem w Wenecji*, której jedynym dokumentem jest definitywny kształt opowiadania z edycji w roku 2000.

Chciałbym jeszcze na chwilę powrócić do przedostatniego ogniwa przed-tekstu tego opowiadania. Oto reprodukcja jego brulionowego zapisu:



Ilustracja 5. Górna część k. 1r zawierająca przedostatnią redakcję początku opowiadania *Sezon w Wenecji*

⁶³Odojewski, *Sezon w Wenecji*, 5. Oczywiście dorosły Marek daje o sobie znać w ostatnim akapicie, co jednak – jak sądzę – nie wchodzi w sprzeczność z zajmującym mnie tutaj kształtem akapitu początkowego w obu fazach pisania utworu.

Chodzi mi w tej chwili najbardziej o to, co dzieje się w ostatnim wersie górnej połowy karty. Oto zapis tej linijki (w formie uproszczonej transliteracji):

Ami/Tak teraz, ami/jak, być może, nawet wtedy, kiedy /dowiedział się, że nie pojedzie, kiedy/ miał dopiero dziesięć lat⁶⁴

Chciałbym mocno podkreślić fakt, że dopiero u kresu drugiej fazy pracy nad tekstem opowiadania pisarz postanawia wprowadzić do inicjalnego akapitu jedną z najbardziej kluczowych (z punktu widzenia zarówno linii fabularnej, jak i kreacji głównego bohatera) informacji – chłopiec nigdy Wenecji nie odwiedził. W ten sposób uwaga czytelnika zostaje zogniskowana wokół faktu bolesnego doświadczenia dziecka, jest w pełni skupiona na tamtym, niezwykle ważkim momencie jego życia. Dzięki temu zostaje on (czytelnik) uwikłany w starcie dwóch światów – dziecięcego i dorosłego, przy czym perspektywa narracyjna umieszcza go w pierwszym z nich. Skoro większość dorosłych nic nie rozumie (a tak uważa Marek z *Sezonu w Wenecji*), opowiadanie nie mogło zaczynać się od nacisku położonego na gorycz i ból wspominającego, dojrzałego mężczyzny. Efekt zabiegów Odojewskiego przenikliwie odczytuje Magdalena Rembowska-Płuciennik:

Wenecja jest więc dla Marka przestrzenią zawsze wysnutą z cudzej pamięci, implementowaną jako twór fantastyczny [...]. Przestrzenią oderwaną od jego pamięci indywidualnej, stąd nieobciążoną bólem i dlatego otwartą na kreację, a nie powtórzenie doświadczenia... Nie mieć wspomnień – to właśnie w prozie Odojewskiego błogosławieństwo i gwarancja wewnętrznej wolności⁶⁵.

Analiza przed-tekstu początkowego akapitu *Sezonu w Wenecji* pozwala uchwycić wieloletni proces dojrzewania samego Odojewskiego do wzniesienia rewolty w świecie własnej sztuki narracyjnej. Pisarzowi udało się w tym opowiadaniu wyrwać z sideł paraliżującej pamięci, a może więcej – wyzwolić się spod ciśnienia traumy. Zarówno Grzegorz Czerwiński, jak i Anna Skibska podkreślają, że w tym jednym opowiadaniu pisarzowi „udaje się zachować obraz świata sprzed kataklizmu”⁶⁶. Stało się to możliwe dzięki autonomizacji dziecięcego sposobu przeżywania świata, o co toczył batalię artysta w ogniu pisania kolejnych redakcji opowiadania, a szczególnie jego pierwszych zdań. W toku ich kolejnych redakcji Odojewski skraca zarówno sam tekst początku, jak i dystans dzielący czytelnika (angażowanego przez narrację prowadzoną w dużej mierze z punktu widzenia dziesięciolatka) od dzieciństwa. Niweluje ów dystans, aby zarówno siebie (człowieka pióra), jak i odbiorców przemienić jeśli już nie w dzieci, to przynajmniej w jedną z dorosłych bohaterek *Sezonu w Wenecji*, w ciotkę Barbarę, która pewnego dnia (gdy wojna ciągle się rozkręca i w pełni angażuje uwagę pozostawioną

⁶⁴ AWO, *Jedźmy*, teczka 2, k. 1r.

⁶⁵ Magdalena Rembowska-Płuciennik, „Miasto zapomnienia. Wenecja Włodzimierza Odojewskiego”, w *Zapomniane, nieuśmierzone... Pamięć, zapomnienie, trauma w twórczości Włodzimierza Odojewskiego*, red. Alicja Przybyszewska i Dagmara Nowakowska (Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, 2020), 39. Nieco wcześniej badaczka podkreśla wytrawność artystycznych wysiłków pisarza: „To chyba jeden z nielicznych tekstów Odojewskiego, w którym bohaterom udało się zapomnieć o wojnie (ba! o całym świecie!). Strategia Odojewskiego jest mistrzowsko przewrotna, gdyż miasto wyraziście kulturowo kojarzone z symboliką przemijania i śmierci śmierć i wojnę wypiera ze świadomości dziecięcych i dorosłych bohaterów” (36).

⁶⁶ Czerwiński, *Po rozpadzie świata. O przestrzeni artystycznej w prozie Włodzimierza Odojewskiego*, 269; zob. też s. 206–207, a także wskazany przez autora szkic Anny Skibskiej „Jedźmy, ktoś woła”, *Arkusz*, nr 5 (2001): 10.

stałych dorosłych) oznajmia: „Czy wiecie dzieci...? Zapomniałam wam powiedzieć... Jutro jedziemy do Wenecji”⁶⁷.

4. Żywioł pisania

Obcowanie z setkami kart brulionów trzech opowiadań Odojewskiego, wnikanie w niuanse, zwroty, potknięcia i impasy widoczne na kilkudziesięciu stronicach przed-tekstów początków tych utworów, próby uchwycenia pewnych tendencji w odtwarzanym i odczytywanym procesie tekstotwórczym – wszystko to dało mi możliwość spotkania z pisarzem pochłoniętym żywiołem redakcji, uwikłanym w „proces pisania, który – wedle Raymonde’a Debray-Genette’a – stanowi sam o sobie, nie ma ściśle wyznaczonego początku ani końca”, a także uwrażliwiło „na to, co zmienne, [...] na system(y) zmian”⁶⁸. W ten sposób czytelnikowi i analitykowi rękopisów i maszynopisów autora *Zasypie wszystko, zawieje...* udzielają się pieczołowitość i pasja jego samego. Można doświadczyć niepoohamowania i ciągłej potencjalności stojącego się raz jeszcze tekstu.

Bruliony początków trzech utworów Odojewskiego są pokazem tytanicznej pracy pisarza, dla którego proza artystyczna jest przede wszystkim domeną

samego dociekania, opowiadania, mającego na celu nie tyle odtworzenie jakiegokolwiek anegdoty zakorzenionej w rzeczywistości pozatekstowej, ile zbudowanie takiej wizji literatury, której sensem jest sam proces opowiadania; takiej wizji historii, której ta literatura jest pryzmatycznym modelem; oraz takiej wizji rzeczywistości, która w tym modelu się skupia⁶⁹.

Tak oto śledzenie przemian początków opowiadań może niepostrzeżenie dać możliwość udziału w budowie odrębnego – choć silnie powiązanego z tym, który zamieszkujemy – świata.

⁶⁷Odojewski, *Sezon w Wenecji*, 50.

⁶⁸Raymonde Debray-Genette, *Mémoires du récit* (Seuil: coll. „Poétique”, 1988), cyt. za: de Biasi, *Genetyka tekstów*, 143–144.

⁶⁹Iwasiów, „Początek i rozwinięcie, czyli porządek i chaos w twórczości prozatorskiej Włodzimierza Odojewskiego”, 174.

Bibliografia

- Bellemin-Noël, Jean. „Tekst i przedtekst. Bruliony wiersza Oskara Miłosza (fragmenty)”. Przetłumaczone przez Karol Krzyżosiak. *Forum Poetyki*, nr 21 (2020): 54–73.
- Biasi, Pierre-Marc de. *Genetyka tekstów*. Przetłumaczone przez Filip Kwiatek i Maria Prussak. Warszawa: Instytut Badań Literackich. Wydawnictwo, 2015.
- Czerwiński, Grzegorz. *Po rozpadzie świata. O przestrzeni artystycznej w prozie Włodzimierza Odojewskiego*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011.
- Debray-Genette, Raymonde. *Mémoires du récit*. Seuil: coll. „Poétique”, 1988.
- Dziadek, Adam. „Poetyka i genetyka (tekstów)”. *Forum Poetyki*, nr 21 (2020).
- Hueckel, Małgorzata. „O cierpieniu przemijania”. W *Odojewski i krytycy. Antologia tekstów*. Zredagowane przez Stanisław Barć, 165–169. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1999.
- Iwasiów, Inga. „Początek i rozwinięcie, czyli porządek i chaos w twórczości prozatorskiej Włodzimierza Odojewskiego”. W *Formy i strategie wypowiedzi narracyjnej*. Zredagowane przez Czesław Niedzielski i Jerzy Speina, 171–183. Toruń: Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, 1993.
- Levaillant, Jean. *Écriture et génétique textuelle. Valéry à l'œuvre*. Lille: Presses universitaires de Lille, 1982.
- Odojewski, Włodzimierz. *Jedźmy, wracajmy i inne opowiadania*. Warszawa: „Twój Styl”, 2000.
- . *Zabezpieczanie śladów*. Paryż: Instytut Literacki, 1984.
- . *Zapomniane, nieuśmierzone...* Berlin: „Archipelag”, 1987.
- Rabizo-Birek, Magdalena. *Między mitem a historią. Twórczość Włodzimierza Odojewskiego*. Warszawa: „Twój Styl”, 2002.
- . „W poszukiwaniu Katarzyny. Ostatnie dwa ogniwa cyklu podolskiego (cz. I)”. W *Zabezpieczanie śladów. Wokół życia i twórczości Włodzimierza Odojewskiego*. Zredagowane przez Alicja Przybyszewska i Dagmara Nowakowska, 13–24. Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, 2018.
- . „W poszukiwaniu Katarzyny. Ostatnie ogniwa cyklu podolskiego (cz. II)”. W *Zapomniane, nieuśmierzone... Pamięć, zapomnienie, trauma w twórczości Włodzimierza Odojewskiego*. Zredagowane przez Alicja Przybyszewska i Dagmara Nowakowska, 151–198. Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, 2020.
- Rembowska-Płuciennik, Magdalena. „Miasto zapomnienia. Wenecja Włodzimierza Odojewskiego”. W *Zapomniane, nieuśmierzone... Pamięć, zapomnienie, trauma w twórczości Włodzimierza Odojewskiego*. Zredagowane przez Alicja Przybyszewska i Dagmara Nowakowska, 35–45. Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, 2020.
- Skibska, Anna. „Jedźmy, ktoś woła”. *Arkusze*, nr 5 (2001): 10.
- Tomasik, Wojciech. „Odojewski: literatura bliska wyczerpania”. W *Odojewski i krytycy. Antologia tekstów*. Zredagowane przez Stanisław Barć, 242–255. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1999.

SŁOWA KLUCZOWE:

archiwum Włodzimierza Odojewskiego

genetyka tekstów

ARCHIWUM LITERACKIE

POLSKA PROZA WSPÓŁCZESNA

WŁODZIMIERZ ODOJEWSKI

pamięć

NOTA O AUTORZE:

Jerzy Borowczyk – dr hab., prof. UAM (Laboratorium Dokumentacji Literackiej, Instytut Filologii Polskiej, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej UAM), historyk literatury. Zajmuje się romantyzmem, któremu poświęcił dwie książki – *Rekonstrukcja procesu filomatów i filaretów 1823–1824* (2003) oraz *Zesłane pokolenie. Filomaci w Rosji 1824–1870* (2014). Współtwórca monografii bibliograficznej *Adam Mickiewicz: twórczość. Bibliografia Literatury Polskiej. Nowy Korbut*, t. 10, vol. 1 (2019). Pisuje również o literaturze XX wieku i najnowszej (m.in. tom szkiców *Po chwiejnym trapie*, 2016). Wspólnie z Michałem Larkiem – trzy tomy wywiadów z pisarzami, reporterami i politykami oraz antologia polskiej liryki nowoczesnej (*Powiedzieć to inaczej*, 2011). Wraz z Zofią Dambek-Giallelis i Elżbietą Lijewską wydał przewodnik literacki *Na tropach Adama Mickiewicza w Wielkopolsce* (2013). Z kolei razem z Wojciechem Hamerskim ułożył książkę *Co piłka robi z człowiekiem? Młodość, futbol i literatura - antologia* (2012). Współ z Krzysztofem Skibskim przygotował monografię *Literackie gramatyki ciągłości i nadmiaru. Próba filologiczna* (ukaze się na początku 2021).

ABSTRAKT:

W artykule odtworzono i przeanalizowano przed-teksty trzech opowiadań Włodzimierza Odojewskiego, reprezentujących dojrzałą i późną fazę jego twórczości – *Ku Dunzynańskiemu Wzgórzu idzie las*, *Co słychać w ojczyźnie*, *Sezon w Wenecji*. Pracę oparto na spuściźnie literackiej znajdującej się w archiwum pisarza na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM w Poznaniu. Jako szczególny obiekt rekonstrukcji i analizy wybrano kolejne redakcje początkowych akapitów wspomnianych opowiadań. W procesie tekstotwórczym każdego z nich autor podejmował kilka- lub kilkunastokrotnie pisanie i redagowanie kolejnych ujęć inicjalnej partii utworów. W każdym z przypadków inna tendencja okazywała się nadrzędną cechą pisarskiego wysiłku – raz było to dążenie do zawieszenia stanu świadomości bohatera utworu, kiedy indziej do odwleknięcia spotkania narratora z dawnym znajomym, za jeszcze innym razem chodziło o skrócenie dystansu czasowego i osobowego. Genetyka wybranych tekstów Odojewskiego dostarcza istotnych wskazówek i impulsów do podejmowania nowych (lub pogłębiania i korygowania już istniejących) interpretacji badanych opowiadań.

Co umożliwia księgozbiór filologa? Przypadek Stefana Szymutki

Łukasz Żurek

ORCID: 0000-0003-0000-9278

1. Niewidoczność księgozbiorów

[...] jedyną rzeczą, którą chciałabym, aby wynieśli studenci [...], to poczucie, że myślenie nie jest czymś abstrakcyjnym. Filozofia nie jest czymś, co ma miejsce w dziedzinie czystej abstrakcji, czystego umysłu, ona ma związek z książkami, które trzymasz w ręku, ołówkiem, długopisem, zakreślaniem i czytaniem jako aktywnym, materialnym, technicznym procesem [...]¹.

W taki sposób Katie Chenoweth, badaczka odpowiedzialna za opracowanie księgozbioru Jacques'a Derridy znajdującego się w zbiorach Princeton University, opisuje ogólny cel przyświecający prowadzonemu przez nią kursu *Derrida's Library: Deconstruction and the Book*. Studenci poznają na nim filozofię autora *O gramatologii* poprzez badanie zakresień oraz notatek pozostawionych przez niego w książkach². Zastąpienie w powyższym cytacie „filozofii” przez

¹ *Derrida's Library: Deconstruction and the Book*, 2018, <https://tinyurl.com/y6doxgva> (dostęp: 30.06.2020).

² Zob. Julie Clack i Nick Barberio, *Deconstructing Derrida*, <https://tinyurl.com/yxfaqsb> (dostęp: 30.06.2020).

„filologię” (lub „teorię literatury”) nie zmniejszyłoby celności tezy Chenoweth. Otóż biblioteki filologów (a szerzej: humanistów) jako „miejsca nieoficjalne i nieoczywiste”³, w których utrwalone zostały inspiracje i zainteresowania intelektualne ich twórców, zrealizowane lub niezrealizowane pomysły pisarskie, ślady profesjonalnych, prywatnych lub profesjonalno-prywatnych znajomości, sposoby lektury książek tak literackich, jak naukowych oraz rozmaite mikroteksty niepodlegające klasyfikacji, stanowią bardzo obiecujący materiał do badań nad relacjami łączącymi „prywatne” zapiski badaczy z ich „publicznymi” rezultatami. W przeciwieństwie bowiem do spuścizny rękopiśmiennej, o której kształcie decyduje archiwariusz tworzący zbiór przez wybór i klasyfikację⁴, formę bibliotece domowej nadaje jej właściciel. Oczywiście księgozbiór może ulec zapomnieniu, rozproszeniu, włączeniu do zasobów innej biblioteki lub całkowitemu zniszczeniu, jednak nawet w formie fragmentarycznej czy pośredniczonej przez opowieści o nim umożliwia obserwację wzajemnego splotu światopoglądu, sytuacji kulturowo-politycznej i nauki.

Takie inicjatywy, jak opisywany na początku kurs poświęcony badaniu twórczości danego myśliciela przez analizowanie pozostawionych przez niego na książkach znaków, zapisków i notatek, należą jednak do rzadkości. Księgozbiory literaturoznawców są wciąż raczej niewidoczne dla współczesnej humanistyki, inspirowanej filozoficzno-kulturoznawczą refleksją nad archiwum czy *heritage studies*. Jak na ironię, do marginalizacji tego przedmiotu badań przyczyniła się anglosaska recepcja krótkiej rozprawy Derridy *Mal d'archive. Une impression freudienne* z 1995 roku, której zawdzięczamy właśnie ogromną popularność samego pojęcia „archiwum”⁵. Zdaniem brytyjskiej historyczki Carolyn Steedman francuski filozof raczej pomijał utrwalone w humanistyce znaczenie „archiwum” jako osadzonej w konkretnym czasie i miejscu instytucji zajmującej się porządkowaniem, przechowywaniem oraz udostępnianiem różnego rodzaju dokumentów, czyniąc z pojęcia kojarzonego z naukami pomocniczymi historii lub miejscem badań pozytywistycznego filologa słowo klucz swojego wielowątkowego wywodu. Dzięki temu, jak zauważa Steedman, komentatorzy *Gorączki archiwum* mogli mieć dużo do powiedzenia na temat związków „archiwum” z drugą topiką freudowską, historią metafizyki obecności czy foucaultowską wiedzą-władzą, a jednocześnie ignorować „niepozorną naturę archiwów”, czyli żmudną pracę w bibliotekach czy repozytoriach⁷.

Również zainteresowanie esejem *Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln* Waltera Benjamina, innego niezwykle chętnie cytowanego myśliciela, nie sprawiło, że biblioteki

³ Magdalena Mazik, „Zaproszenie skierowane do wszystkich: biblioteka Mieczysława Porębskiego w MOCAK-u”, *Nowa Dekada Krakowska*, nr 3 (2013): 43.

⁴ Świetnie podsumowuje ów twórczy charakter pracy archiwariusza Danuta Ulicka: „Miałam okazję obserwować, jak powstaje w Tallinie archiwum Jurija Łotmana, jak ciężarówka papierów przekształca się w teczki dokumentów, do których trudno będzie dobrać klucz przyszłemu historykowi”. Danuta Ulicka, „Kontrowersyjne i niekontrowersyjne wartości archiwum”, w *Różne głosy: prace ofiarowane Stanisławowi Balbusowi na jubileusz siedemdziesięciolecia*, red. Dorota Wojda, Magdalena Heydel i Andrzej Hejmej (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013), 115.

⁵ Jacques Derrida i Daniel Ferrer, „Entre le corps écrivain et l'écriture...», entretien avec Daniel Ferrer”, *Genesis* 17, nr 1 (2001): 59–72; Hélène Cixous i Daniel Ferrer, „Je suis d'abord une lisante...», entretien avec Daniel Ferrer”, *Genesis* 17, nr 1 (2001): 45–57.

⁶ Jacques Derrida, *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, tłum. Jakub Momro (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2016).

⁷ Carolyn Steedman, „Something She Called a Fever: Michelet, Derrida, and Dust”, *The American Historical Review* 106, nr 4 (2001): 1161.

domowe stały się pełnoprawnymi przedmiotami badań⁸. Jeśli już poddaje się je interpretacji w obszarze różnorodnych studiów skupionych wokół haseł „zwrotu materialnego” czy „zwrotu ku rzeczom”, to tylko wówczas, gdy stanowią część instalacji artystycznej, którą da się czytać przez (szczególnie żywotne w krytyce sztuki) „archiwum” derridiańsko-foucaultowskie⁹. Również we francuskim edytorstwie, dla którego na przykład zapiski na marginesach książek są potencjalnie interesujące jako problem z zakresu teorii tekstu, na próżno szukać badań nad bibliotekami humanistów lub analiz traktujących księgozbiory jako pełnoprawne źródło wiedzy o kontekście procesu twórczego w nauce. Jakkolwiek na przykład Pierre-Marc de Biasi zaznacza, że dziedzina badań określana przez niego mianem „genetyki tekstów” może stanowić dyscyplinę pomocniczą dla szeroko pojętej historii nauki, to księgozbiory humanistów nie stanowią dla badacza osobnego problemu wartego przemyślenia¹⁰. Z kolei na łamach „Genesis”, wydawanego od 1992 roku sztandarowego czasopisma krytyki genetycznej, wspomniany problem pojawił się jak dotąd jedynie dwa razy – jako temat rozmów z Derridą i Hélène Cixous¹¹.

W polskiej humanistyce prywatne biblioteki badaczy literatury, aż nadto kojarzące się ze stereotypowym obrazem nobliwego, zamkniętego na świat „profesora”, pojawiają się jako przedmiot namysłu prawie wyłącznie w okolicznościowych esejach i artykułach publikowanych w księgach jubileuszowo-wspomnieniowych czy numerach czasopism poświęconych pamięci zmarłego badacza¹². Zdecydowana większość artykułów tego typu ciąży jednak gatunkowo ku szkicowi bio- lub wręcz hagiograficznemu z elementami sprawozdania z kwerend. Rama publikacji okolicznościowej nie jest bez znaczenia dla kształtu i zawartości samych tekstów. W większości wspomnianych artykułów badany księgozbiór oraz znalezione w nim tekstowe (i nie tylko tekstowe) ślady stanowią punkt wyjścia do tworzenia lub potwierdzania funkcjonującego w środowisku naukowym wizerunku jego byłego właściciela.

⁸ Zob. Homi Bhabha, „Unpacking My Library Again”, *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 28, nr 1 (1995): 5–18; Joseph D. Lewandowski, „Unpacking: Walter Benjamin and His Library”, *Libraries & Culture* 34, nr 2 (1999): 151–57; Alberto Manguel, *Packing My Library: An Elegy and Ten Digressions* (London: Yale University Press, 2019).

⁹ Shep Steiner, „Rozpakowując (Ich) Biblioteki – o Umiejscawianiu Dwóch Politycznych Archiwów”, *Tytuł Roboczy: Archiwum/Archive*, nr 3 (2009): 25–31 (esej poświęcony *Bibliotece Marthy Rosler*, instalacji wystawianej przez artystkę w różnych wariantach od 2005 roku); Tomasz Załuski, „Archiwum, czyli podmiot na półce”, *Tytuł roboczy: Archiwum/Archive*, nr 3 (2009): 28–29 (komentarz do eseju Steinera).

¹⁰ „[...] niemal całokształt nauk humanistycznych i społecznych ma również jakiś bezpośredni związek z genetyką tekstu [...]”. Pierre-Marc de Biasi, *Genetyka tekstów*, tłum. Maria Prussak (Warszawa: Instytut Badań Literackich. Wydawnictwo, 2015), 186–188.

¹¹ Derrida i Ferrer, „« Entre le corps écrivain et l'écriture... », entretien avec Daniel Ferrer”, 59–72; Cixous i Ferrer, „« Je suis d'abord une lisante... », entretien avec Daniel Ferrer”, 45–57.

¹² Por. m.in. Czesław Kłak, „Biblioteka i glosy Stanisława Pigonia”; Lesław Forczek, „Księgozbiór Stanisława Pigonia w Bibliotece Głównej rzeszowskiej WSP”, w *Wokół Stanisława Pigonia. Nad warsztatem naukowym i literackim Uczzonego*, red. Czesław Kłak (Rzeszów: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1983); Iwona Płukis, „Biblioteka Konrada Górskiego w zbiorach Towarzystwa Naukowego w Toruniu”, w *Konrada Górskiego świat literatury, teatru i języka. Materiały konferencji zorganizowanej w setną rocznicę urodzin Profesora*, red. Władysław Sawrycki i Jerzy Speina (Toruń: Towarzystwo Naukowe w Toruniu–Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, 1996); Bożena Chodźko, „Dary dla Marii Renaty Mayenowej. Rękopiśmienne dedykacje w księgozbiorze MRM”, w *Obecność. Maria Renata Mayenowa (1908–1988)*, red. Bożena Chodźko, Elżbieta Feliksiak i Marek Olesiewicz (Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2006); Magdalena Mikiewicz, „Biblioteka”, w *Erazm Kuźma. Słownik biografii i idei*, red. Jerzy Madejski (Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2016).

Prywatne księgozbiory filologów, mimo iż często prezentowane są przez biblioteki lub inne instytucje kultury w formie odpowiednio wyeksponowanej „izby pamięci”¹³, paradoksalnie wciąż czekają na odkrycie. Czas zatem, aby ogólne refleksje nad potencjałem badawczym ukrytym na marginesach egzemplarzy książek czytanych przez filologów skonfrontować ze studium konkretnego przypadku. Nie będzie nim jednak księgozbiór pozostawiony przez badacza literatury o utrwalonej pozycji, jak Stanisław Pigoń, Henryk Markiewicz czy Wacław Borowy. Biblioteki domowe wspomnianych badaczy zostały już bowiem – raz lepiej, raz gorzej – wpisane w świadomość krajowej humanistyki. Z kolei księgozbiór Stefana Szymutki – śląskiego literaturoznawcy i eseisty, kojarzonego przede wszystkim, jeśli nie wyłącznie, z książką eseistyczną *Nagrobek ciotki Cili* – jeszcze nigdy nie stanowił osobnego przedmiotu rozważań. Biblioteka, znajdująca się w przedsiönku sekretariatu Kolegium Indywidualnych Studiów Międzyobszarowych Uniwersytetu Śląskiego, zasługuje jednak na uwagę przede wszystkim dlatego, że prowadzone w niej kwerendy dostarczyły „faktów i poszlak komplikujących dotychczasowe informacje i przekonania” na temat autora *Nagrobka*...¹⁴.

2. Zapiski, podkreślenia i fiszki jako źródło odkryć

Na najbardziej podstawowym poziomie kwerendy w księgozbiórze Szymutki pomogły uczynić widocznym szkic *Niepokój zwyczajności*, nieodnotowany w jedynej jak dotąd bibliografii prac Szymutki¹⁵, nieprzywoływany również nigdzie przez jego autora¹⁶. Biblioteka autora *Nagrobka*... jest jednak istotna z powodów, które wykraczają poza możliwość „znalezienia” tekstu niewidocznego w bibliografiach. Otóż stanowi ona jedyny względnie kompletny fragment utraconego archiwum filologa. Szymutko zmarł nagle, nie pozostawiając żadnego oficjalnego dokumentu, w którym przekazałby określonej instytucji całość swoich materiałów. Większość artykułów – co podkreślali wielokrotnie w rozmowach prywatnych jego bliscy – pisał od razu na komputerze, który zutylizowano kilka lat po jego śmierci, natomiast odręczne notatki, maszynopisy czy nawet korespondencję prywatną po pewnym czasie wyrzucał. Znajdujące się w książkach Szymutki zapiski, podkreślenia oraz fiszki, jednym słowem: wszystkie świadectwa pisarstwa, są zatem często jedynym źródłem wiedzy, której na próżno szukać w oficjalnym korpusie tekstów filologa.

Na wstępie trzeba zaznaczyć, że – wbrew początkowym oczekiwaniom – najmniej odkryć przynoszą egzemplarze dzieł Martina Heideggera, Derridy czy Gilles’a Deleuze’a, czyli autorów, na których śląski filolog najobficiej powoływał się w swoich późnych esejach (zwłaszcza w *Nagrobku*...). Lekturę tekstów filozoficznych Szymutko ograniczał bowiem do wynotowywania na fiszkach numerów stron wraz ze słowami kluczami wskazującymi na interesujące fragmenty, które następnie wkomponowywał we własne eseje. Wyjątek od reguły stanowi egzemplarz pierwszego wydania *O gramatologii* Derridy. Wśród znajdujących się w nim fiszek można bowiem zauważyć pewną prawidłowość:

¹³Jak zrobiono na przykład w przypadku biblioteki Mieczysława Porębskiego, która obecnie dostępna jest do wglądu w Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie.

¹⁴Tak o odkrywczości odkrytego przez siebie archiwum Dawida Hopensztanda pisała Danuta Ulicka, zob. Danuta Ulicka, „Archiwum” i archiwum”, *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, nr 4 (2017): 301.

¹⁵Alicja Szałagan, „Stefan Szymutko (1958–2009)”, w *Polscy pisarze i badacze literatury przełomu XX i XXI wieku*, 23 kwietnia 2019, <https://tinyurl.com/y5gpjvqa> (dostęp: 30.06.2020).

¹⁶Stefan Szymutko, „Niepokój zwyczajności”, w *Poszukiwanie realności: literatura, dokument, kresy. Prace ofiarowane Tadeuszowi Bujnickiemu*, red. Stanisław Gawliński i Wojciech Ligęza (Kraków: Universitas, 2003), 233–238.

98 – różnica w ciele zapisu [EPILOG]
 103 – pragnienie obecności [EPILOG]
 i Thot w Fajdrocie (SiC)
 [...]
 133 – nieme znaczące [EPILOG]
 [...]
 175 – barbarzyńca: niemy (SiC)
 319 – uzupełnienie jako źródło
 [POST-EPILOG EWENTUALNIE]¹⁷

Uwagi w nawiasach kwadratowych sugerują, że Szymutko zamierzał wykorzystać interesujące go cytaty w zakończeniu planowanej przez siebie książki. Na próżno szukać ich jednak w *Nagrobku...* czy *Przeciw marzeniu*? Najprawdopodobniej zaznaczone fragmenty *O gramatologii* miały więc znaleźć się albo w kolejnym zbiorze śląskich esejów, którego Szymutko nie zdążył napisać¹⁸, albo – na co wskazywałby skrót „SiC” – w nienapisanej książce poświęconej *Słowu i ciału* Teodora Parnickiego. W tym konkretnym przypadku fiszki z notatkami są więc jedyną pozostałością po niezrealizowanych pomysłach na następne prace filologa. Egzemplarz dzieła Derridy jest interesujący również z innego powodu. Otóż przy fragmencie: „Nie ma co pytać jak rzecz się ma z obecnością i przedstawieniem w obecności”¹⁹ Szymutko dopisał na marginesie: „może jednak”. Lekko żartobliwa notatka sugeruje, że problem niezbywalnej i niepowątpiewalnej rzeczywistości towarzyszył filologowi niejako na co dzień – wpisywał go również w notatki pozostawione na marginesach czytanych przez siebie książek.

Kwerendy w księgozbiorze pozwoliły także zrekonstruować (oczywiście, zawsze w trybie przypuszczającym) zasadniczą problematykę praktycznie niedostępnych tekstów Szymutki, jak np. pracy magisterskiej poświęconej zagadnieniu czasu i przestrzeni w *Czerwonych tarczach* Jarosława Iwaszkiewicza. Oto kilka pojedynczych uwag zapisanych przez autora *Nagrobka...* na marginesach powieści Iwaszkiewicza:

Rzeczywistość jest w Czerwonych T. układem sprawdzającym (i to zazwyczaj) wszystkich koncepcji²⁰
 życie konkretne (historia potoczna zaczyna znowu przeważać)²¹
 Skompromitowane słowo²².

¹⁷Jacques Derrida, *O gramatologii*, tłum. Bogdan Banasiak (Warszawa: Wydawnictwo KR, Robert Reszke, 1999). Księgozbiór Stefana Szymutki [dalej jako KSS], sygn. 155. Numery sygnatur podaje za katalogiem księgozbioru przekazany mi przez pracującą nad jego opracowaniem Kalinę Jaglarz. Gdy w katalogu brakuje sygnatury, podaje zamiast niej „[b.d.]”. Pominęte fragmenty fiszek oznaczam opustką. Wątpliwości w transkrypcji znaków – „[?]”. Pisownia notatek Szymutki pozostawiona jest bez zmian.

¹⁸W wywiadzie z 2003 roku Szymutko tak opowiadał o planach kontynuacji: „Wróć jeszcze kiedyś, mam nadzieję, do Śląska dzieciństwa i młodości [...]. Pojawia się postaci, które nie występują w *Nagrobku...*, albo pojawiają się tylko w napomknięciach”. Stefan Szymutko, „Ciotka Cila idzie do Europy. Ze Stefanem Szymutką rozmowę przeprowadziła Wiesława Konopelska”, w *Po co literatura jeszcze jest? Pisma rozproszone*, red. Grzegorz Olszański i Mariusz Jochemczyk (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013), 217.

¹⁹Jacques Derrida, *O gramatologii*, 375.

²⁰Jarosław Iwaszkiewicz, *Czerwone tarcze* (Warszawa: Czytelnik, 1971), 103 KSS, sygn. 1802.

²¹Iwaszkiewicz, 94.

²²Iwaszkiewicz, 181.

Z bardzo gęstych notatek pozostawionych przez Szymutkę na egzemplarzu *Czerwonych...* wynika jasno, że już na etapie pisania swojej pierwszej pracy dyplomowej filolog eksperymentował z koncepcją powieściowego słowa nakierowanego na pozajęzykową dziejowość, którą następnie rozwinął w doktoracie poświęconym *Końcowi „Zgody Narodów”* Teodora Parnickiego. Co więcej, wśród zapisków podsumowujących lekturę poszczególnych rozdziałów powieści pojawiają się intuicje, które zostaną przez Szymutkę rozwinięte dopiero w późniejszych, eseistycznych książkach:

jak już powiedziano artystyczność jest wyłamaniem się z czasu [...] rzeczywistego, podobnie jak sama przestrzeń artystyczna jest wyłamaniem się z przestrzeni rzeczywistej obciążonej 1) politycznie 2) religijnie 3) socjalnie-bytowo²³.

Świat funkcjonuje podwójnie: podmiot penetruje go w celu wywołania wyobrażenia chwili przeszłej a tymczasem to świat w końcu wywołuje tę chwilę nie zawsze równoznaczną z zamierzoną²⁴.

Notatki na egzemplarzu powieści Iwaszkiewicza zmuszają do zrewidowania opinii o tym, że dopiero wraz z rozprawą doktorską Szymutko niejako „wpadł” na nurtujący go przez resztę działalności pisarskiej problem relacji „podmiot – język – dzieło literackie – rzeczywistość”. Okazuje się bowiem, że już na początku lat 80. autor *Nagrobka...* interpretował teksty literackie pod kątem tematów i problemów, które dopiero pod koniec życia sam wskaże jako zasadnicze dla jego praktyk filologiczno-eseistycznych²⁵. Przykładowo: w artykule wstępnym Janusza Sławińskiego z tomu *Przestrzeń i literatura* Szymutko tak komentuje fragment, w którym warszawski badacz stawia tezę, że „przestrzeń przedstawiona może wyłonić się z komunikatu tylko w takiej mierze, w jakiej została w nim zaprojektowana” przez znaczenie zdań opisowych:

Tylko pozornie tak rzecz przedstawia się u Iwaszkiewicza zdania opisowe w minimalnym stopniu kształtują przestrzeń: rodzi się ona na marginesie opowiadania²⁶.

Problem marginesu opowiadania czy też niejęzykowej rzeczywistości lokującej się „na obrzeżu słowa” Szymutko rozwinie dopiero dwadzieścia lat później w referacie poświęconym *Semantyce wypowiedzi narracyjnej* Sławińskiego²⁷. O ciągłości tematów i problemów świadczą również między innymi obszerne zapiski interpretacyjne pozostawione przez Szymutkę na egzemplarzu *Odczepić się* Mirona Białoszewskiego²⁸. Oto jak śląski filolog podsumowuje swoją – niestety częściowo już nieczytelną – analizę wiersza *Lato jak liść w rowie*:

²³Iwaszkiewicz, 189.

²⁴Iwaszkiewicz, 194.

²⁵Zob. Stefan Szymutko, „Zaczyn”, w *Po co literatura jeszcze jest? Pisma rozproszone*, red. Grzegorz Olszański i Mariusz Jochemczyk (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013), 175–191.

²⁶Janusz Sławiński, „Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości”, w *Przestrzeń i literatura*, red. Aleksandra Okopień-Sławińska i Michał Głowiński (Wrocław: Ossolineum, 1978), 16 KSS, sygn. [b.d.].

²⁷Stefan Szymutko, „Semantyka wypowiedzi narracyjnej – problemów ciąg dalszy”, w *Przeciw marzeniu? Jedenaście przykładów, ośmioro pisarzy* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2006), 33. Artykuł, wcześniej przedrukowany w tomie *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze* (red. Janina Abramowska, Włodzimierz Bolecki, Ryszard Nycz, Warszawa 2002), jest rozwiniętą wersją referatu, który Szymutko wygłosił w 2001 roku na konferencji organizowanej przez Instytut Badań Literackich PAN.

²⁸Szymutko poświęcił Białoszewskiemu swój pierwszy artykuł naukowy (zob. Stefan Szymutko, „Blaski i cienie Helikonu na Marszałkowskiej”, w *W kręgu dwudziestowiecznego realizmu*, red. Włodzimierz Wójcik (Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1983), 91–107). Zajmował się w nim jednak przede wszystkim *Szumami, zlepanami, ciagami*. Żadna z licznych interpretacji pozostawionych na egzemplarzu *Odczepić się* nie trafiła do tego artykułu.

ten nie kończy się uniesieniem, są rzeczy które uniesienie miazdzą na pył, jak powstanie²⁹

Analogia pomiędzy tą Warszawą słoneczną a powstaniową kompromituje się, przez obnażenie znikomości porównania wobec rzeczywistości. Ten budowany z określeń powstaniowych obraz Warszawy to złuda, tamten rzeczywisty to coś najważniejszego niewspółmiernie. Dlatego podmuch, dlatego oziębienie dla wyrażonej w tytule – autonomicznym tworze – sentencji: nie wszystko może być tak skoloryzowane jak w poprzednim wierszu³⁰.

Interpretacja wiersza Białoszewskiego, którą Szymutko zanotował – najprawdopodobniej – na wczesnym etapie edukacji uniwersyteckiej³¹, mogłaby równie dobrze pojawić się w *Przeciw marzeniu?*, jego ostatniej wydanej za życia książce, w której pytał o to, „jak rzeczywistość przeszkadza literaturze, wyobraźni literackiej, zawadza marzeniu”³².

Osobna kategoria interesujących przed-tekstów to fiszki z syntetyzującymi notatkami znajdujące się na końcowych stronach tych książek literaturoznawczych lub krytycznoliterackich, które Szymutko – najprawdopodobniej – zamierzał zrecenzować. Oprócz tego, że stanowią rodzaj konspektu nienapisanych recenzji, są również świadectwem wyczulenia filologa na podmiotowy aspekt tekstów krytyczno- lub teoretycznoliterackich. Przykładowo: w *Literaturze jako tropie rzeczywistości* Ryszarda Nycza Szymutkę interesowała nie tyle przedstawiona w książce koncepcja, ile światopogląd czy wręcz cechy osobowości krakowskiego badacza, które – zdaniem autora *Nagrobka...* – da się wyczytać z jego pracy:

Cyniczna osobowość Nycza – człowiek jest tylko kulturą, a oprócz tego mrok biologii

[...]

6) Mroczna osobowość Nycza nic się nie tworzy, nihilizm i przemijanie, nietrwałość

[...]

10) Zarozumiałość Nycza – nie da się pominąć (zob. zwł. Białoszewski)³³

Z kolei na egzemplarzu *Kolonistów i koczowników* Krzysztofa Uniłowskiego notował:

Oj, lubi zamącić: w znaczeniu wędkarskim – tytuł recenzji: Mąciiciel

[...]

12) U nie chce widzieć: rzeczywistość jest groźna

[...]

77 – nihilizm KU³⁴.

²⁹Miron Białoszewski, *Odczepić się* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1978), 48 KSS, sygn. 781.

³⁰Białoszewski, 49.

³¹Świadczy o tym fakt, że notatki na *Odczepić się* przypominają rozmiarem i gęstością te znajdujące się na *Czerwonych tarczach*. Począwszy od prac nad doktoratem, Szymutko przenosił większość swoich komentarzy na fiszki.

³²Szymutko, *Przeciw marzeniu? Jedenaście przykładów, ośmioro pisarzy*, 7.

³³Ryszard Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2001) KSS, sygn. 577.

³⁴Krzysztof Uniłowski, *Koloniści i koczownicy. O najnowszej prozie i krytyce literackiej* (Kraków: Universitas, 2002) KSS, sygn. 1345.

W zapiskach tego typu Szymutko zwracał uwagę przede wszystkim na szczegóły stylistyczne oraz sposób budowania argumentacji przez danego autora. Książce Nycza zarzucał między innymi arbitralny dobór cytatów czy wręcz „szantaż cytatami”, zauważając jednocześnie, że „trafnie dobrane cytaty” to „niby ta sama strategia, ale jednak co innego”. Z kolei w *Wielkim wczoraj* Dariusza Nowackiego dostrzegał „Cytaty – klisze”, „Archaizmy: gwoli, ano, tedy” oraz język sloganów reklamowych³⁵. Przy lekturze *Mikrologów ze śmiercią* Przemysława Czaplińskiego zwracał natomiast uwagę na wspólny wszystkim szkicom składającym się na książkę chwyt narracyjny:

detektywistyczne ożywianie wywodu – nie za łatwe to nie nieadekwatne?³⁶.

Szymutko krytykował też Czaplińskiego za „polonistyczne intelektualizowanie” oraz „intelektualizowanie jako doświadczenie mówiącego”, tym samym ujawniając swoją niechęć czy też przewrażliwienie związane z niepisanymi regułami akademickiej wypowiedzi³⁷. Dlaczego jednak filolog przywiązywał tak wielką wagę do warstwy językowej czytanych przez siebie prac? Jak można przypuszczać, stało za tym przekonanie o tożsamości lub przynajmniej przyległości wypowiedzi literaturoznawczej i literackiej. Wiadomo doskonale, że Szymutko analizował ten temat w esejach poświęconych Januszowi Sławińskiemu³⁸, wiadomo też, że sam kilkakrotnie sugerował, iż nierozdzielność „naukowego” i „literackiego” trybu wypowiedzi jest konstytutywną cechą jego własnych tekstów³⁹. Dopiero jednak kwerenda w księgozbiórze umożliwiła zrozumienie tego, jak istotny był to dla Szymutki temat, jak silnie związany z jego trybem lektury prac literaturoznawczych. Również wśród notatek do nienapisanych recenzji znaleźć można uwagi dotyczące tego zagadnienia:

Bliskość między nami: bezimienni [?]

Poetycki język, postnowofalowy: pozbijanie klisz etc.

[...]

8) Tekst poprawiany [?] stylistycznie? – co to znaczy? Poeta! Wydobyć wymowę formuł⁴⁰.

³⁵Dariusz Nowacki, *Wielkie wczoraj* (Kraków: Zielona Sowa, 2004) KSS, sygn. 667.

³⁶Przemysław Czapliński, *Mikrologi ze śmiercią. Motywy tanatyczne we współczesnej literaturze polskiej* (Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, 2001) KSS, sygn. 1833. W dopisku z boku Szymutko precyzuje, czym jest „detektywistyczność” książki Czaplińskiego: „zagadka w każdym tekście”.

³⁷Badacz poddaje je krytyce między innymi we wstępie do swojej rozprawy habilitacyjnej, zob. Stefan Szymutko, „Niewyraźalna i niedostępna rzeczywistość”, w *Rzeczywistość jako zwątpienie w literaturze i literaturoznawstwie* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1998), 9–31.

³⁸Zob. Stefan Szymutko, „Ciało profesora Sławińskiego”, *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja* 4, nr 28 (1994): 43–52; Stefan Szymutko, „Bycie humanistą. O artykułach Janusza Sławińskiego w «Tekstach» (1972–1981)”, w *Po co literatura jeszcze jest? Pisma rozproszone*, red. Grzegorz Olszański i Mariusz Jochemczyk (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013), 119–123.

³⁹„Będąc literaturoznawcą, mam niebywałą okazję przygotowania się do tematu: być pisarzem – rozglądam się w literaturze, szukam w niej dla siebie potencjalnego [...] miejsca, na uboczu trenując poszczególne chwyt (czytaj: w referatach domniemanie naukowych po cichu sposobie się do literatury, przysposabiam)”. Szymutko, „Zaczyn”, 182.

⁴⁰Uniłowski, *Koloniści i koczownicy*.

Jakkolwiek trudno stwierdzić, co Szymutko rozumiał przez stwierdzenie „bliskości” z Uniłowskim⁴¹, to zwrócenie przez niego już w następnym komentarzu uwagi na „postnowofalowości” stylu autora *Polskiej prozy innowacyjnej...* naprowadza na trop być może najciekawszego odkrycia. Otóż Szymutkowy egzemplarz *Sporu o poezję*, książki zbierającej wystąpienia programowe Tadeusza Sławka, Andrzeja Szuby, Stanisława Piskora i Wojciecha Paźniewskiego, czyli członków nowofalowej, śląskiej grupy poetyckiej „Kontekst”, jest pełen podkreśleń⁴². Z fragmentów esejów, które najprawdopodobniej jeszcze jako student zaznaczał Szymutko, daje się wyczytać pewną spójność problemową. Wszystkie one dotyczą bowiem relacji między formą dzieła sztuki a rzeczywistością, rozumianą przez członków „Kontekstu” jako historycznie zmienne warunki społecznej komunikacji⁴³. Jak wiadomo, związki między rozmaicie semantyzowaną rzeczywistością a dziełem literackim interesowały Szymutkę przez całą działalność pisarską, stanowiąc zarówno centrum jego koncepcji pisarstwa Parnickiego, jak i stały temat późniejszych esejów⁴⁴. W żadnym z opublikowanych tekstów autor *Nagrobka...* nie przyznawał się jednak do inspiracji programem estetycznym „Kontekstu”⁴⁵, który być może znał z pierwszej ręki. Niewykluczone więc, że to właśnie *Spór o poezję* oraz młode, śląskie środowisko literacko-akademickie⁴⁶ stanowiły punkt odniesienia do wczesnej działalności pisarskiej Szymutki⁴⁷.

Oprócz drobniejszych śladów⁴⁸ o prawdziwości tej hipotezy przekonuje przede wszystkim *Zrozumieć Parnickiego*, książkowa wersja doktoratu Szymutki, w której badacz zaproponował nowatorską metodę lektury powieści autora *Słowa i ciała*⁴⁹. W zakończeniu pracy Parnicki jest bowiem opisywany jako twórca „nowego widzenia rzeczywistości w literaturze”⁵⁰. Jego

⁴¹Oprócz „bliskości” najbardziej oczywistej, czyli wynikającej z koleżeńskej, jeśli nie przyjacielskiej relacji łączącej obu badaczy. Potwierdzają ją znajdujące się w księgozbiorze dedykacje Uniłowskiego na подарowanych Szymutce egzemplarzach swoich książek.

⁴²Włodzimierz Paźniewski i in., *Spór o poezję* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1977) KSS, sygn. 1226.

⁴³Więcej piszę na ten temat w artykule „Rzeczywistość w stanie wyjątkowym – filolog – literatura. Dwa komentarze do praktyk filologicznych Stefana Szymutki”, w *Imiona anomii: literatura wobec doświadczenia stanu wyjątkowego*, red. Piotr Sadzik (Warszawa: PWN, 2019), 321–349.

⁴⁴Por. Stefan Szymutko, „Parnicki – ostatni pisarz bytu”, w *Po co literatura jeszcze jest? Pisma rozproszone*, red. Grzegorz Olszański i Mariusz Jochemczyk (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013), 27–37; Szymutko, „Niewyraźalna i niedostępna rzeczywistość”.

⁴⁵Na taki trop mógł co prawda naprowadzić tekstowy debiut Szymutki, czyli jego recenzja powieści *Ruchomy kraj* Piskora (*Poglądy*, nr 8 (1981): 12).

⁴⁶W 1980 lub 1981 roku w książce zbiorowej pod redakcją Andrzeja Szuby i Marka Pytasza, prezentującej śląskie środowisko artystyczne, miał ukazać się bliżej nieokreślony esej Szymutki (informację podaje za: „Wydawnictwo «Śląsk» przygotowuje almanach literacki «Młode środowisko literackie». Z Witoldem Nawrockim rozmawiał Janusz Karkoszka”, *Trybuna Robotnicza*, nr 19 (1980): 3). Książka najprawdopodobniej nie ujrzała światła dziennego, a zamiast niej od 1981 roku Wydawnictwo „Śląsk” rozpoczęło wydawanie serii „Studio. Almanach literacko-artystyczny”, w której nie ukazał się jednak żaden tekst Szymutki.

⁴⁷Oto wymowny cytat ze *Sporu...* podkreślony przez Szymutkę: „[...] nie jest twórcą awangardowym ten, który ciągle nastawia swoje żagle na nowe prądy i zawsze jest «w kursie», ale ten, który zmierza «w głąb struktury» epoki czy nawet pewnego okresu”. Paźniewski i in., *Spór o poezję*, 154. Więcej na ten temat zob. Paweł Sarna, *Śląska awangarda. Poeci grupy Kontekst* (Katowice: Katowickie Stowarzyszenie Artystyczne, 2004), 28–35.

⁴⁸Np. w artykule o Białoszewskim Szymutko powołuje się na dokładnie ten sam fragment wywiadu z autorem *Szumów, zlepow...*, co Piskor w *Sporze...* Oczywiście, Szymutko podkreślił wspomniany cytat w swoim egzemplarzu książki. Zob. Szymutko, „Blaski i cienie Helikonu na Marszałkowskiej”, 91; Paźniewski i in., *Spór o poezję*, 29.

⁴⁹Więcej na temat doktoratu Szymutki piszę w artykule „Dodatkowe problemy z historią Stefana Szymutki”, *Forum Poetyki*, nr 6 (2016): 68–79.

⁵⁰Stefan Szymutko, *Zrozumieć Parnickiego* (Katowice: Gnome Books, 1992), 228.

powieści, według filologa, stanowią impuls dla „awangardy przyszłej formacji kulturowej”⁵¹. Uwagi te wyrastają wprost z charakterystycznego dla estetyki „Kontekstu” rozumienia awangardowości formy literackiej jako zestrojenia struktury dzieła ze strukturą epoki, w której ono powstaje. Książka Szymutki, która zapoczątkowała tzw. śląską szkołę parnickologiczną i z tego względu uznawana jest za jego najbardziej „naukową” publikację, okazuje się więc mieć wiele wspólnego z programem estetycznym grupy poetyckiej.

Wiedza wyniesiona z pracy w księgozbiórce domowym Szymutki sprawia, że biblioteki domowe badaczy literatury urastają do rangi niezbędnego przedmiotu badań kulturowej historii filologii. Analizowane przeze mnie tekstowe ślady pozostawione na książkach pozwoliły bowiem nie tylko zarysować kształt niektórych niezrealizowanych pomysłów interpretacyjnych Szymutki, lecz także przypomnieć o rzeczy – na pozór – oczywistej. Otóż „za auktorialną narracją prac naukowych” zawsze kryje się konkretny, usytuowany czasoprzestrzennie człowiek, wraz ze swoimi „personalnymi niepokojami”, światopoglądem, sympatiami i antypatiami⁵². Zapiski, podkreślenia i fiszki z księgozbioru niejako zmuszają do refleksji nad sygnaturą autorską naznaczającą wszystkie teksty filologa, niezależnie od ich powierzchownych cech stylistycznych. Umożliwiają zatem zauważenie wyjściowego kontekstu wypowiedzi naukowej, który albo ulega zatarciu w procesie kanonizacji i depersonalizacji, albo też – jak w przypadku Szymutki – pozostaje niezauważony. Udowadniają także, że krytykowany już przez Juliana Krzyżanowskiego w 1939 roku stereotyp biblioteki humanisty jako czarnej skrzynki, w której kultywuje się oderwane od codzienności „próżniactwo” oraz „nic nie robienie”, jest po prostu nie do utrzymania⁵³. Jak pisze bowiem Peter Burke,

wiedza jest usytuowana – w przeciwieństwie do tradycyjnego postrzegania jej przez uczonych jako oddalonej od świata w laboratoriach, obserwatoriach, bibliotekach i innych wieżach z kości słoniowej. Uczeni potrzebują „przestrzeni dla siebie”, by pracować bez zakłóceń, wszakże to oddalenie jest tylko względne. Zabierają ze sobą do laboratorium świat [...]”⁵⁴.

⁵¹Szymutko, 221.

⁵²Szymutko, „Bycie humanistą. O artykułach Janusza Sławińskiego w «Tekstach» (1972–1981)”, 109.

⁵³Julian Krzyżanowski, „Uwagi o studiach polonistycznych”, w *Uniwersyteckie Studium Polonistyczne: Informator* (Warszawa: Koło Polonistów Studentów Uniwersytetu Warszawskiego im. Józefa Piłsudskiego, 1939), 14. Za wskazanie mi broszury z tekstem Krzyżanowskiego dziękuję Marzenie Franke, kierownicze Biblioteki im. Wacława Borowego na Wydziale Polonistyki UW.

⁵⁴Peter Burke, *Społeczna historia wiedzy* [2012], tłum. Anna Kunicka (Warszawa: Aletheia, 2016), 262.

Bibliografia

- Bhabha, Homi. „Unpacking My Library Again”. *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 28, nr 1 (1995): 5–18.
- Białoszewski, Miron. *Odczepić się*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1978.
- Biasi, Pierre-Marc de. *Genetyka tekstów*. Przetłumaczone przez Maria Prussak. Warszawa: Instytut Badań Literackich. Wydawnictwo, 2015.
- Cixous, Hélène. Ferrer, Daniel. „«Je suis d’abord une lisante...», entretien avec Daniel Ferrer”. *Genesis* 17, nr 1 (2001): 45–57.
- Clack, Julie. Barberio, Nick. „Deconstructing Derrida”, <https://tinyurl.com/yxfaqbsa> (dostęp: 30.06.2020).
- Czapliński, Przemysław. *Mikrologi ze śmiercią. Motywy tanatyczne we współczesnej literaturze polskiej*. Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, 2001.
- Derrida, Jacques. *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*. Przetłumaczone przez Jakub Momro. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2016.
- . *O gramatologii*. Przetłumaczone przez Bogdan Banasiak. Warszawa: Wydawnictwo KR, Robert Reszke, 1999.
- . *O gramatologii*. Przetłumaczone przez Bogdan Banasiak. Łódź: Wydawnictwo Oficyna, 2011.
- Derrida, Jacques. Ferrer, Daniel. „«Entre le corps écrivain et l’écriture...», entretien avec Daniel Ferrer”. *Genesis* 17, nr 1 (2001): 59–72.
- Derrida’s Library: Deconstruction and the Book*, 2018, <https://tinyurl.com/y6doxgva> (dostęp: 30.06.2020).
- Iwaszkiewicz, Jarosław. *Czerwone tarcze*. Warszawa: Czytelnik, 1971.
- Krzyżanowski, Julian. „Uwagi o studiach polonistycznych”. W *Uniwersyteckie Studium Polonistyczne. Informator*, 14–16. Warszawa: Koło Polonistów Studentów Uniwersytetu Warszawskiego im. Józefa Piłsudskiego, 1939.
- Lewandowski, Joseph D. „Unpacking: Walter Benjamin and His Library”. *Libraries & Culture* 34, nr 2 (1999): 151–57.
- Manguel, Alberto. *Packing My Library: An Elegy and Ten Digressions*. London: Yale University Press, 2019.
- Mazik, Magdalena. „Zaproszenie skierowane do wszystkich: biblioteka Mieczysława Porębskiego w MOCAK-u”. *Nowa Dekada Krakowska*, nr 3 (2013).
- Nowacki, Dariusz. *Wielkie wczoraj*. Kraków: Zielona Sowa, 2004.
- Nycz, Ryszard. *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2001.
- Paźniewski, Włodzimierz. Piskor, Stanisław. Sławek, Tadeusz. Szuba, Andrzej. *Spór o poezję*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1977.
- Sarna, Paweł. *Śląska awangarda: poeci grupy Kontekst*. Katowice: Katowickie Stowarzyszenie Artystyczne, 2004.
- Sławiński, Janusz. „Przestrzeń w literaturze. Elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości”. W *Przestrzeń i literatura*. Zredagowane przez Aleksandra Okopień-Sławińska i Michał Głowiński, 9–22. Wrocław: Ossolineum, 1978.
- Steedman, Carolyn. „Something She Called a Fever: Michelet, Derrida, and Dust”. *The American Historical Review The American Historical Review* 106, nr 4 (2001): 1159.
- Steiner, Shepherd. „Rozpakowując (Ich) Biblioteki – o Umiejscawianiu Dwóch Politycznych Archiwów”. *Tytuł Roboczy: Archiwum/Archive*, nr 3 (2009): 25–31.
- Szałagan, Alicja. „Stefan Szymutko (1958–2009)”. W *Polscy pisarze i badacze literatury przełomu XX i XXI wieku*, 23 kwietnia 2019, <https://tinyurl.com/y5gpjvq4> (dostęp: 30.06.2020).
- Szymutko, Stefan. „Blaski i cienie Helikonu na Marszałkowskiej”. W *W kręgu dwudziestowiecznego realizmu*. Zredagowane przez Włodzimierz Wójcik, 91–107. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1983.
- . „Bycie humanistą. O artykułach Janusza Sławińskiego w «Tekstach» (1972–1981)”. W *Po co literatura jeszcze jest? Pisma rozproszone*. Zredagowane przez Grzegorz

- Olszański i Mariusz Jochemczyk, 107–129. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013.
- . „Ciało profesora Sławińskiego”. *Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja* 4, nr 28 (1994): 43–52.
- . „Ciotka Cila idzie do Europy. Ze Stefanem Szymutką rozmowę przeprowadziła Wiesława Konopelska”. W *Po co literatura jeszcze jest? Pisma rozproszone*. Zredagowane przez Grzegorz Olszański i Mariusz Jochemczyk, 211–221. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013.
- . „Niepokój zwyczajności”. W *Poszukiwanie realności: literatura, dokument, kresy. Prace ofiarowane Tadeuszowi Bujnickiemu*. Zredagowane przez Stanisław Gawliński i Wojciech Ligęza, 233–238. Kraków: Universitas, 2003.
- . „Niewyraźalna i niedostępna rzeczywistość”. W *Rzeczywistość jako zwątpienie w literaturze i literaturoznawstwie*, 9–31. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1998.
- . „Parnicki – ostatni pisarz bytu”. W *Po co literatura jeszcze jest? Pisma rozproszone*. Zredagowane przez Grzegorz Olszański i Mariusz Jochemczyk, 27–37. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013.
- . *Przeciw marzeniu? Jedenaście przykładów, ośmioro pisarzy*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2006.
- . „[recenzja «Ruchomego kraju» Stanisława Piskora]”. *Poglądy*, nr 8 (1981): 12.
- . „Semantyka wypowiedzi narracyjnej – problemów ciąg dalszy”. W *Przeciw marzeniu? Jedenaście przykładów, ośmioro pisarzy*, 11–33. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2006.
- . „Zaczyn”. W *Po co literatura jeszcze jest? Pisma rozproszone*. Zredagowane przez Grzegorz Olszański i Mariusz Jochemczyk. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013.
- . *Zrozumieć Parnickiego*. Katowice: Gnome Books, 1992.
- Ulicka, Danuta. „«Archiwum» i archiwum”. *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja*. 2017 (2017): 273–302.
- . „Kontrowersyjne i niekontrowersyjne wartości archiwum”. W *Różne głosy. Prace ofiarowane Stanisławowi Balbusowi na jubileusz siedemdziesięciolecia*. Zredagowane przez Dorota Wojda, Magdalena Heydel i Andrzej Hejmej. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013.
- Uniłowski, Krzysztof. *Koloniści i koczownicy. O najnowszej prozie i krytyce literackiej*. Kraków: Universitas, 2002.
- „Wydawnictwo «Śląsk» przygotowuje almanach literacki «Młode środowisko literackie». Z Witoldem Nawrockim rozmawiał Janusz Karkoszka”. *Trybuna Robotnicza*, nr 19 (1980): 3.
- Załoski, Tomasz. „Archiwum, czyli podmiot na półce”. *Tytuł roboczy: Archiwum/Archive*, nr 3 (2009): 28–29.
- Żurek, Łukasz. „Dodatkowe problemy z historią Stefana Szymutki”. *Forum Poetyki*, nr 6 (2016): 68–79.
- . „Rzeczywistość w stanie wyjątkowym – filolog – literatura. Dwa komentarze do praktyk filologicznych Stefana Szymutki”. W *Imiona anomii. Literatura wobec doświadczenia stanu wyjątkowego*. Zredagowane przez Piotr Sadzik, 321–349. Warszawa: PWN, 2019.

SŁOWA KLUCZOWE:

STEFAN SZYMUTKO

filologia

ABSTRAKT:

W pierwszej części artykułu badacz wykazuje, że biblioteki prywatne humanistów (w tym również badaczy literatury) wciąż nie stały się pełnoprawnym przedmiotem badań, oraz tłumaczy przyczyny takiego stanu rzeczy. Druga część artykułu to studium przypadku księgozbioru Stefana Szymutki, w którym przez analizę odnalezionych na marginesach książek zapisków, podkreśleń oraz fiszek z notatkami autor udowadnia, że różnego rodzaju przed-teksty czy „fakty miękkie” pozwalają znacząco poszerzyć wiedzę na temat literacko-naukowej działalności Szymutki.

księgozbiory humanistów

KSIEGGOZBIORY PRYWATNE

NOTA O AUTORZE:

Łukasz Żurek (1991) – doktorant na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, młodszy dokumentalista w Pracowni Dokumentacji Literatury Współczesnej IBL PAN, krytyk literacki.

Obraz Chin w eurazjatyckim projekcie Borisa Pilniaka: od wyobrazonego do dokumentarnego*

Hui Zhang

*Artykuł powstał w ramach Shanghai
Pujiang Program [2019PJC093].

ORCID: 0000-0002-3702-1839

Boris Pilniak (1894–1938), pisarz będący świadkiem przechodzenia państwa rosyjskiego z okresu imperialnego w okres sowiecki, przy użyciu fragmentarycznego stylu spisał kronikę życia Rosjan w czasach społecznego i politycznego niepokoju. Choć w swych dziełach Pilniak tworzy prawdziwy kalejdoskop problemów, myśli i zjawisk, których autorzy starszego pokolenia nie mogli przewidzieć, dziedziczy on także mityczny obraz Azji i Chin dominujący w twórczości poetów i pisarzy srebrnego wieku. Wyróżnia go między innymi fakt, iż nie ogranicza się jedynie do „podróży wyobraźni”, ale cieszy się przywilejem doświadczenia Dalekiego Wschodu na własnej skórze, zetknięcia z codziennym życiem mieszkańców Chin i Japonii. Co więcej, kulturowo-polityczny projekt związany z mitem Chin znalazł w czasach Pilniaka nową odsłonę, którą znamy jako eurazjanizm wczesnych lat 20.¹ Okoliczności te przyczyniły się do stworzenia przez Pilnia-

¹ Rosyjski eurazjanizm pierwotnie odnosił się do intelektualnego ruchu emigracyjnego w Rosji w latach 20. XX wieku, zwracającego uwagę na historyczną homogeniczność, kulturowe pokrewieństwo i relacje ekonomiczne między cywilizacjami Rosji i Azji – początkowo nomadycznymi. Dla różnych zwolenników eurazjanizmu koncepcja Eurazji zakładała różne centra, peryferia, struktury i granice, podczas gdy związek między Rosją, Eurazją i Chinami rodził jeszcze inne znaczenia i implikacje. Krótki wstęp na temat tego ruchu – zob. Mark Bassin, Sergey Glebov, Marlene Laruelle, „What Was Eurasianism and Who Made It?”, w *Between Europe and Asia: The Origins, Theories, and Legacies of Russian Eurasianism*, red. Mark Bassin, Sergey Glebov i Marlene Laruelle (Pittsburg: University of Pittsburg Press, 2015), 1–12.

ka, w jego literackich podróżach do Chin, wyjątkowej perspektywy stanowiącej odzwierciedlenie obsesyjnych myśli na temat historii i powołania Rosji, które jednakże w ciągu literackiej kariery pisarza ulegały nieustannym przemianom wraz ze zmiennymi kolejami narodu rosyjskiego.

Koncepcja Chin wyrażona w prozie pisarza była kontynuacją palimpsestowego procesu wpisywania mitu chińskiego w rosyjskie środowisko kulturowe, co znaczy, że Chiny w dziełach Pilniaka napisanych przed 1920 rokiem figurują głównie jako wytwór jego wyobraźni poetyckiej. Ta fantastyczna wizja Chin opiera się na nieograniczonym użyciu licencji poetyckiej, generującej różnorodne symboliczne sensy dotyczące państwa chińskiego w powieści *Nagi rok* (*Golyi god*, 1922). Od roku 1922 Chiny w dziełach Pilniaka nabywają całkowicie nowych znaczeń. Dwa utwory, *Sankt-Piter-Burkh* (1922) oraz *Bol'shoe serdtse* (*Wielkie serce*, 1927), z jednej strony potwierdzają wiedzę pisarza na temat społeczeństwa i historii państwa chińskiego, z drugiej reprezentują wpływ, jaki na postrzeganie Chin miały ówczesne wydarzenia. Pisanie opowieści *Sankt-Piter-Burkh* zeszło się z rewolucją Xinhai, która wybuchła w październiku 1911 roku i która zakończyła imperialną erę chińskiej historii. Również *Wielkie serce* Pilniak tworzył w trakcie narodzin Ruchu 30 Maja², związanego z antyimperialistycznym buntem i demonstracją, do których doszło w Szanghaju w maju 1925 roku. Nacjonalistyczne i sprzeciwiające się imperialnej polityce nastroje, wywołane przez oba wydarzenia, wpłynęły na kompozycję dwóch dzieł Pilniaka. Jako reprezentant rządowy pisarz spędził lato 1926 roku w Chinach, by stworzyć bezpośrednią relację z życia w tym republikańskim państwie i założyć Chińsko-Rosyjskie Stowarzyszenie Literacko-Artystyczne. Zarówno nowo nabyta wiedza na temat państwa chińskiego, jak i osobisty kontakt z Chińczykami podważyły i zmieniły mityczną wizję kraju, dostarczając Pilniakowi materiału do bardziej realistycznego przedstawienia Chin w dziele *Kitaiskii dnevniki* (*Dziennik chiński*, 1927). Dziennik objawił radzieckim czytelnikom Chiny pogrążone w społecznym chaosie, co mogło przypomnieć im o ich własnym państwie z całkiem niedawnej przeszłości.

Jak się okazuje, wizja państwa chińskiego we wczesnych pracach Pilniaka miała niewiele wspólnego z nowoczesną rzeczywistością. Najbardziej imponującą odślonę tej początkowej perspektywy dostrzec można w powieści *Nagi rok* (ukończonych w roku 1920). Pilniak wykorzystuje tam symboliczny obraz „China-town” („Kitaj-gorod”)³ jako spajający element lirycznego „refrenu”, który stoi poza narracyjnymi ramami fragmentarycznych wydarzeń powieści, ale zawiera jej rdzeń i tym samym łączy ze sobą owe (otaczające go) wydarzenia⁴. Refren ten, który pojawia się

² W orygl. pojawia się błąd. Zamiast „May Thirteenth Movement” powinien być „May Thirtieth Movement” – przyp. tłum.

³ W rzeczywistości Kitaj-gorod to historyczna dzielnica Moskwy, obszar otoczony murem („Kitaigorodskaja krepostnaia stena”) wzniesionym w 1538 roku jako fortyfikacja i później zrównanym z ziemią. Kitaj-gorod funkcjonował w XVI wieku jako dzielnica arystokratyczna, później pełniąc funkcję handlowego i kulturalnego centrum Moskwy. Pochodzenie nazwy „Kitaj-gorod” jest wciąż kwestią dyskusyjną: jedno z powszechnych wyjaśnień odsyła do słowa „kita” oznaczającego „wiązanie słupów” (*the binding of poles*), co miało odzwierciedlać konstrukcję fortyfikacji. Zob. Aleksandr Prokhorov, red., *Bol'shaia sovetskaia entsiklopediia* (Moscow: Sov. entsiklopediia, 1973), vol. 12, 242.

⁴ Gary Browning analizuje użycie przez Pilniaka tego konkretnego narzędzia, określając go mianem „narastającego refrenu” (*accrative refrain*). Zob. Gary Browning, *Boris Pilniak: Scythian at a Typewriter* (Ann Arbor: Ardis Publishers, 1985), 120–125. Robert Maguire podkreśla zamiłowanie Pilniaka do powtórzeń, które korzystają z artystycznego repertuaru incydentalnych zdarzeń, obrazów, motywów. Katalog obrazów Pilniaka, pod względem stylu zorganizowany w parataktyczną strukturę, często pełni alegoryczne funkcje. Zob. Robert Maguire, *Red Virgin Soil: Soviet Literature in the 1920's* (Evanston: Northwestern University Press, 2000), 118–124.

najpierw we wczesnych partiach powieści, a potem pod koniec, przedstawia trzy „China-town”⁵ – Moskwy, Niżnego Nowogrodu i Orydinu – na wzór tryptyku, tj. w formie trzech paneli, niezależnych od siebie, ale paralelnych pod względem struktury. W każdym z tych paneli „chińska dzielnica” objawia się jako kolaż, na który składają się dowolnie połączone elementy odsyłające do różnych zmysłów. Zarówno przedmioty, jak ich właściwości – kształty, kolory, tekstury, zapachy itp. – ułożone są w taki sposób, aby zwiększyć ornamentacyjny i impresjonistyczny efekt opisu. Pomimo przestrzennego nieładu w dwóch pierwszych przedstawieniach Kitaj-gorodu można zaobserwować pewną sekwencję czasową: moskiewskie „China-town” ukazuje kontrast pomiędzy dniem a nocą, podczas gdy niżnonowogrodzkie – kontrast między jesienią a zimą. Każdemu elementowi tych temporalnych par odpowiadają określone wrażenia i tonacje:

W ciągu dnia Kitajgorod, za chińskim murem, kłębił się milionami ludzi i milionem istnień ludzkich – w melonikach, w kapeluszach filcowych, w kozuchach – sam w meloniku, z teką obligacji, akcji, weksli, specyfikacji, obliczeń giełdowych – ikon, skór, manufaktury, rodzynek, złota, platyny, Martjanycza – cały w meloniku, prawdziwa Europa. A nocą z kamiennych zaułków i tylnych podwórek zniknęły meloniki, następowało bezludzie i cisza, węszyły bezpańskie psy, martwym blaskiem świeciły wśród murów latarnie i tylko z ciągów handlowych i do ciągów, tam i z powrotem, przesuwali się ludzie, rzadcy jak psy – i w czapkach. I wówczas w tej pustyni z podwórek i podwóreczek wypęły one – Chiny bez melonika, Niebiańskie Imperium, które leży gdzieś za stepami na wschodzie, za Wielkim Murem, i patrzy na świat skośnymi oczami, przypominającymi guziki rosyjskich żołnierskich szynelów. To jeden Kitajgorod⁶.

W Niżnym Nowogrodzie, na przedmieściu Kanawino, za Makarym, olbrzymim zadem rozsiadła się ta sama moskiewska Iljinka, w listopadzie – po wrześniowych milionach pudów, beczek, sztuk, arszynów i ćwierci towarów zamienionych na ruble, franki, marki, szterlingi, dolary, liry i inną walutę, po październikowej hulance, zza kurtyny rozlanego przez Wołgę wina, kawioru, „Weneccji”, „Europejskich”, „Tatarskich”, „Perskich”, „Chińskich” i litrów spermatozoidów – w listopadzie, w Kanawinie, w śniegu, z pozamykanych sklepików, ze zrujnowanych budek, z pustki – patrzą żołnierskimi guzikami zamiast oczu tamte: nocne, moskiewskie, Wielkim Murem zamknięte Chiny. Kitajgorod. Milczenie. Nie do odgadnięcia. Bez melonika. Żołnierskie guziki zamiast oczu⁷.

⁵ Współcześnie słowo „Kitaj” w języku rosyjskim oznacza „Chiny”. Stąd pojawiające się w oryginale artykułu „China-town” jest zabawą, dosłownym tłumaczeniem „Kitaj-gorod” – przyp. tłum.

⁶ Boris Pilnyak, *Nagi rok*, tłum. Janina Dziarnowska (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1987), 32. Oryg.: „Днем Китай-Город, за китайской стеной, ворочался миллионом людей и миллионом человеческих жизней — в котелках, в фетровых шляпах и зипунах, — сам в котелке и с портфелем облигаций, акций, векселей, накладных, биржи, — икон, кож, мануфактур, изюмов, золота, платины, Мартьяныча, — весь в котелке, совсем Европа. — А ночью из каменных закоулков и с подворий исчезали котелки, приходили безлюдье и безмолвье, рыскали собаки, и мертво горели фонари среди камней, и лишь из Зарядья и в Зарядье шли люди, редкие, как собаки, и в картузах. И тогда в этой пустыне из подворий и подворотен выползал тот: Китай без котелка, Небесная Империя, что лежит где-то за степями на востоке, за Великой Каменной Стеной, и смотрит на мир раскосыми глазами, похожими на пуговицы русских солдатских шинелей. — Это один Китай-Город”. Boris Pilnyak, *Sobranie Sochinenii* (Moscow: Gos. izd-vo., 1929), vol. 1, 55.

⁷ Pilnyak, *Nagi rok*, 32–33. Oryg.: „В Нижнем-Новгороде, в Канавине, за Макарьем, где по Макарью величайшей задницей та же расаживалась московская дневная Ильинка, в ноябре, после сентябрьских миллионов pudов, бочек, штук, аршин и четвертей товаров, смененных на рубли, франки, марки, стерлинги, доллары, лиры и прочие, — после октябрьского разгуля, под занавес разлившегося Волгой вин, икор, «Венеции», «европейских», «татарских», «персидских», «китайских» и литрами сперматозоидов, — в ноябре в Канавине, в снегу, из заколоченных рядов, из забитых палаток, из безлюдья — смотрит солдатскими пуговицами вместо глаз — тот: ночной московский и за Великой Каменной Стеной сокрытый: Китай. Безмолвие. Неразгадка. Без котелка. Солдатские пуговицы — вместо глаз”. Pilnyak, *Sobranie Sochinenii*, vol. 1, 55.

Moskiewski Kitaj-gorod za dnia jest miejscem handlu: skojarzony z kupcami noszącymi „meloniki” i z wszelkiego rodzaju towarami, które kupcy ze sobą przywożą, zmienia się w „prawdziwą Europę”. W podobny sposób przedstawia się niżnonowogrodzkie „China-town” we wrześniu i październiku. Ono także stanowi miejsce spotkań przedsiębiorców, z takim wyjątkiem, że tu „europejskie” marki zestawione są z azjatyckimi – „tatarskimi”, „perskimi”, „chińskimi”. Odpowiednio obie dzielnice, gdy przychodzi noc bądź gdy nadchodzi zima, pustoszeją i cichną. Istotne jest nie tylko to, że zmienia się radykalnie ich wygląd podług cyklicznego wzorca, ale także to, że zmienia się ich forma egzystencji zarówno w wymiarze geograficznym, jak i metafizycznym. „Chiński mur” dnia, który odnosi się do średniowiecznych fortyfikacji otaczających moskiewską dzielnicę, nocą zostaje zastąpiony „Wielkim Murem”, a sam Kitaj-gorod, handlowe centrum miasta, przenosi się poza granicę Rosji, do „Niebiańskiego Imperium”, skąd biegnie wpatrzone spojrzenie, nie tyle oczu, ile „guzików rosyjskich żołnierskich szynelów”. Podobny obraz pojawia się w „chińskiej dzielnicy” Ordyninu, gdzie ustała wszelka działalność ludzka, ustępując miejsca siłom natury. W przeciwieństwie do dwóch pierwszych „China-town”, dzielnica Ordyninu nie odznacza się płynnością czasu: jest opuszczonym i opustoszałym miejscem, gdzie w marcu wciąż króluje śnieg i wiatr, a fabryki i sklepy pokrywa rdza. W tym miejscu „guziki” spoglądają z odlewni, a po „melonikach” nie ma ani śladu⁸.

Każde z wymienionych „chińskich dzielnic” można czytać jako alegorię rosyjskiej tożsamości. Opis moskiewskiego Kitaj-gorodu rysuje wyraźną opozycję między dniem a nocą, która kojarzone odpowiednio z Europą i Azją. Zmieniająca się w tej codziennej scenerii tożsamość dzielnicy odzwierciedla historyczną tożsamość Rosji, która wahała się między europejską a azjatycką. Przemiana Kitaj-gorodu w samo „Kitaj” (Chiny) to zabieg alegoryczny, w którym odsłania się proces stawiania się „Azjatą”, ujawnia się azjatycka strona rosyjskiego ducha. Znaczenie „Chin” z tego fragmentu zostaje naświetlone w innej powieści Pilniaka, *Maszyny i wilki* (*Mashiny i volki*, 1925), gdzie „China-town” także się pojawia. W ostatnim rozdziale tego dzieła-montażu, ukończonego cztery lata po *Nagim roku*, Pilniak umieścił opis moskiewskiej „chińskiej dzielnicy” z wcześniejszej powieści. W tym autocytacji dostrzec można kilka drobnych zmian, na przykład: „I wtedy, w rojowisko pustyni, podwórek i bram wypełzał prawdziwy Kitaj-gród (*podlinnyi Kitai-gorod*)”⁹. Ta forma adaptacji potwierdza tezę, iż Pilniak pragnie, by Kitaj-gorod stał się symbolicznym nośnikiem azjatyckiego dziedzictwa Rosji, które w świetle dnia pozostaje ukryte i ujawnia się dopiero po zmroku.

Czy na temat owego azjatyckiego dziedzictwa, tych nieodłącznych „Chin” w ontogenezie Rosji, Pilniak wyraża swoją opinię czy ocenę? W przedstawieniu „dzielnicy chińskiej” Ordyninu Chiny zdają się ucieleśniać upartą i nieprzyjazną siłę natury, która unieruchamia życie i pracę, zniechęca ludzi do podejmowania działań i hamuje postęp. Jednym słowem, wizję tę można łączyć z osławionym *kitaizmem*, który zapewne przyszedł Pilniakowi do głowy, gdy ten obserwował zacofane i statyczne życie Rosjan na prowincji: „Z zakopconych hal, z frezarek i tokarek, z młotów i dźwigów, z wielkiego pieca, z walcowni i pordzewiałych blach patrzą – Chiny, uśmiechają się drwiąco (bo jak się mogą uśmiechać!) żołnierskie guziki”¹⁰. Ta negatywna odsłona państwa chińskiego prowadzi

⁸ Pilnyak, *Sobranie Sochinenii*, vol. 1, 56.

⁹ Boris Pilniak, *Maszyny i wilki*, tłum. Janina Dziarnowska (Warszawa: Czytelnik, 1984), 322. Oryg. *Mashiny i volki* (Munich: W. Fink, 1925), podkr. – H.Z.

¹⁰ Pilniak, *Nagi rok*, 33. Oryg. *Sobranie Sochinenii*, 56. *Kitaizm* to pogląd, według którego Chiny stanowiły symbol inercji, stagnacji i duchowej jałowości w kontekście rozwoju społecznego i charakteru narodu. Zyskał popularność w rosyjskim dyskursie akademickim i intelektualnym pod koniec XIX wieku dzięki pismom Dostojewskiego, Hercena, Sołowjowa itd.

do drugiej opozycji w myśli autora na temat charakteru Rosji – opozycji pomiędzy naturalnym chaosem ucieleśnionym w ponurym, wiejskim krajobrazie a sztucznym porządkiem reprezentowanym przez nowo stawiane fabryki i nowoczesną technologię. Choć ordynińskie „China-town” pojawia się w pierwszych fragmentach *Nagiego roku* jako pozbawione życia, odradza się na nowo dzięki robotnikom i inżynierom wskrzeszającym fabrykę (*zavod – samovozrodilsja*). Podobna opozycja między zastojem a mobilnością, między destrukcją a konstruowaniem zawarta jest w szkicu dotyczącym moskiewskiej „dzielnicy chińskiej” w *Maszynach i wilkach* Pilniaka:

Przez cztery lata, co rok od marca do maja wody wiosenne podmywały fundamenty Kitaj-grodu – a od maja do marca rozwałął osinową pałą Kitaj-gród – moskiewską Iljinę, która nie odpoczywała nawet nocą w ciągu owocowych targów w lecie – każdy, kto mógł, z całych sił, świadomą wolą ludu i przez bezmyślny wandalizm – rozbierano drzewo na opał, szyldy – na pokrycie dachów, szyby, aby brzęczały radośnie rzucone o kamień, cegły na piecyki do ogrzewania mieszkań, na remont domów, na pomnik poległych w Październiku¹¹.

Choć w portretowaniu Kitaj-grodu, zarówno w *Nagim roku*, jak i w *Maszynach i wilkach*, opozycja zdaje się odgrywać główną rolę, pojawia się w nim także przebłysk harmonii i jedności. W *Nagim roku* „China-town” w Niżnym Nowogrodzie gromadzi towary z Europy i Azji, natomiast w *Maszynach i wilkach* moskiewska „dzielnica chińska” jest miejscem, w którym spotykają się „perscy”, „tatarscy”, „kaukascy” „uralscy” i „ukraińscy” przedsiębiorcy sprowadzający towary z każdego zakątka Rosji, dzięki czemu przekształcają ją w centrum handlowe, które przypomina XIX-wieczny rynek wymiany. Te dwa miejsca handlowe przywołują nie eurocentryczne, ale eurazjatyckie wrażenia, tworząc mikrokosmos transkontynentalnej Rosji. W terminologii Pilniaka „Chiny” rodzą się ponownie na „rynku eurazjatyckim”, ale nie jako państwo odizolowane i wyludnione, strzeżone przez Wielki Mur, ale jako państwo wskrzeszone, którego bramy stoją otworem dla wszystkich mieszkańców Eurazji. Te nowe „Chiny” korespondują nie tyle z przeszłością Rosji, co z jej wieloetniczną i wielokulturową przyszłością, którą mają stworzyć bolszewicy:

...i oto inna wola wskrzesiła znów Kitaj-gród – inni ludzie. [...] Pociągami, parostatkami – tysiące pudów, beczek, sztuk, ćwierci, arszynów – zaczęły napływać towary – z puszczy, z mokradeł, z fabryk, gór, z Morza Kaspijskiego, Białego, z Czusowej, Peczory i Obi – od łuczywa, od lampek naftowych, z turbinami i wprost od słońca i zorzy polarnej – na radość i smutek, na śmierć i narodzenie – aby żyć – jak żyła Ruś przez stulecia. – Persowie, Tatarzy, Kaukazczycy, Uralczycy, Ukraińcy – tysiące – a wraz z nimi meloniki, okrągłe okulary w rogowej oprawie, fajki – Azja z Europą – Azeur – Eurazja – został otwarty wszechrosyjski magazyn uniwersalny – GUM¹².

¹¹Pilniak, *Maszyny i wilki*, 322–323. Oryg.: „с марта по май стужные воды размывали в Китае–городе содеянное – и с мая по март рушили Китай–город осиновым колом – московскую Ильинку без ночей в три плодоносных месяца за летом – рушили кто как мог, все всеми силами, волею народной и народным озорством; – дерево – на топливо, вывески – на крыши, стекла – на звон от камней, кирпичи – на камни, на печурки по бездорожью, на ремонт домов, на памятник октябрьского восстания; [...]”. Pilnyak, *Mashiny i volki*, 177.

¹²Pilniak, *Maszyny i wilki*. Oryg.: „...и вот иная воля возродила вновь Китай – иные люди. [...] На поездах, пароходами, – тысячи пудов, бочек, штук, четвертей, аршин – потянулись товары – из лесов, с болот, заводов, гор, с Каспия, Белого моря, с Чусовой, Печоры и Оби, – от лучин, от керосиновых лампочек, от турбинных, просто от солнца и от северного сияния – на горе и радость, на смерть и рождение, – чтобы жить, как жила Русь столетием. – Персы, татары, кавказцы, уральцы, украинцы тысячи – с ними котелки, круглые очки в оправе, трубки, – Азия с Европой, – Азеур – Евразия открывался всероссийский Гум”.

Choć „Kitaj” obecne w *Nagim roku* odnosi się do Chin mitycznych, które ostatecznie skierowane zostaną w stronę zakodowanej w tekście Rosji, w późniejszych dziełach Pilniaka wątki chińskie związane są z rzeczywistym obrazem Chin, przedstawiają zarówno ich imperialną historię, jak i republikańską teraźniejszość. W dziele *Sankt-Piter-Burkh* Pilniak przygląda się Chinom czasów starożytnych i nowoczesnych, które zestawia odpowiednio z Rosją Piotra Wielkiego i Rosją mu współczesną. Posiadający nieskończoną linię fabularną utwór *Sankt-Piter-Burkh* składa się z migawek zaczerpniętych z różnych etapów historii Chin i Rosji, a także z niepełnych portretów kilku postaci pochodzących z różnych epok i państw, w tym żołnierza Chińskiej Armii Czerwonej, żołnierza Rosyjskiej Armii Czerwonej, Rosjanina-inżyniera, żołnierza rosyjskiej Białej Armii, Piotra Wielkiego i cesarza Kangxi. Jak sama nazwa wskazuje, *Sankt-Piter-Burkh* stanowi uzupełnienie kanonu tekstów o micie petersburskim, tradycji literackiej ustanowionej i wzbogacanej przez takich XIX-wiecznych mistrzów jak Puszkina, Gogol, Dostojewski itd. Zarówno w stylu, jak i w sposobie obrazowania Pilniaka objawia się silny wpływ Andrieja Biełego (1880–1934) i Dmitrija Mereżkowskiego (1865–1941), którzy także mieli swój udział w tworzeniu mitu petersburskiego¹³. Wkład Pilniaka w tradycję literacką zasadza się na tym, że przybliżył mit petersburski bliżej sowieckiego kontekstu społecznego, a także związał go z historyczną narracją innego narodu. Taka rewizja mitu rzuciła nowe światło na jego znaczenie. *Sankt-Piter-Burkh* od *Petersburga* Biełego odróżnia to, że Pilniak w swojej koncepcji paralelnych historii nie koncentruje się już na „internalizacji Azji”, procesie wynikającym z obsesji na punkcie dawnej tożsamości rosyjskiej, ale wynosi „problem petersburski” poza ramy historyczne Rosji, na poziom bardziej ogólnoludzki, który staje się przyczynkiem do stworzenia uniwersalistycznej postawy inspirowanej anarchizmem.

Sankt-Piter-Burkh rozpoczyna się od metafory na temat czasu i historii, która powraca w dalszej części opowieści jako stały motyw:

Stulecia statecznie układają się w stosy jak talie kart. Talie stuleci inkrustowane są latami, aby lata tasować w wieki – w chińskich kartach. „Żaden sprzedawca bożków nie kłania się im, bo wie, z czego są zrobione”. Jak więc mają się kłaniać stulecia? Powinny się kłaniać samym sobie? Wiedzą, z czego powstały: nic dziwnego, że style lat można uporządkować jak kolory kart.

[...]

Stulecia układają się w równomierne stosy jak talie kart. Który wróżbita z Kołomnej w Petersburgu potrafi rzucić karty tak, żeby historia mogła się powtórzyć, żeby lata powtórzyły karty stuleci i ułożyły się dokładnie tak samo po raz drugi?!¹⁴

¹³Na temat petersburskiego lejtmotywu oraz wpływu Biełego i Mereżkowskiego na Pilniaka zob.: Nirman Moraniak-Bamburian, „B. A. Pilnyak i «Peterburgskii tekst»”, w *B.A. Pilnyak. Issledovanija i materialy, mezhvuzovskii sbornik nauchnykh trudov 1*, red. Aleksandr Auer (Kolomna: Izd-vo. KGPI. 2001), 36–46; M.I. Liubomova, „O Peterburgskikh povestiakh Borisa Pilnyaka”, w *Boris Pilnyak, Opyt sevodniashnevo prochtenija* (Moscow: Nasledie, 1995), 55–62.

¹⁴Oryg.: „Столетия ложатся степенно колодами. Столетья колоды годы инкрустируют, чтоб тасовать годы векам — китайскими картами. — «Ни один продавец идолов не поклоняется богам, он знает, из чего они сделаны.» — Как же столетьям склоняться — перед столетьями? — они знают, из чего они слиты: не даром по мастям подбираются стили лет... [...] Столетия ложатся степенно, — колодами; — какая гадалка с Коломны в Санкт-Питер-Бурге кидает картами так, что история повторяется, — что столетий колоды — годы повторяют раз, и два?!”. Boris Pilnyak, *Sankt-Piter-Burkh* (Letchworth: Prideaux Press, 1979), 5. Por. tłum. ang.: Boris Pilnyak, *The Tale of the Unextinguished Moon and Other Stories*, tłum. Beatrice Scott (New York: Washington Square Press, 1967), 99–100.

Wewnątrz tej metafory kryje się nietzscheańska myśl: Historia jest wiecznym powrotem. Odnawia się sama, zmieniając sekwencję i układ istniejących wcześniej elementów, których symbolem są „chińskie karty”, przypadkowo przetasowane w nowe porządki. Ani istota historii, ani mechanizm jej działania nie zmieniają się: historia nie jest odbiciem z góry założonego planu, ale raczej samowolną improwizacją. Nie jest, innymi słowy, zarządzana wolą bogów, którzy są niczym więcej jak bożkami stworzonymi przez ludzi i dla ludzi. Nie określa jej także wola pojedynczego człowieka, gdyż ludzkie przedsięwzięcia również determinowane są przez przypadek. Takie nieteologiczne spojrzenie na historię wiąże się nie tylko z obaleniem kosmopolitycznego ideału postępu, który leży w centrum pozytywistycznej moralności, ale też z zaprzeczeniem eschatologicznej czy mesjanistycznej wiary podzielanej przez wielu myślicieli srebrnego wieku, i czyni kwestie, takie jak „przeznaczenie Rosji” bądź „predestynowana misja Rosji”, bezzasadnymi.

Historia widziana oczami Pilniaka powtarza się wiele razy. W dziele *Sankt-Piter-Burkh* Rosja Piotra Wielkiego jest postrzegana jako powtórzenie Chin Qin Shi Huanga, których historia także, sama w sobie, jest zbudowana na serii repetycji. Pisarz wspomina o kilku historycznych wydarzeniach Cesarstwa Chińskiego, z których każde, na swój sposób, odpowiada wydarzeniom z historii Rosji. Przeanalizujmy te wątki zgodnie z ich chronologią. Najpierw pojawia się Qin Shi Huang, pierwszy cesarz Chin, założyciel dynastii Qin (221–207 p.n.e.), którego pisarz porównuje z Piotrem Wielkim. W opisie Pilniaka Qin Shi Huang „odciął Państwo Środką od świata Wielkim Murem Chińskim” oraz „zniósł wszystkie stopnie i insygnia”¹⁵. Czyny te ustawiałyby cesarza w opozycji do Piotra Wielkiego, który toruje Rosji drogę do Europy, a w społeczno-polityczne życie obywateli wprowadza tabele rang. Pilniak podkreśla jednak podobieństwo obu postaci: zarówno cesarz, jak i car zdobyli władzę absolutną nad narodem, a dzięki arbitralnym działaniom przekształcili model funkcjonowania swoich państw. Despotyzm Qin Shi Huanga zadał „śmiertelny cios feudalizmowi”¹⁶, podczas gdy autokracja Piotra I rozpoczęła europeizację Rosji. Pilniak sugeruje, że zarówno osobowość Piotra I, jak i jego sposób rządzenia odzwierciedlają dziedzictwo absolutyzmu i tyranii płynących w jego żyłach. Jak pisze autor, Piotr I pozostał carem tylko dlatego, że „nie żył wystarczająco długo, aby zostać Wielkim Chanem”¹⁷.

Drugi wątek, o którym wspomina Pilniak w dziele *Sankt-Piter-Burkh*, poświęcony jest cesarzowi Yongle z dynastii Ming (1368–1644):

„Yongle (Jun-Lo), trzeci cesarz z dynastii Ming, przechodził tędy, gdy zmierzał na wojnę z Mongołami, zwolennikami dynastii Yuan, wygnanymi z Chin przez jego ojca, Hongwu”: [słowa – H.Z.] wyrzeźbione na blokach białego marmuru¹⁸.

¹⁵Pilnyak, *The Tale of the Unextinguished Moon: And Other Stories*, 100. Qin Shi Huang zadekretował liczne reformy społeczne i administracyjne, w tym obalenie panów feudalnych na terytorium cesarstwa, ale nie wyeliminował całego systemu arystokratycznego. Zarządził także budowę Wielkiego Muru, aby chronić swoje imperium przed najazdami wrogich, koczowniczych ludów.

¹⁶Pilnyak. Królowie feudalni byli *de facto* władcami wielu państw feudalnych na Nizinie Chińskiej w Okresie Walczących Królestw (475–221 p.n.e). Qin Shi Huang zniósł tytuł feudała, wyprowadzając tym samym Chiny z epoki państw feudalnych w czasy cesarskie ze scentralizowaną władzą.

¹⁷Pilnyak.

¹⁸Oryg.: „Третий император династии Да-Мин, Юн-Ло, прошол здесь, отправляясь на войну с монголами приверженцами династии Юан, изгнанными из Китая его отцом Хун-Бу, — она высечена на глыбах белого мрамора [...]”. Pilnyak, *Sankt-Piter-Burkh*, 5. Por. tłum. ang.: Pilnyak, *The Tale of the Unextinguished Moon and Other Stories*, 99.

Napis na marmurowej tablicy, która znajduje się w pobliżu Dushikou, miasta-twierdzy pod Wielkim Murem, odnosi się do jednej z pięciu kampanii wojskowych prowadzonych przeciwko Mongołom między 1413 a 1424 rokiem przez Zhu Di (cesarza Yongle), trzeciego cesarza z dynastii Ming. Mongolscy władcy Chin z dynastii Yuan (1271–1368) zostali pokonani przez Zhu Yuanzhang (cesarza Hongwu), pierwszego cesarza dynastii Ming i ojca Zhu Di. Nieustannie jednak, zarówno wschodnie, jak i zachodnie plemiona mongolskie, stanowiły zagrożenie dla społecznej i politycznej stabilności północnej granicy Chin. Kampanie Zhu Di, które miały na celu wyeliminować zagrożenie mongolskie, częściowo zbiegły się z buntem Moskwy przeciwko jarzmowi tatarskiemu, które utrzymywało się do roku 1480. Pilniak zwraca uwagę na to konkretne wydarzenie, aby umieścić Chiny w łączącym je z Rosją historycznym kontekście, który zasadza się na stosunkach z Mongołami. Jest to interesujące tym bardziej, gdy weźmie się pod uwagę skłonność do łączenia Chin i Mongolii w jedno, która zakorzeniła się w myśli Władimira Sołowjowa (1853–1900) dotyczącej panmongolizmu i „chińskiego niebezpieczeństwa”. Od tamtej pory owa myśl krążyła wśród rosyjskich elit kulturowych, stanowiąc pożywkę dla wyobrażeń na temat „żółtego zagrożenia” i tworząc koncepcję azjatyckiej spuścizny płynącej w rosyjskiej krwi¹⁹. Bliższe spojrzenie na historię w prozie Pilniaka uświadamia czytelników, że „Wschód” jest tak naprawdę mentalnym konstruktem i obsesją pozbawioną semantycznej spójności. Zrozumiawszy to, czytelnik może spojrzeć na związek rosyjskiej i chińskiej historii z nowej perspektywy.

Trzecie historyczne wydarzenie w dziele *Sankt-Piter-Burkh* także wiąże się z obroną Cesarstwa Chińskiego przed mongolską inwazją:

I w to samo miejsce, trzynastego dnia drugiego księżycy, w tysiąc sześćset dziewięćdziesiątym szóstym, według chronologii kalendarza europejskiego, poszedł cesarz Kangxi, by zmorzyć głodem konie i żołnierzy w Szamo. Shamo znaczy to samo, co Gobi: Shamo to Gobi, pustynia²⁰.

Zdania te odnoszą się do kampanii cesarza Kangxi z dynastii Qing (1644–1912) przeciwko Chanatowi Dżungarskiemu. Kangxi, współczesny Piotrowi Wielkiemu, zaaranżował rozstrzygającą bitwę o Jao Modo (*Battle of Jao Modo*), która doprowadziła do klęski Dżungarów. Bitwa stoczyła się w maju 1696 roku blisko miasta Dushikou, którą Zhu Di przeprowadzał swoją antymongolską kampanię w 1424 roku. Punktem łączącym te trzy zdarzenia jest to, że wszystkie prezentują wpływ indywidualnej siły i decyzji na proces historyczny. Podczas gdy

¹⁹ „Żółte zagrożenie” czy też „żółte niebezpieczeństwo” to pojęcie szeroko rozpowszechnione w kulturowym i politycznym dyskursie Europy od połowy XIX wieku do początków XX, którego źródłem jest niepokój intelektualistów i polityków związany z japońskim programem modernizacyjnym rozpoczętym po Restauracji Meiji (1868) i masowymi falami imigracji chińskich robotników do Europy i Ameryki. Z jednej strony „żółte zagrożenie” jako ideologiczny konstrukt było nierozdzielnie związane z siecią układów (*network*), jaką od lat 70. XIX wieku tworzą główne mocarstwa świata. Z drugiej strony, obraz „hord ze Wschodu” wyrósł także na irracjonalnym i psychotycznym niepokoju związanym z historyczną inwazją Hunów Attyli na Europę w VI wieku i z okresem Złotej Ordy w Rosji (XIII–XV). Pojęcie panmongolizmu pojawia się na przykład w pismach Sołowjowa, który traktuje je jako odpowiedź na japońskie powstanie w latach 90. XIX wieku. W celu zgłębienia historii „żółtego zagrożenia” zob. Sabine Doran, *The Culture of Yellow or the Visual Politics of Late Modernity* (New York: Bloomsbury, 2013), 121–157.

²⁰ Oryg.: „И там же в тринадцатый день второй луны, в тысяча шестьсот девяносто шестом году, по европейскому летосчислению, прошол Император Конси, чтоб уморить голодом в Шамо и лошадей и солдат. Шамо значит тоже что Гоби: Шамо – есть Гоби, пустыня”. Pilnyak, *Sankt-Piter-Burkh*, 5. Por. ang. tłum.: Pilnyak, *The Tale of the Unextinguished Moon: And Other Stories*, 99.

autokracja Qin Shi Huanga całkowicie zmieniła kulturową i społeczną strukturę starożytnych Chin, militarne dokonania Yongla i Kangxi miały ogromny wpływ na geopolityczny status północnej granicy państwa. Pilniak konstruuje swoją historię w taki sposób, aby zbudować paralelę między Piotrem Wielkim a cesarzami Chin. Tak jak Qin Shi Huang jest pierwszym władcą dynastii Qin i pierwszym cesarzem na Nizinie Chińskiej, tak Piotr Wielki określany jest jako „pierwszy Piotr z dynastii Romanowów i pierwszy cesarz Równiny Rosyjskiej”²¹.

Sportretowany przez Pilniaka Piotr Wielki, podobnie jak Qin Shi Huang, miał obsesję na punkcie władzy i to ona doprowadziła go do szaleństwa. Tak jak cesarze Chin dążył do uporządkowania podległego mu terytorium zgodnie z własną wolą, czego rezultatem było powstanie Petersburga – wytworu kaprysu jednego człowieka, iluzji, która za dnia jawi się jako miraż biegnących prosto ulic, a nocą jako lodowata mgła. Nawiasem mówiąc, taki obraz Petersburga w prozie Pilniaka wyraźnie potwierdza wpływ Biełego na jego twórczość. Pilniak, podobnie do Biełego, postrzega Petersburg jako obcą inkrustację rosyjskiej ziemi, którą wymusił Piotr I:

Pozostaje Petersburgowi przeskoczyć z *prostoliniowej* ulicy w mgłę metafizyki, w unoszące się nad bagnami opary. Fiński dzień obiecał pozostać taki do wieczora i wraz z nadejściem mglistej nocy zatrzeć proste linie ulicy, zachmurzyć je mgłą²².

W opowieści *Sankt-Piter-Burkh* Petersburg Piotra Wielkiego jest zestawiony z Petersburgiem okresu rewolucji. Wydarzenia z przeszłości i teraźniejszości przeplatają się ze sobą, a między nimi brak jest naturalnych przejść. W Petersburgu z chwili obecnej występuje postać o imieniu Ivan Ivanovich Ivanov – bolszewik i profesor. Dowiadujemy się, że Ivana dręczą wyrzuty sumienia, ponieważ wysłał swojego brata, Petra, na śmierć. Petr Ivanovich Ivanov, officer Białej Armii, nie ginie, ale emigruje do Pekinu. Ivan znajduje się w samym centrum rekonstruowanego w opowieści mitu petersburskiego, łącząc przeszłość z teraźniejszością. Bohater z jednej strony przypomina Piotra Wielkiego, powtarzając jego grzech: car wysłał swojego syna na inkwizycję, czym pośrednio przyczynił się do jego śmierci, Ivan natomiast prześladował i wypędził własnego brata. Przynależność do rosyjskiej inteligencji także ma łączyć bohatera z Piotrem I, ponieważ, według Pilniaka, to właśnie car jest pierwszym „inteligentem” Rosji²³.

Żyjąc w ciemności, jak „karaluch w szczelinie”²⁴, Ivan marnieje powoli i w samotności, jak jego miasto. Powiedziane jest, że „boi się przestrzeni”²⁵, co przybliżyło go do równie samowyzolowanego bohatera *Petersburga* Biełego – Apollona Ableukhova. Jednym słowem, Ivan

²¹Oryg.: „Первый Петр в династии Романовых и первый император Российской Равнины”. Pilnyak, *Sankt-Piter-Burkh*, 6.

²²Oryg.: „Питербургу остаться сорваться с прямолинейной — проспекта — в туман метафизик, в болотную гарь. Тот же финляндский денек обещал быть к ночи — туманною ночью, уничтожить прямолинейность проспектов, затуманить туманом”. Pilnyak, *Sankt-Piter-Burkh*, 13. Por. ang. tłum.: Pilnyak, *The Tale of the Unextinguished Moon: And Other Stories*, 107.

²³W eseju *Zakaz Nash* Pilniak pisze: „Piotr oderwał Rosję od Rosji. Piotr powiesił się za ogon na Europie – Iwanow-Razumnik mylił się, szukając początków rodu rosyjskiej inteligencji od Radiszczowa – to Piotr był pierwszym *inteligentem*”. Oryg.: „Петр оторвал Россию от России. Петр повесил себя за хвост на Европу – Разумник Васильич Иванов был неправ, начав род русской интеллигенции с Радищева, — Петр первым был интеллигентом”. Boris Pilnyak, *Stat'i 1922–1929* (Moscow: Sovetskii pisatel', 1991), 254.

²⁴Pilnyak, *Sankt-Piter-Burkh*, 16.

²⁵Pilnyak.

cierpi na „gorączkę piotrową” bądź na „petersburgizm” (*Petrovshchina*, *Likhoradka*, *Sankt-piterburgovshchina*)²⁶, obcą chorobę, która, jak obrazuje tytuł opowieści Pilniaka, odseparowała pokolenia rosyjskiej inteligencji od reszty narodu i podzieliła ich tożsamość.

Okazuje się więc, że Ivan, choć rewolucjonista, nie może pojąć prawdziwego znaczenia rewolucji, którą Pilniak postrzega jako „bunt ludu” rozpalony w duchu Pugaczowa i Razina. Istotę rewolucji rosyjskiej w rozumieniu Pilniaka podsumowują następujące słowa inżyniera Andrieja Liudogovskiego, przyjaciela Ivana:

Uważam, że w Rosji istnieje głęboko zakorzeniona kondycja narodowa, konieczny ruch, który nie ma nic wspólnego z europejskim syndykalizmem. W Rosji toczy się anarchistyczna rewolta w imię bezrządu, przeciwko jakimkolwiek rządowi. Myślę, że Rosja musiała doświadczyć, i doświadcza, piotrowej gorączki, petersburgizmu, gorączki idei, teorii, matematycznego katolicyzmu. Stawiam na bolszewizm i razinizm, odrzucam komunizm²⁷.

Jeśli siłą napędzającą „anarchistyczną rewoltę” jest wola narodu, to nowa Rosja, która się z tej woli narodzi, powinna być postrzegana jako całkowite przeciwieństwo Petersburga będącego wytworem woli jednego człowieka. W tym miejscu ponownie krzyżują się ścieżki Rosji i Chin, ponieważ w czasie, gdy Pilniak pisał swoją historię, Chiny ogarnęła rewolucja, a dynastia Qing, ostatnia dynastia cesarska, ujrzała swój koniec. „Bożkowie”, których zwykli ludzie uznawali za „Bogów”, abdykowali z historii Rosji i Chin mniej więcej w tym samym czasie.

Z perspektywy inżyniera obietnica rewolucji – postrzegana jako spontaniczny wybuch narodowej energii – powinna uzasadniać aktualne niedole narodu rosyjskiego; jak bohater sam wskazuje w odpowiedzi na cierpienie Iwana:

„Pamiętasz, Andrej? Graliśmy w haccele. Ale mój własny brat, posłałem własnego brata na rozstrzelanie, drogi Andreju!”

„Gorączka piotrowa, petersburgizm? Bolszewicy odgryzą komuś głowę. Co z tego? Nie ma bolszewika, nie ma żadnej Rosji! Dzikusy! Jest tylko... świat!”²⁸.

Rosyjscy sekciarze przepowiedzieli, iż zamieć rewolucyjna powinna „zdzierać łuskę z wszystkiego, co martwe – śmierć z tego, co pół-żywe” na całej „Równinie Rosyjsko-Europejskiej”²⁹. Ruch ten uczyniłby Rosję centrum Eurazji, jednocząc wszystkie żywotne siły narodowe na kontynencie, podobnie jak centrum pięciokąta w *Nagim roku*. Rosja stałaby się, w terminologii

²⁶Pilnyak, 18.

²⁷Орыг: „Я утверждаю, что в России с низов глубоко — национальное здоровье, необходимое движение, ничего общего не имеющее с европейским синдикалистическим. В России анархический бунт во имя бесгосударственности, против всякого государства. Я утверждаю, что Россия должна была — и изживает лихорадку петровщины, петербургщины, лихорадку идеи, теории, математического католицизма. Я утверждаю большевизм, разиновщину, и отрицаю коммунизм”. Pilnyak, *Sankt-Piter-Burkh*, 17. Por. ang. tłum.: Pilnyak, *The Tale of the Unextinguished Moon: And Other Stories*, 110.

²⁸Орыг: „«Помнишь, Андрей, мы играли в бабки. Но я своего брата послал расстрелять, милый Андрей!» — «Петровщина Лихорадка, Санкт-петербургщина? Большевик голову откусит, возьмет в рот и так: хак?! — Нет большевика, нет никакой России, — дикари! Есть — мир!»”. Pilnyak, *Sankt-Piter-Burkh*, 18.

²⁹Pilnyak, *The Tale of the Unextinguished Moon: And Other Stories*, 106. Por. ang. tłum.: Pilnyak, *The Tale of the Unextinguished Moon: And Other Stories*, 111.

Pilniaka, drugim Państwem Środka (*vtoraia Imperiia Serediny*)³⁰, tak jak pierwszym Państwem Środka były Chiny³¹. Rolę państwa rosyjskiego jako miejsca spotkań rewolucjonistów-anarchistów różnych narodowości znamionuje podróż do Rosji chińskiego buntownika, Li Yana. Jak podaje historia, Li Yan urodził się w chłopskiej rodzinie, niedaleko miasta Dushikou, a jego ojciec, kiedy on sam był jeszcze dzieckiem, brał udział w powstaniu bokserów wywołanym przeciwko inwazji cudzoziemców, a następnie zginął w wiejskim starciu po wybuchu rewolucji Xinhai. Li Yan wkrótce opuścił dom i udał się do Pekinu, a następnie przez Władywostok do Rosji. Tam trafił do więzienia, uznany być może przez Rosyjski Rząd Tymczasowy za bolszewika. Uwięziony Li Yan śpiewa pieśń wojenną, którą słyszał jako dziecko, gdy jego ojciec śpiewał ją z innymi członkami stowarzyszenia „Pieści w imię sprawiedliwości i pokoju”, organizacji, która przewodziła powstaniu bokserów. Scena w więzieniu dopełnia samoidentyfikację Li Yana, łącząc jego aktualną bolszewicką tożsamość z dziecięcym wspomnieniem życia wśród wiejskich buntowników. Umieszczenie rewolucji chińskiej w kontekście powstań chłopskich potwierdza spojrzenie Pilniaka na rosyjską rewolucję. W rekonstrukcji paralelnych historii dwóch narodów, jaką tworzy pisarz, chińskie i rosyjskie bunty antyimperialistyczne są zakorzenione w poszczególnych tradycjach dotyczących oporu przeciwko obcym wpływom, ideom i praktykom.

Definiując rosyjską rewolucję jako świadomy wyraz stłumionej energii i kreatywności, zakłada się walkę przeciwko wszystkiemu, co obce w życiu narodowym, łącznie z identyfikacją z Europą, do której przyzwyczaiła się inteligencja. Taka mentalność musi zostać wydarta z rosyjskich dusz dzięki rewolucji, która jest ruchem oczyszczającym, podobnym do zamieci w *Nagim roku* zdzierającej inkrustacje z rosyjskiej ziemi. W opowiadaniu *Bol'shoe serdtse* (*Wielkie serce*, 1927) Pilniak chwala narodową siłę oporu, jaką rdzenni Mongołowie przejawiają wobec europejskich kapitalistów. *Wielkie serce* pokazuje, że Pilniak usiłował przyjąć głos bolszewika, który opowiada się za zasilkami dla wyzyskiwanego proletariatu trzeciego świata i świadomie dystansuje się od zeuropeizowanego i kapitalistycznego sposobu myślenia.

Wielkie serce opowiada historię trzech angielskich przedsiębiorców, którzy zamierzają negocjować z mongolskim wodzem w sprawie ekspansji ich fabryki oleju na Chiny. Zostają oni upokorzeni przez mongolskie plemię spiskujące przeciwko nim razem z ich mongolskim tłumaczem. Od samego początku powieści Pilniak stara się zerwać ze stereotypem eurocentrycznych Chin, przyjmując perspektywę narracyjną, która oddala się od „europejskich oczu” i „europejskiego ucha”:

Dla Europejczyka na oko wszyscy Chińczycy mają tę samą twarz. W swoich rządowych koncesjach Europejczycy uważają za plagę, kiedy jeden Chińczyk zarobi około stu *dayans* i wraca do domu w Czifu, po tym jak sprzeda swoje miejsce pracy bratu bądź przyjacielowi za dwa *dayans* razem z paszportem. I tak nieeuropejskie oczy i nieeuropejskie ucho byłyby potrzebne, aby złapać tę krótką wymianę zdań przy płocie fabryki:

³⁰Pilnyak, *Sankt-Piter-Burkh*, 7.

³¹Wyobrażenie Pilniaka na temat „drugiego Państwa Środka” klóci się z jego wizją „Moskwy jako trzeciego Rzymu”, którą przedstawia w opowiadaniu *Tret'ia stolitsa* (*Trzecia stolica*, 1922). W tym świetle wybór takiego paradygmatu w *Sankt-Piter-Burkhu* pozwala Pilniakowi nie tylko zaprezentować jego eurazjanistyczny projekt, ale także odrzucić wszelkie związki z tradycją judeochrześcijańską.

„Czy jesteś Mongołem?”

„Nie, jestem Chińczykiem. Chcę być z Rosją. A Ty jesteś Mongołem?”

„Tak, jestem. W waszym pociągu jedzie mongolski *boy* z Shin-Barga. Obaj jesteśmy z Shin-Barga, z Kwot-ulang. Zajmę twoje miejsce”³².

„Nieeuropejskie ucho” pozwala narratorowi zarejestrować rozmowę między chińskim pracownikiem a Mongołem, który chce kupić jego stanowisko. Narrator potrafi jednak pożyczyć „europejskie oczy”, aby ironicznie obserwować stereotypowy obraz Chin. Tuż po przywołanej wyżej rozmowie narrator opisuje miasto, w którym fabryka oleju sojowego przedstawiana jest z egzotycznym akcentem, łączącym piękno i brud, pociąg i wstręt, fascynację i strach – a wszystko zawarte w ujęciu stóp Chinki „odkształconych w bucie piękna”³³. Samo miasto porównane jest do „mrowiska” (*muraveinik*)³⁴ – motyw kojarzony już przez Dostojewskiego w dziele *Baal z kitaizmem*, w którym stanowi symbol społeczeństwa zorganizowanego wokół powszechnego kultu materializmu. Pilniak pragnie uzyskać kontrast między zakorzenionym obrazem Chin będącym mieszanką egzotycznego *chinoiserie* i prymitywnego *kitaizmu* a realistycznym i obiektywnym portretowaniem robotników miejskich fabryk, mężczyzn, kobiet i dzieci, którzy walczą o przetrwanie w nieludzkich warunkach pracy:

Kobiety, staruszki i nastolatki, nagie, ze szmacianymi przepaskami na biodrach, stały w bębnach w dziale mielenia, gdzie kruszono ziarna na kaszę. Obracały się razem z bębnami, pośrodku nich, zamiatając śmieci i sortując ziarna. Kobiety na tym stanowisku – nieważne czy staruszki czy nastolatki – wymieniają się co trzy miesiące, gdyż po trzech miesiącach takiej pracy ludzie zwykli umierać³⁵.

Szczegóły życia z fabryki oleju nie obchodzą „europejskich oczu”, które Pilniak wykorzystuje do opisania trzech Anglików współpracujących przy projekcie ekspansji przedsiębiorstwa. Każdy z tych dżentelmenów reprezentuje stereotypową osobowość i poglądy charakterystyczne dla kapitalistycznego i kolonialnego myślenia. Pan Gray to archetypiczny kapitalista zajęty powiększaniem zysków i majątku. Rozumie i szanuje tylko „teorię kapitału finansowego” oraz wierzy, iż jest ona kluczem do postępu ludzkości. W jego oczach chińscy robotnicy fabryki to jedynie narzędzia oraz liczby, które wymagają prowadzenia ksiąg rachunkowych, natomiast plemię mongolskie to grupa dzikusów, którą należy podbić. Pan Smith z kolei reprezentuje europejskiego, romantycznego poszukiwacza przygód, który jest zawsze gotowy do odkrywania nieznanymi ziem, upajania się „burzą na morzu”, który ma słabość do „jakichś małych Japoneczek”

³²Oryg: „На глаз европейца все китайцы однолицы; на концессиях европейцы считают бичом, когда один китаец наработает даян сто и уходит к себе в Чифу, продав место брату или соседу за два даяна, вместе с паспортом. Поэтому надо было иметь не-европейский глаз и не-европейское ухо, чтобы услышать у заводского забора короткий разговор. «Ты — монгол?» «— Нет, я китаец. Я хочу быть с Россией. А ты — монгол?» «Да, я монгол. У вас в поезде едет монгол-бой, из Шин-Барги. Мы оба из Шин-Барги, из Кувот-улана. Я поеду вместо тебя». Pilnyak, *Sobranie Sochinenii*, vol. 6, 167. Por. tłum. ang.: Pilnyak, *The Tale of the Unextinguished Moon: And Other Stories*, 193.

³³Pilnyak, *The Tale of the Unextinguished Moon: And Other Stories*, 193–194.

³⁴Pilnyak, 194.

³⁵Oryg: „В дробильном отделении, где дробятся бобы в крупу, в барабанах стоят женщины, или старухи, или подростки, голые, с тряпками на чреслах. Они вертятся вместе с барабаном, посредине барабана, подметая сор и сортируя бобы: на этой работе женщины, — старухи или подростки, безразлично, — меняются каждые три месяца, ибо через три месяца такой работы люди умирают”. Pilnyak, *Sobranie Sochinenii*, vol. 6, 169.

bądź „muzyki chińskich bębnow”³⁶. Trzeci dżentelmen, „filozof w khaki”, jest ucieleśnieniem filisterskiego epikurejczyka, który oddaje się pogoni za dostatkiem i przyjemnością, niezainteresowany najmniejszym wysiłkiem łączącym się z aktywnością mentalną:

Trzeci mężczyzna, filozof w khaki, wstał niezdarnie ze swego fotela, nałożył okulary na czoło, i widoczne było, jak pieczołowicie ugniata to swoje khaki, siadając na każdym rodzaju krzesła.

[...]

Trzeci, filozof w khaki, wrócił z wizyty w toalecie.

„Nie sądzicie panowie, że rozmawiacie tylko po to, żeby rozmawiać, podczas gdy mamy do wykonania bardziej znaczącą pracę? Na przykład, jest pora na whisky, a potem musimy zmierzyć się z zupełnie nudnym zadaniem obliczenia stawek towarów dla północnych i południowych oddziałów”³⁷.

Pilniak wyraża swoją niechęć do kolonializmu i imperializmu w odmowie przyjęcia przez mongolskie plemię łapówki, którą Anglicy zaoferowali dla dobra własnego interesu. Pan Smith początkowo tak chętny, by czerpać przyjemność z wizyty, na którą zostali zaproszeni przez wodza, jest zamiast tego poruszony i zniesmaczony na widok głowy białej na bramę fortecy i jedzenia przyrządzonego ze zgniłych jaj. Wizyta kończy się w pośpiechu na skutek nieoczekiwanego zastraszenia: koń, podarowany przez wodza Anglikom, zostaje zastrzelony na oczach pana Greya trzymającego wodze. Cudzoziemcy spieszą do pociągu i szybko uciekają. Step przedstawiony w prozie Pilniaka stanowi „pustynię dla Europejczyka”, ale „ojczyznę dla Mongołów”, którzy są jedynymi odczuwającymi palące słońce jako łaskawe „wielkie serce”³⁸. Skuteczna obrona stepu przed kapitalistycznym wtargnięciem podsumowuje antykolonialne i antyeuropocentryczne rozważania autora.

Zdaje się, że zarówno *Sankt-Piter-Burkh*, jak i *Wielkie serce* przygotowały grunt pod wyprawę Pilniaka do Chin w 1926 roku, która stała się tematem jego na poły fabularyzowanego dziennika podróży. *Kitajskij dniewnik* (*Dziennik chiński*) opublikowany w 1927 roku (a także jako *Kitaiskaja povest* [*Chińska opowieść*] w 1928 roku) stanowił zapis wrażeń pisarza z pobytu w kilku chińskich miastach, w tym Szanghaju, Pekinie, Hankou, przeplatany fikcyjnym opisem działalności chińskich rewolucjonistów, życiem cudzoziemców w koncesjach, a także historią rosyjskiego towarzysza podróży – Kryłowa.

Pilniak przybył do Chin w czasie wielkiego zamieszania społecznego, kiedy watażkowie, rząd nacjonalistyczny i zagraniczne siły imperialne walczyły o władzę polityczną oraz zyski z przedsiębiorstw, kiedy partia komunistyczna przygotowywała się do kontrataku na partię nacjonalistyczną, która, choć początkowo współpracowała z tą pierwszą, zaczęła później przeprowadzać czystkę członków komunistycznych. W początkowych partiach swojego dziennika Pilniak wie-

³⁶Pilnyak, *The Tale of the Unextinguished Moon: And Other Stories*, 200.

³⁷Oryg.: „Третий, философ в хаки, вылезает из своего кресла, очки он сосовывает на лоб, — и видно, как его хаки старательно измято креслами и стульями, на которых он пересидел за век своего хаки. [...] Третий, философ в хаки, возвращается из уборной. «— Вам не кажется, джентльмены, — говорит он — что вы разговариваете только для того, чтобы разговаривать, хотя у нас есть работы более существенные. Например, надо выпить сода-виски и после виски приступить к совершенно скучному подсчету тарифов с северных и южных веток [...]»”. Pilnyak, *Sobranie Sochinenii*, vol. 6, 175–176. Por. tłum. ang.: Pilnyak, *The Tale of the Unextinguished Moon: And Other Stories*, 200–201.

³⁸Pilnyak, *The Tale of the Unextinguished Moon: And Other Stories*, 218–220.

lokrotnie przedstawia wstrząsający kontrast pomiędzy wyjątkowo złymi warunkami życia mas – zarówno robotników w miastach, jak i mieszkańców wsi – a sytuacją w miejskich koncesjach, gdzie cudzoziemcy cieszą się swymi „niematerialnymi, niezakłóconymi, nienaruszalnymi” przywilejami³⁹. Aby lepiej naświetlić czytelnikom ten kontrast, Pilniak zacytował akapit lokalnej gazety z Szanghaju, w którym cudzoziemcy uważają za niedopuszczalne i niezwykle irytujące, że administracja w koncesjach nie zważa na Chińczyków, którzy pozwalają sobie wejść do lokalnych parków, jeszcze nie tak dawno oznaczonych jako „nieдоступne dla psów i Chińczyków”⁴⁰. Pilniak zapisuje także codzienne udręki, które musi przejść chiński riksarz służący Anglikom w Hankou:

Anglik w korkowym hełmie, śnieżnobiałym garniturze, białych butach siedzi w rikszy, poganiając riksarza tym swoim białym butem. Riksarz toruje drogę przez masy ludzkie ochryptym krzykiem. Tak to właśnie jest: w Pekinie, w Wuchang, w Hankou, w Sikhs – na skrzyżowaniach stoją Sikhowie-hindusi w szkarłatnych turbanach – brytyjska policja kolonialna. Sikhowie trzymają w rękach bambusowe kije i smagają nimi po udach każdego, każdego przejeżdżającego chińskiego riksarza bądź kulisa. Tak właśnie jest wszędzie, gdzie są angielskie lub „międzynarodowe” koncesje. Nigdzie nie ma tyle policji jak w Chinach i nigdzie tak bardzo nie biją i tłuką jak w Chinach!⁴¹

Pilniak nigdy nie waha się przed wyszydzeniem porządku, komfortu i „cywilizowanej nowoczesności” życia emigrantów w chińskich koncesjach. Naśmiewa się także z „humanitarnej troski” oraz „moralnej wyższości” europejskich i amerykańskich rezydentów. Opowiada na przykład historię o tym, jak Amerykanin, chcąc rozdzielić dwóch Chińczyków kłócących się na ulicy, „dla dobra porządku” i „z humanitarnego impulsu”⁴², pobił i skopał jednego z nich prawie na śmierć, po czym odjechał samochodem z dwoma innymi cudzoziemcami. Za pomocą tej sceny Pilniak pokazuje także apatię Chińczyków, którzy nawykli już do niekończących się bijatyk, utarczek i udręk, pozbawiając się przy tym ludzkiej wrażliwości oraz godności:

Wydawało mi się, że Amerykanin zabił Chińczyka. [...] Ale Chińczyk podniósł się, a tamten ponownie – z westchnieniem ulgi – kopnął go w plecy. Chińczyk uciekł od Amerykanina, tak jak uciekają zbite psy. Około dwustu gapiów stało wokół...⁴³

Jedyne światło w tej ciemności Pilniak dostrzegał w pojedynczych buntownikach, którzy powstają przeciwko wszystkim: przeciwko watażkom, kolonizatorom, straży miejskiej,

³⁹Boris Pilnyak, *Chinese Stories and Other Tales*, tłum. Vera Reck i Michael Green (Norman: University of Oklahoma Press, 1988), 24.

⁴⁰Pilnyak, s. 28.

⁴¹Oryg.: „Англичанин в пробковом шлеме, в белоснежном костюме, в белых туфлях – сидит в рикше, подгоняет ломпацо белой своей туфлей в спину, – ломпацо расталкивает человеческую толпу охриплым криком: это и в Пекине, и в Ханькоу, и в Учане – на перекрестках стоят «сикхи» – индусы в малиновых чалмах – английская колониальная полиция, – у сикхов в руках бамбуковые палки – и каждого, каждого китайца, пробегающего мимо, кули или ломпацо, бьют сикхи этими бамбуками по ляжкам: это везде, где есть английские или «международные» концессии. – Нигде нет столько полиции, как в Китае, – и нигде так много не бьют и не дерутся, как в Китае!”. Pilnyak, *Sobranie Sochinenii*, vol. 7, 188. Por. ang. tłum.: Pilnyak, *Chinese Stories and Other Tales*, 27.

⁴²Pilnyak, *Chinese Stories and Other Tales*, s. 83.

⁴³Oryg.: „Мне показалось, что американец убил китайца. [...] Но китаец поднялся, – тогда американец еще раз ударил – облегчено вздохнув – ногою по спине. Китаец побежал от американца – так, как бегут битые собаки. Кругом стояло человек двести зрителей –”. Pilnyak, *Sobranie Sochinenii*, vol. 7, 251. Por. tłum. ang.: Pilnyak, *Chinese Stories and Other Tales*, 83.

przedsiębiorcom, kompradorom, „tym, o których wolność walczy Ameryka”, jednym słowem przeciw „niedorzecznej rzeczywistości”. Pilniak rysuje historię takiego buntownika, Liu Hua, który urodził się jako chłopskie dziecko, a został jednym z przywódców Ruchu 30 Maja w Szanghaju. Opowieść Pilniaka to połączenie reportażu dziennikarskiego i pisarstwa fikcyjnego z dodatkiem wielu zmyślonych szczegółów. Co ciekawe, opowiadanie to splota się z fikcyjną historią panny Brighton, Amerykanki, członkini grupy misyjnej Siccawei, która przybyła do Chin z San Francisco, by „w duchu chrześcijańskim nauczać dzikich Chińczyków”⁴⁴. Losy dziewczyny skrzyżowały się z losami Liu Hua, pracującego jako bibliotekarz, gdy ta pożyczyła od niego książki. Jednakże, kiedy Liu Hua organizował związek robotniczy i chował się przed prześladowaniami policjantów, panna Brighton odbywała egzotyczną wycieczkę w Pekinie ze swoim amerykańskim znajomym. Kiedy Liu Hua został stracony, panna Brighton brała właśnie ślub z sekretarzem brytyjskiego konsulatu, człowiekiem reprezentującym Brytyjczyków w sądzie miejskim, który „siłą rzeczy przyłożył rękę do sprawy Liu Hua”, bez żadnej świadomości, że była „kochana przez półnagiego bibliotekarza, który nie mógł podążyć za nią do Jestfield Parku”, ponieważ „psom i Chińczykom wstęp wzbroniony”⁴⁵.

Pilniak jest jednak świadomy, tak jak w przypadku „angielskich dżentelmenów” w *Wielkim sercu*, że tworzy stereotypowy obraz człowieka Zachodu, za którym idzie stereotypowa wizja Wschodu. Podobnie jak przedsiębiorcy w *Wielkim sercu*, panna Brighton także pozbawiona jest psychologicznej głębi i złożonego charakteru. Zamiast tego naszkicowana jest w taki sposób, by przedstawiać osobę, która, według samych słów autora, miała „subiektywnie patrząc... rację zawsze i wszędzie”, ale nie wtedy, gdy spojrzało się na sprawę obiektywnie⁴⁶. Wymyślając pannę Brighton, Pilniak nie wyśmiewa hipokryzji „oświecającego projektu” Zachodu, ale pragnie zwrócić uwagę na niemałą przepaść między dobrymi intencjami a skutecznym działaniem, a także na ogromne trudności we współodczuwaniu i zaangażowaniu cudzoziemca, który nie jest gotowy zmierzyć się z nieprzewidywalną rzeczywistością i zostać przez nią odrzuconym; jak pisze autor:

...potem wszystko miało być takie, jak wyobrażała sobie po drodze, jak wytworzyła sobie z listów przyjaciela i ze zdjęć – ponieważ jej życie było wzniesione na tradycjach, na surowych przepisach; Amerykanie i Anglicy nie mają pojęcia o znaczeniu słowa „za granicą”, żyjąc jak Amerykanie nawet w Chinach i znając swoją przyszłość z trzyletnim wyprzedzeniem – co do tygodnia – i bez błędów!⁴⁷

Chociaż obecne w Chinach napięcie między Wschodem a Zachodem przykuło uwagę pisarza, w wielu miejscach dziennika Pilniak podejmuje inny temat: porównanie Rosji i Chin. Z jednej strony autor często wyraża brak zrozumienia dla Chin, gdy idzie o kwestie jedzenie, zapa-

⁴⁴Pilnyak, *Chinese Stories and Other Tales*, 60. Grupa misjonarzy Siccawei była wspólnotą jezuicką, która miała swoją siedzibę w dzisiejszym dystrykcie Xu Jiahui w Szanghaju.

⁴⁵Pilnyak, 73–74.

⁴⁶Pilnyak, 61.

⁴⁷Oryg: „...все впоследствии так и было, как представляла она себе в пути, как создала она по письмам подруги и по фотографиям, – потому что жизнь ее построена была традициями, строгими курантами регламентов, когда американцы и англичане не имеют понятия «заграница», проживая даже в Китае по-американски, – и когда они могут – за три года вперед с точностью до недели знать свое будущее – и не ошибаться!”. Pilnyak, *Sobranie Sochinenii*, vol. 7, 226. Por. tłum. ang.: Pilnyak, *Chinese Stories and Other Tales*, 61.

chu, przyrody itd. Z drugiej strony czuje, że ze wszystkich krajów, które odwiedził, to „Chiny najbardziej przypominają Rosję”⁴⁸. Jak twierdzi, to właśnie tam nieustannie „natykał się na Rosję” i „nie jest żadnym przypadkiem, że zarówno Chiny, jak i Rosja zostały podbite przez Mongołów”⁴⁹. W jednym fragmencie Pilniak opisuje, jak Pekin przypomina Moskwę z 1918 roku: żołnierze tłoczą się we wszystkich pałacach i świątyniach, „działobitnie, patrole pilnują skrzyżowań”, a po ziemi walają się łupinki od pestek arbuza⁵⁰. W innym akapicie opisuje poranek w Hankaou, który przywołał wspomnienie dzieciństwa w Saratowie:

...Obudziłem się dziś z najbardziej niesamowitym wrażeniem dzieciństwa, mojego dzieciństwa w Saratowie, w domu mojej babci Katarzyny Iwanownej, wśród odgłosów nadbrzeża, zgiełku pieśni Dubinuszki. Nie wiem, czy pożyczili tę piosenkę od nas czy my od nich, ale wiem, że melodia i rytm tu w Hankowie, jak wszędzie w Chinach, jest taka sama jak w Saratowie i wszędzie nad Wołgą. [...] A rano, uwolniony od koszmaru spania pod moskitierą, poszedłem na nadbrzeże, by wędrować po moim dzieciństwie, gdyż obraz był, o dziwo, dokładnie taki sam: ci sami burlacy w różnych strojach, ci sami nadzorcy, mężczyźni noszący na plecach (niezrozumiałe, dlaczego nie pękają im grzbiety) worki i bele [...]⁵¹.

W akapicie zawierającym luźne refleksje Pilniak próbuje wyjaśnić pokrewieństwo między Rosją a Chinami, zwracając uwagę na nowoczesny rozwój, który pojawia się w obu państwach. Jak zaznacza Pilniak, zarówno w Rosji, jak i w Chinach masy konfrontują się z inteligencją. Tradycja, nasycona rytuałami, które dodawały jej powagi, dobrze zachowała się w rosyjskich i chińskich warstwach chłopskich. W obu nacjach inteligencja jawi się jako nieposiadająca własnej twarzy: wszystkie idee są zapożyczone z „kultury europejskiej”, która „niszczy model narodowy, usuwając jego charakterystyczne cechy jako zbyt czcze i lokalne”⁵². Jednak to właśnie zjawisko destrukcji, które osłabiło „filary” kultur narodowych, umożliwiło rozwój „nowej, światowej kultury” reprezentowanej przed takich bohaterów jak Liu Hua⁵³. „Kultura światowa” – kulturowa buntu mas, walki o ludzką sprawiedliwość i dobrobyt – zdążyła zapuścić korzenie w Rosji, a także zakwitła w Chinach. Oba państwa stanowiłyby strony tworu „kultury ponadnarodowej”, kultury, która kultywuje nową formę społecznej organizacji opartej na nowych relacjach międzyludzkich⁵⁴.

To porównanie nowoczesnej historii Rosji i Chin, która uwypukla ich wspólną, dialektyczną naturę, podsumowuje obserwacje Pilniaka. Od „Kitaj-gorodu” w *Nagim roku* do państwa

⁴⁸Pilnyak, *Chinese Stories and Other Tales*, 40.

⁴⁹Pilnyak, 40–41.

⁵⁰Pilnyak, 24.

⁵¹Орыг.: „...Я проснулся сегодня в удивительнейшем чувстве детства, моего детства в Саратове, в доме бабки Катерины Ивановны, в шуме набережной, в гуле дубинушки. Не знаю, кто у кого взял дубинушку, эту портовую дубинушку, – но знаю, что мотив и ритм ее здесь в Ханькоу, как везде в Китае, таков же, как в Саратове, как везде на Волге. [...] И утром, освободившись от кошмара сна в москитнике, я пошел на набережную – бродить по моему детству, ибо картина одна и та же, разительно, – такие же разноплеменные одетые бурлаки, такие же надсмотрщики, так же на спинах (непонятно, почему не ломаются хребты) тащат люди мешки и тюки”. Pilnyak, *Sobranie Sochinenii*, vol. 7, 183. Por. tłum. ang.: Pilnyak, *Chinese Stories and Other Tales*, 22–23.

⁵²Pilnyak, *Chinese Stories and Other Tales*, 58.

⁵³Pilnyak, 59.

⁵⁴Pilnyak.

chińskiego czasów niepokoju w *Dzienniku* koncepcja Chin w perspektywie pisarza wyewoluowała z mitologizowanego miejsca, które ucieleśniało azjatycką stronę Rosji i projekt eurazyjski, do samego centrum konfliktów, gdzie rozgrywały się dramaty kolonialnych ambicji i narodowych aspiracji. Chiny, które przedstawia Pilniak, są osadzone w różnych kontekstach historycznych, przechodząc od na poły fikcyjnego „Niebiańskiego Imperium”, które odzwierciedla historię Rosji, do państwa w kryzysie, który przypomni Rosjanom ich niedawną przeszłość. Ostatnie fragmenty prozy Pilniaka poświęcone kwestii chińskiej ukazują przesunięcie uwagi i zmianę perspektywy, gdy idzie o spojrzenie na Chiny lat 20. Dla pisarzy, takich jak Siergiej Trietiałow (1892–1937), Wsiewołod Iwanow (1895–1963) i Nikołaj Kostarev (1893–1939), „Chiny” nie są już uosobieniem tych systemów wartości, przekonań, modeli życia, które różniły je zarówno od Europy, jak i od post-Piotrowej Rosji. Raczej zaczęły funkcjonować jako społeczeństwo, które podążyło śladami Związku Radzieckiego i stało się „echem” Rosji Sowieckiej⁵⁵. Zmiana wzorca literackiego korespondowała z ideologicznym przesunięciem i zmianą socjopolityczną w Związku Radzieckim w latach 20. XX wieku. Przez przedstawienie Chin, które buntowały się przeciwko własnej tradycji, rosyjscy pisarze, tacy jak Pilniak, nie tylko zaktualizowali obraz tego państwa dla rosyjskich czytelników, ale także zanalizowali je jako poligon socjopolitycznej transformacji, która pomaga oświetlić uniwersalne wartości i wpływ, jaki na świat mogłaby mieć sowiecka ideologia.

Przełożyła Izabela Sobczak

⁵⁵W ostatnich latach pojawiło się kilka opracowań dotyczących sposobu obrazowania Chin we wczesnej sowieckiej literaturze. Na temat kulturowo-politycznej analizy przedstawień Chin w rosyjskiej literaturze lat 20. i 30. XX wieku zob. Edward Tyerman, „The Search for an Internationalist Aesthetics: Soviet Images of China, 1920–1935” (praca doktorska, Columbia University, 2014). Aby poznać transnarodowy wpływ teatralnej reprezentacji Chin Siergieja Trietiałowa w jego sztuce *Rychi, Kitai! (Zaryczcie, Chiny!)*, 1926), zob. Mark Gamsa, „Sergei Treťiakov’s Roar, China! between Moscow and China”, *Itinerario* 36, nr 2 (2012): 91–108. Na temat Chińskiej Armii Czerwonej w powieści Wsiewołoda Iwanowa *Armoured Train 14-69 (Bronepoezd No. 14-69)*, 1922) zob. Roy Chan, „Broken Tongues: Race, Sacrifice, and Geopolitics in the Far East in Vsevolod Ivanov’s Bronepoezd No. 14-69”, *Sibirica* 10, nr 3 (2011): 29–54.

Bibliografia

- Abdurazakova, Elena. „Tema Vostoka v tvorchestve Borisa Pil’niaka”. Rozprawa doktorska. Far Eastern Federal University, 2005.
- Bassin, Mark. Glebov, Sergey. Laruelle, Marlene. „What Was Eurasianism and Who Made It?”. W *Between Europe and Asia: The Origins, Theories, and Legacies of Russian Eurasianism*, 1–12. Zredagowane przez Mark Bassin, Sergey Glebov i Marlene Laruelle. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 2015.
- Browning, Gary. *Boris Pilniak: Scythian at a Typewriter*. Ann Arbor: Ardis Publishers, 1985.
- Damerau, Reinhard. *Boris Pil’njaks Geschichts- und Menschenbild: Biographische und thematische Untersuchungen*. Giessen: Wilhelm Schmitz, 1976.
- Doran, Sabine. *The Culture of Yellow or the Visual Politics of Late Modernity*. New York: Bloomsbury, 2013.
- Kriuchkov, Vladimir. „O «prazdnoi mozgovoï igre» v «Sankt-Piter-Burkhe» B. A. Pil’niaka”. *Voprosy literatury* 2 (2005): 66–110.
- Liubomova, M.I. „O Peterburgskikh povestiakh Borisa Pilnyaka”. W *Boris Pilnyak, Opyt sevodniashnevo prochteniia*, 55–62. Moscow: Nasledie, 1995.
- Maguire, Robert. *Red Virgin Soil: Soviet Literature in the 1920’s*. Evanston: Northwestern University Press, 2000.
- Moraniak-Bamburian, Nirman. „B.A. Pilnyak i «Peterburgskii tekst»”. W *B.A. Pilnyak. Issledovaniia i materialy, mezhvuzovskii sbornik nauchnykh trudov 1*. Zredagowane przez Aleksandr Auer, 36–46. Kolonna: Izd-vo. KGPI, 2001.
- Pilniak, Boris. *Chinese Stories and Other Tales*. Przetłumaczone przez Vera Reck and Michael Green. Norman: University of Oklahoma Press, 1988.
- . *Mashiny i volki*. Munich: W. Fink, 1925.
- . *Maszyny i wilki*. Przełożyła i postłowiem opatrzyła Janina Dziarnowska. Warszawa: Czytelnik 1984.
- . *Sankt-Piter-Burkh*. Letchworth: Prideaux Press, 1979.
- . *Sobranie Sochinenii*. Moscow: Gos. izd-vo., 1929.
- . *Stat’i 1922–1929*. Moscow: Sovetskii pisatel’, 1991.
- Pilnyak, Boris. *Nagi rok*. Przetłumaczone przez Janina Dziarnowska. Wstępem opatrzyła Ewa Korpała-Kirsak. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1987.
- . *The Tale of the Unextinguished Moon and Other Stories*. Przetłumaczone przez Beatrice Scott. New York: Washington Square Press, 1967.
- Prokhorov, Aleksandr, red. *Bol’shaia sovetskaia entsiklopediia*. Moscow: Sov. entsiklopediia, 1973.
- Solzhenitsyn, Aleksandr. „«Golyi god» Borisa Pilnyaka”. *Novyi mir* 1 (1997): 195.

SŁOWA KLUCZOWE:

Sankt-Piter-Burkh

Kitajskij dniewnik

EURAZJANIZM

ABSTRAKT:

Artykuł omawia sposób przedstawiania i opisywania Chin w dziełach Borisa Pilniaka. Autor stawia tezę, iż twórczość fikcyjna i dzienniki podróży Pilniaka reprezentują dwa podejścia w literackiej reprezentacji Chin: wyobrażone [*imaginary*] i dokumentarne [*documentary*]. Elementem łączącym owe podejścia jest fundamentalna dla pisarza wizja eurazjatycka, którą z jednej strony można postrzegać jako dziedzictwo uniwersalistycznej postawy rosyjskiej tradycji modernistycznej, a z drugiej jako odpowiedź na kryzys tożsamości narodowej, który wyrasta z ówczesnych realiów geopolitycznych. Wyobrażenia Pilniaka na temat Chin miały charakter produktu ubocznego wyobraźni poetyckiej w dziełach napisanych przed 1922 rokiem. Tam kontynuowany był palimpsestowy proces wpisywania mitu chińskiego w rosyjskie środowisko literackie, co przekładało się na utrwalenie pojęciowej internalizacji „Chin” w kształtującej się po swojemu Rosji. Przykładem jest obraz „Kitaj-gorodu” w powieści *Nagi rok*, który generował różne symboliczne znaczenia Chin. Od roku 1922 wariacje narracyjnej scenerii w prozie Pilniaka odzwierciedlały wpływ ówczesnych wydarzeń na obsesyjne myśli autora dotyczące historycznego związku Rosji i Azji. Wielkie znaczenie dla Pilniaka miała jego wyprawa do Chin w 1926 roku, której rezultatem jest *Kitajskij dniewnik* (*Dziennik chiński*). Państwo chińskie staje się tam punktem odniesienia rosyjskiej autorefleksji, socjopolitycznych i ideologicznych wahań. Łącząc wyobrażenie historii z komentarzem na temat rzeczywistości, Pilniak, w różnych sposobach przedstawiania Chin, pragnął zobrazować zmieniającą się tożsamość Rosji, zarówno z jej mitologizowanej przeszłości, jak z i uwydatnionej teraźniejszości.

N a g i r o k

PILNIAK

Chiny

NOTA O AUTORZE:

Hui Zhang (ur. 1988) – doktoryzował się na Wydziale Języków i Literatury Słowiańskiej Uniwersytetu Northwestern. Obecnie pracuje na Szanghajskim Uniwersytecie Studiów Międzynarodowych. Zajmuje się rosyjskim modernizmem, rosyjskim orientalizmem, rosyjską fantastyką. |

Preteksty Mickiewiczowskie, czyli uwagi na marginesie poszukiwań archiwalnych*

Helena Markowska-Fulara

ORCID: 0000-0003-1219-3084

* Artykuł przygotowany w ramach grantu badawczego „W poszukiwaniu języka. Początki polskiej nauki o literaturze w kontekście europejskich przemian światopoglądowych (1795–1830)” finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (nr projektu: 2017/27/N/HS2/00395).

1. Marginesy

Artykuł ten powstał jako efekt przemyśleń podjętych w czasach kwarantanny (niech choć trochę usprawiedliwi to skromną bibliografię), płynących z niemal czteroletnich poszukiwań w archiwach i bibliotecznych działach rękopisów Wilna i Krakowa. Poszukiwania te dotyczyły w pierwszej kolejności kwestii nauczania literatury na Uniwersytecie Wileńskim. Oznaczały raczej błądzenie po marginesach tego, czym zwykle zajmują się literaturoznawcy (wertowanie studenckich notatek, protokołów rad wydziału czy ksiąg wypożyczeń), nie były więc nastawione na spektakularne odkrycia z dyscyplinowego centrum. Pomimo przekonania co do wartości pracy na obrzeżach trudno powstrzymać ekscytację, kiedy natyka się podczas podobnych badań na „wielkie” nazwisko – na przykład Mickiewicza.

Przytrafiło mi się to w Litewskim Państwowym Archiwum Historycznym w czasie przeglądania protokołów egzaminacyjnych Oddziału Literatury Sztuk Wyzwolonych. Na karcie 10 rękopisu nr 1114 czytamy w nich: „Dziekan otworzył sesję przedstawieniem oddziałowi mającego być egzaminowanym kandydata Adama Mickiewicza”¹. Protokół egzaminacyjny obejmuje pytania z historii literatury greckiej, mitologii, „nauki starożytności” i starożytności rzymskich (zadane przez profesora Gotfryda Grodecka), z estetyki, poezji i wymowy (zadane przez Leona Borowskiego), z historii literatury rosyjskiej i z języka rosyjskiego (przez profesora Jana Czerniawskiego) oraz z logiki (przez ks. Anioła Dowgirda). Warto zauważyć, że pytania i odpowiedzi padały w trzech językach: łacińskim, polskim i rosyjskim. Wszystkie jawią się jako bardzo ciekawe źródło wiedzy o świadomości literackiej poety. Szczególnie interesujące dla teoretyka literatury wydają się jednak te obejmujące estetykę, poetykę i retorykę, a więc dziedziny zajmujące się ówczesnie naturą sztuki, także literackiej, i budową utworu.

Zanim zajmę się nimi bliżej, należy powiedzieć to, co sprawdzić było nietrudno. Istnienie Mickiewiczowskiego protokołu egzaminacyjnego, choć ukrytego wśród wielu innych protokołów, nie było w żadnym razie nieznane. Datę egzaminu i fakt istnienia protokołów odnotowuje *Kronika życia i twórczości Mickiewicza*². Po te ostatnie odsyła do *Korespondencji* poety wydanej w 1885 roku w Paryżu, choć trzeba zauważyć, że mylnie podaje tom tego wydania, co sprawia, że nieco trudniej odnaleźć właściwy tekst³. *Korespondencja* zawiera też kilka innych dokumentów z archiwum Uniwersytetu Wileńskiego dotyczących Mickiewicza. Tak więc poznanie pytań egzaminacyjnych nie wymaga poszukiwań na Litwie ani odcyfrowywania słabo czytelnych mikrofilmów, wystarczy zajrzeć do wersji wydanej – obecnie dostępnej z dowolnego miejsca cyfrowo⁴.

Odkrycie, którego nie było, skłania do postawienia pytania o to, dlaczego Mickiewiczowski przedtekst nie wzbudził, o ile mi wiadomo, głębszego zainteresowania współczesnych badaczy. Aby na nie, choć częściowo, odpowiedzieć, warto zajrzeć do wstępu paryskiej *Korespondencji*. Łatwo domyślić się, jakie cele przyświecały wydawcy publikującemu dokumenty dotyczące poety w latach 80. XIX wieku. Wypowiadający się w *Przedmowie* Władysław Mickiewicz uzasadniał wydanie listów przyjaciół poety tym, że stanowią one „nader cenne źródło do przyszłej biografii Adama Mickiewicza”⁵. Niżej pisał: „Dla większej dogodności przyszłych biografów podajemy też będące w naszym posiadaniu dokumenta dotyczące rodu Mickiewiczów”⁶. Choć dalsze wywody dotyczące zasadności publikowania wszelkich zapisów związanych z wieszczem nie budzą pełnego zaufania i mniej mają wspólnego akurat z protokołem egzaminacyjnym (Władysław deklaruje, że wydaje wszystko, ponieważ rękopisy – zwłaszcza korespondencja – wypływają niezależnie od niego, należy więc położyć kres szkodliwym „anekdotom”), już te wzmianki wystarczą, by bez większego wahania wskazać biograficzny cel opublikowania

¹ Lietuvos valstybės istorijos archyvas (LVIA, Litewskie Państwowe Archiwum Historyczne), rkps. f. 721 o. 1 nr 1114, k. 10r. Pisownia uwspółcześniona.

² *Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Lata 1798–1824*, red. Maria Dernałowicz, Ksenia Kostenicz i Zofia Makowiecka (Warszawa: PIW, 1957).

³ *Korespondencja Adama Mickiewicza*, t. 4 (Paryż: Księgarnia Luxemburska, 1885), 42–43. *Kronika* podaje t. 1.

⁴ W serwisie Biblioteki Narodowej Polona.

⁵ *Korespondencja Adama Mickiewicza, Przedmowa*, brak nr strony.

⁶ *Korespondencja Adama Mickiewicza*.

dokumentów. Akta Uniwersytetu zostały przy tym najwyraźniej uznane za istotne, skoro – jak świadczy odpowiedni przypis – wydobyto je specjalnie z archiwów księcia Władysława Czartoryskiego⁷.

Ten i podobne teksty, często znalezione i wydane już w XIX wieku, otrzymujemy zatem od razu w pewnej ramie, dla nas archaicznej i sytuującej je właściwie poza *stricte* literaturoznawczymi zagadnieniami. Odbierając je za pośrednictwem *Kroniki* czy *Korespondencji*, odbieramy jednocześnie sygnał, że dostarczą nam przede wszystkim informacji o tym, co Adam Mickiewicz robił 29 maja 1819 roku. Protokół jawi się przy tym jako źródło interesujące w co najwyżej drugiej kolejności także dlatego, że nie zawiera świadectwa bezpośredniej wypowiedzi poety – odnotowano w nim jedynie przebieg egzaminu i zadane pytania. Zasadne wydaje się zatem postawienie kwestii, czy można zrobić coś, by dokument ten stał się wartościowy jako obiekt badania literaturoznawczego.

2. Laboratorium. Historia domyślna

Na Mickiewiczowski protokół w Litewskim Państwowym Archiwum Historycznym nie natknęłam się całkiem przypadkiem ani też nie bez pomocy innych prac badawczych. Ścisłej mówiąc, przeszukiwałam protokoły Oddziału Literatury i Sztuk Wyzwolonych, aby zgromadzić jak najwięcej informacji o kursie wymowy i poezji prowadzonym na uczelni najpierw przez Euzebiusza Słowackiego, a następnie przez Leona Borowskiego. Interesowały mnie zatem zapisy przebiegu wszystkich egzaminów, nie tylko tego, który współczesnemu czytelnikowi zdaje się najbardziej interesujący przez wzgląd na osobę egzaminowanego. O samym zachowaniu się takich zapisów oraz ich lokalizacji można dowiedzieć się z niepozornego artykułu Anny Kaupuż, wydanego w litewskim piśmie „Literatura”⁸. Badająca filologię słowiańską (a więc kursy literatury polskiej i rosyjskiej) na Uniwersytecie Wileńskim⁹ Kaupuż wykorzystuje w tej pracy pytania egzaminacyjne właśnie, by zrekonstruować poglądy na literaturę Leona Borowskiego, o Mickiewiczu jako o egzaminowanym natomiast nie wspomina.

To przykład zupełnie innego wykorzystania tego samego dokumentu – tym razem służy on jako część bazy danych pozwalającej opisać historię instytucji naukowej. Ujęcie biograficzne oraz instytucjonalne wyznaczają dwie skrajne perspektywy badawcze, które można przyjąć w odniesieniu do Mickiewiczowskiego protokołu. O ile pierwsza w swym pierwotnym ujęciu jawi się dziś jako przestarzała, o tyle druga nie zachęca ani badacza – żmudnością wykonania – ani czytelnika – brakiem spektakularnych efektów. Analiza, między innymi, dziesiątek pytań egzaminacyjnych pozwala jedynie określić mniej więcej tematykę kursu Borowskiego oraz jego, typowe dla późnego klasycyzmu, eklektyczne stanowisko w dziedzinie estetyki.

⁷ *Korespondencja Adama Mickiewicza*, 41.

⁸ Anna Kaupuż, „K woprosu o problematike kursa litieratury w starom Wilniusskom Uniwersitietie”, *Literatura*, nr XIII (3), (1970).

⁹ Temu tematowi jest też poświęcony jej niewydany doktorat, cenny zwłaszcza jako źródło wiedzy o rękopisach związanych z Uniwersytetem Wileńskim. Z maszynopisem pracy pozostającej w prywatnych rękach miałam okazję zapoznać się dzięki uprzejmości dr Ireny Masojć.

Oprócz wyznaczenia pewnego kierunku badania pytań egzaminacyjnych artykuł Kaupuż ważny jest jednak z innego powodu. Badaczka podejmuje w nim próbę rekonstrukcji oczekiwanych odpowiedzi. W tym celu korzysta ze zdeponowanych w tym samym archiwum notatek studenta, które zgodnie z nagłówkiem mają pochodzić właśnie z wykładu Borowskiego. Dotyczą one estetyki, a ich poszczególne paragrafy okazują się odpowiedziami na część zadawanych na egzaminach pytań. Ten swoisty eksperyment, zestawienia pytań i odpowiedzi, może posłużyć także w precyzyjniejszej analizie pytań Mickiewiczowskich.

Nim jednak spróbuję ją wstępnie przeprowadzić, należy zweryfikować tryb dopasowywania pytań i odpowiedzi zawarty w przywołanym artykule. Manuskrypt traktowany przez Kaupuż jako notatki z wykładu Borowskiego przy bliższej analizie, polegającej na skonfrontowaniu go z niemal identycznym rękopisem z Biblioteki Uniwersytetu Wileńskiego, okazuje się nie bezpośrednim zapisem z prowadzonych zajęć, ale fragmentem przekładu podręcznika używanego przez profesora¹⁰. Rzeczywiście podejmowane w tym swoistym skrypcie (jest to rodzaj wyciągu z niemieckiego oryginału) zagadnienia odpowiadają pytaniom z estetyki zadawanym na egzaminie przez Leona Borowskiego. Trudniejsza pozostaje rekonstrukcja wymagań dotyczących poezji i wymowy, nie dysponujemy bowiem podobnym dokumentem dla tych części kursu. Pomocą może tu służyć niemiecki oryginał rozprawy, która w dalszych częściach zawiera także wykład dotyczący poszczególnych gatunków literackich. Wreszcie trzecie źródło, którym, jak się wydaje, można się zasadnie posłużyć, są wydane w *Dziela z pozostałych rękopismów ogłoszonych* prace Euzebiusza Słowackiego *O poezji i O wymowie*¹¹.

Poprzednik Borowskiego na katedrze pozostawił po sobie rękopisy przygotowywane w związku z zajęciami na uniwersytecie. Zostały one wydane w latach 1825–1826 w *Dziela* i poprzedzone właśnie przedmową Borowskiego. Wcześniej zresztą fragmenty pozostałych w rękopisach pism Słowackiego były publikowane w „Dzienniku Wileńskim”¹², z którym związany był Borowski. Ten ostatni objął katedrę jako zastępca na jesieni 1814 roku, krótko przed śmiercią Słowackiego. Wszystko wskazuje zatem na to, że to właśnie Borowski przejął papiery Słowackiego, kiedy rozpoczął nauczanie w miejsce ciężko chorego poprzednika. Należy dodać, że także Słowacki korzystał w swoim wywodzie z podręcznika Eschenburga. Wreszcie zestawienie kilku pytań egzaminacyjnych z porządkiem wyводу zaprezentowanym w *O poezji* wykazuje dużą zbieżność, która wynikała chyba nie tylko ze wspólnego źródła wykładów Borowskiego i Słowackiego.

Wydaje się zatem, że możemy pokusić się o zaproponowany eksperyment dopisania do zadanych Mickiewiczowi pytań pożądaných przez egzaminatora odpowiedzi. Posłużyć nam mogą do tego rozprawy ściśle związane z nauczaniem literatury na Uniwersytecie Wileńskim:

¹⁰Szczegółową argumentację za tym, że w wileńskich archiwach zachowały się dwie kopie przekładu podręcznika *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Redekünste* Johanna Joachima Eschenburga pióra Leona Borowskiego przedstawiam w książce *Odnajdywanie języka dyscypliny. Literaturoznawstwo wileńskie i warszawskie 1809–1830* (Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2020), w rozdziale *Ustęp metodologiczny. Archiwa i Leon Borowski*.

¹¹Euzebiusz Słowacki, *O poezji i O wymowie*, w *Dziela z pozostałych rękopismów ogłoszone*, t. 2 (Wilno: Józef Zawadzki, 1826).

¹²Rozprawa *O sztuce dobrego pisania w języku polskim* ukazała się w „Dzienniku Wileńskim” 1815, t. 1, w numerach 3 (s. 202–246), 4 (s. 301–330), 5 (s. 404–445) i 6 (s. 489–513), a *O przekładaniu z obcych języków na ojczysty* w 1820 roku, t. 3, nr 12, s. 405–426.

studenckie kopie przekładu podręcznika (z pewnym wsparciem oryginałem) oraz rozprawy Słowackiego związane z jego wykładami. Taki tryb postępowania zdaje się zachowywać równowagę pomiędzy zbyt wąskim a zbyt szerokim wyborem źródeł rekonstrukcji. Postępowanie zbyt ściśle pozbawiłoby nas właściwie możliwości odtworzenia oczekiwań egzaminacyjnych, nie posiadamy bowiem żadnego bezpośredniego zapisu pochodzącego od Leona Borowskiego, świadczącego o tym, czego nauczał. Postępowanie zbyt swobodne mogłoby polegać na uwzględnieniu funkcjonujących w epoce poglądów na poruszane zagadnienia. Oczywiście da się także odpowiedzieć na zadane przez Borowskiego pytania na podstawie innych traktatów epoki, stracilibyśmy jednak wówczas z oczu perspektywę wileńską. Otrzymana odpowiedź byłaby przeglądem stanowisk poetyki późnoklasycystycznej na zadane zagadnienia, nie pozwalałaby jednak określić, czego nauczano wówczas, również Mickiewicza, w Wilnie.

Zasadne wydaje się zatem trzymanie się tych rozpraw, które nie tylko podejmują wskazane w pytaniach kwestie, lecz także sugerują swoim układem, że stanowiły coś w rodzaju skryptu dla studentów. Sam gatunek egzaminu okazuje się wtedy zaskakująco trwały. Mickiewicz otrzymał bowiem trzy główne pytania – po jednym bloku zagadnień z każdego z działów wiedzy objętych wykładem Borowskiego (estetyki, poezji i wymowy). Były to pytania, na które odpowiedzi można było znaleźć bezpośrednio w odpowiednich miejscach materiałów do wykładu (nie da się określić, czy studenci mieli w 1819 roku dostęp do notatek Słowackiego, za to niewątpliwie korzystali z przekładu Eschenburga, skoro zachowały się aż dwie jego kopie, prawdopodobnie otrzymywali go więc od profesora do przepisania).

Takie działanie stanowi oczywiście pewną konstrukcję badawczą, tworzy coś, co w rzeczywistości historycznej nie zaistniało jako fakt tekstowy. Postulowane odpowiedzi na pytania egzaminacyjne pozostaną zawsze w sferze domniemania, nie wspominając nawet o odpowiedziach rzeczywistych udzielonych przez egzaminowanego. Wydaje się jednak, że choć poruszamy się tu w swoistym laboratorium literaturoznawczym, poza sferą udowodnionego w sensie historiograficznym, to jednak w sferze wystarczająco uzasadnionego. Czy Borowski na pewno korzystał z notatek Słowackiego i egzaminował według nich? Czy to jego pióra jest odnaleziony przekład niemieckiego podręcznika i czy zalecał korzystanie z niego studentom? Zbieżności tekstowe są duże, choć zapewne nie ostatecznie rozstrzygające.

Pomocną kategorię może stanowić w tym wypadku proponowana przez Danutę Ulicką „historia domyślna”. Opisując „domyślne”, bo wiedza o nich oparta jest na jednej tylko wzmiance, relacje Bachtina ze Stefanem Srebrnym, badaczka postuluje uznanie takiej właśnie historii jako prawomocnej praktyki w badaniach dziejów literaturoznawstwa¹³. Wobec nieuniknionych braków w źródłach stanowi ona szansę na wskazanie nowych historycznych powiązań, a tym samym otwarcie nieuwzględnianych dotąd zagadnień. Jak się wydaje, to ostatnie jest właśnie miarą powodzenia i zasadności uprawiania historii domyślnej. Prócz tego, że uprawdopodobniona, co osiągane jest przede wszystkim dzięki wiedzy o kontekście pozwalającej uzasadnić zaistnienie wydarzeń i związków tekstowych, musi ona prowadzić do owocnych intelektualnie wniosków, pomagać odzyskać wymiar historycznej rzeczywistości. Czas już zatem podjąć tę próbę na materiale Mickiewiczowskiego pre-tekstu.

¹³Zob. Danuta Ulicka, *Słowa i ludzie* (Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2013), 63–67.

3. Klasycystyczne Q&A

Przywołajmy najpierw same pytania egzaminacyjne:

I. z Estetyki

1. O złudzeniu estetycznym (*illutio*) uważanem jako jeden z przymiotów sztuki pięknej.
2. Złudzenie zmysłu zewnętrznego w sztuce obrazowej.
3. Złudzenie sprawiane przez moc upodobania w sztukach mownych.
4. Wrażenie to połączone i natężone w sztuce dramatycznej.
5. Czyli złudzenie w wystawach sztuk pięknych może być tak daleko posunione i tak doskonałe, aby się naśladowanie zdawało rzeczywistością?
6. Chociażby złudzenie mogło być do tego stopnia doskonałości doprowadzone, sztuka je miarkuje i łagodzi, dlaczego?
7. Różne stopnie złudzenia w różnych rodzajach sztuk pięknych.

II. z Poezji

1. Oznaczenie Epopei i podział.
2. Działanie w powieści bohaterskiej i jej jedność.
3. Ustępy czy nie przeszkadzają jedności?
4. Ważność i wielkość działania
5. Charaktery osób działających.
6. Znakomitsze wzory i uwagi nad niemi.

III. z Wymowy

1. Wymowa kaznodziejska, jej początek.
2. Charakter różniący ją od wymowy starożytnej.
3. Prawidła ogólne dla tego rodzaju wymowy wspólne kaznodziejom z innemi mówcami.
4. Wzory największe tej wymowy w literaturze francuskiej.
5. O talencie kaznodziejskim dawnych mówców w kościele polskim Skargi, Birkowskiego oraz nowych Krapowicza i Kalińskiego¹⁴.

Następnie zaś poszukajmy na nie odpowiedzi.

Zagadnienia dotyczące „złudzenia estetycznego” Eschenburg podjął we wstępnej części podręcznika, przetłumaczonej przez Borowskiego. Zostały opisane w paragrafach 14–16 (w wersji z *Archiwum Historycznego*, z 1817 roku; w wersji z Biblioteki Uniwersytetu, z 1819 roku, paragrafy 13–15¹⁵). Odpowiedź na pytania zadane na egzaminie znajdujemy przede wszystkim w paragrafie 14. Jest ona dość ogólnikowa, odpowiada jednak kolejno trzem–czterem pierwszym pytaniom:

Celem każdego działania sztuki jest złudzenie, *illutio*, czyli tak zręczne wprowadzenie [w błąd – H.M.F] zewnętrznego lub wewnętrznego zmysłu, aby naśladowanie sztuki wzięte być mogło za rzeczywistość i bezpośrednie od przedmiotów wrażenie. To złudzenie jest już zewnątrz, już przez moc

¹⁴Korespondencja Adama Mickiewicza, 43. Zapis pytań od nowego wiersza stosuję za rękopisem.

¹⁵Vilniaus Universiteto Biblioteka (VUB, Biblioteka Uniwersytetu Wileńskiego), rkps. F2-DC236.

upodobania do dzieł sztuki sprawione, a tem jest mocniejsze, gdy oba te sposoby złączone na imaginacją działają. Stopień ich mocy atoli zawisł nie tylko od talentu sztukmistrza, ale nadto od czułości i objęcia widza lub czytelnika, równie jak od dobrowolnego oddania się własnej wyobraźni [...]¹⁶.

Można zastanawiać się, czy egzaminator zadawał egzaminowanemu kolejno wymienione w protokole pytania, czy też po pierwszym z nich nastąpiła odpowiedź, którą następnie ujęto w postaci zapisanych w protokole punktów. W stosunku do przywołanego fragmentu rozprawy pytania precyzują, jaki rodzaj złudzenia dotyczy jakiego rodzaju sztuki (według powszechnie wówczas przyjętego podziału na sztuki „mowne” – czyli przede wszystkim poezję i wymowę – oraz „sztuki obrazowe” – czyli przede wszystkim sztuki plastyczne). Odpowiedź na poprzednie pytania możemy też do pewnego stopnia wyczytać z pytań następnych. Tak jest z pytaniami 5 i 6: z pytania 6 wynika, że odpowiedź na pytanie 5 powinna brzmieć: tak – naśladowanie w sztuce może zdawać się rzeczywistością, zależy to zarówno od talentu twórcy, jak i od predyspozycji czytelnika – jednak sztuka miarkuje i łagodzi tego rodzaju złudzenie. Nie znajdujemy natomiast ani w pytaniach, ani w podręczniku odpowiedzi na pytanie, dlaczego.

O ile odpowiedzi na większość pytań z estetyki, choć nie bardzo rozbudowane, znaleźć można z pewnością w *Rysie teorii* (tak przetłumaczył Borowski początek tytułu rozprawy, z której korzystał¹⁷), o tyle znacznie większy problem jest z pytaniami z wymowy (poezję zostawmy na koniec rozważań). Nie udało mi się odnaleźć takiego fragmentu ani niemieckiego podręcznika, ani pism Słowackiego, który bezpośrednio odpowiadałby na zadane kandydatowi kwestie. Rozszerzenie analizowanego materiału także nie przynosi spektakularnych efektów. Sam Borowski w rok późniejszej rozprawie konkursowej na stanowisko profesora podjął, owszem, kwestię przemian w literaturze pod wpływem przemian kultury i wspominał o tym, że pomiędzy poezją, a zwłaszcza wymową (ściśle związaną z ustrojem społeczno-politycznym) starożytnych a późniejszą – chrześcijańską – zachodzi zasadnicza różnica, wynikająca z konieczności zupełnie innego traktowania sfery nadprzyrodzonej¹⁸. Nie odniósł się jednak bezpośrednio do tematu wymowy kościelnej. Jedynym uczonym z kręgu wileńskiego, który w osobnym fragmencie swojego podręcznika podjął zagadnienie tego rodzaju wymowy był wykładowca podówczas Pisma Świętego, a wcześniej wymowy i poezji – Filip Neriusz Golański. W dość obszernym rozdziale wydania z 1808 roku *O wymowie i poezji* rozwodził się nad wagą roli kaznodziei, doniosłością prawd, które ma wyklądać, wreszcie współczesnym upadkiem szacunku dla nich¹⁹. Choć na podstawie jego wywodów da się wyprowadzić pewną charakterystykę wymowy kaznodziejskiej, nie odpowiadają one na przytoczone pytania egzaminacyjne. W wypadku tego bloku pytań, jeśli chcemy pozostać przy źródłach bezpośrednio związanych z nauczaniem na Uniwersytecie Wileńskim, nie zaś opierać się na ogólnej wiedzy o przekonaniach epoki, musimy odnotować klęskę.

Natomiast jeśli idzie o pytania dotyczące epopei, możemy znaleźć odpowiedź w pełni satysfakcjonującą. Sześć zadanych kandydatowi pytań dopowiada niemal dokładnie kolejnym paragrafom pod-

¹⁶VUB, rkps. F2-DC236, k.4v. Uzupełnienie na podstawie wersji z 1817 roku.

¹⁷Dominik Chodźko we wspomnieniu pośmiertnym o Borowskim odnotowuje wprost fakt korzystania przez niego z rozprawy Eschenburga w prowadzonych wykładach: „w przewodnictwie wykładanych lekcji używał skromnego Eschenburga”. Dominik Chodźko, „Leon Borowski. Wspomnienie”, *Athenaeum* 1, z. 1 (1847): 137.

¹⁸Leon Borowski, „Uwagi nad poezją i wymową pod względem podobieństwa i różnicy”, w *Uwagi nad poezją i wymową i inne pisma krytycznoliterackie*, wybór i oprac. Stanisław Buśka-Wroński (Warszawa: PIW, 1972), 68.

¹⁹Filip Neriusz Golański, *O wymowie i poezji* (Wilno: Józef Zawadzki, 1808), 415–460.

ręcznika Eschenburga. Tym zaś odpowiadają także kolejne paragrafy rozprawy Słowackiego. Eschenburg opisuje epopeję w części pracy poświęconej poetyce, wśród form epickich (*epische Dichtungsarten*, wszystkie gatunki dzielą się u niego na epickie i dramatyczne), w rozdziale VIII²⁰. U Słowackiego opis różnych rodzajów epopei wypełnia całą „klasę III”, czyli część dotyczącą „kształtów epicznych” (prócz tego wyróżnia on „kształty liryczne”, „kształty dydaktyczne” i „kształty dramatyczne”)²¹. Miejsce poszczególnych zagadnień w obu wywodach najłatwiej przedstawić w tabeli.

Tabela. Opis epopei w pracach Eschenburga i Słowackiego

Pytania	Eschenburg	Słowacki
1. Oznaczenie Epopei i podział.	Allgemeine Erklärung	§ 55. Wiersz bohatyrski, albo Epopeja, jest to [...].
2. Działanie w powieści bohaterskiej i jej jedność.	§ 1. Handlung derselben und deren Einheit	§ 56–57. Najistotniejszym przymiotem sprawy, która jest materią epopei, ma być jedność [...].
3. Ustępy czy nie przeszkadzają jedności?	§ 2–3. Episoden	§ 56. Dla nadania potrzebnej różnorodności, bez której, jakośmy już powiedzieli, nie pięknem i przywiązującem uwag być nie może, poeta może czynić ustępy [...].
4. Ważność i wielkość działania	(§ 4. Interesse und dessen Beförderung durch Hindernisse der Handlung)	§ 58. Równie istotnym jest warunkiem, aby sprawa mająca być rzeczą epopei była wielką i ważną [...]
5. Charaktery osób działających.	§ 5–6. Handelnde Personen und deren Charakteren	§ 59. Charaktery osób działających w epopei [...].
6. Znakomitsze wzory i uwagi nad niemi.	§ 18–22.	§ 69–76.

Jak widać, pytania nie tylko odpowiadają treści obu rozpraw, lecz także zachowują ich kolejność wykładu. Istnieją drobne różnice między obu podręcznikami. Eschenburg nie podejmuje wprost kwestii „ważności i wielkości” akcji, skupiając się w zamian na takiej budowie dzieła, która pozwoli utrzymać zainteresowanie czytelnika (według spisu treści dotyczy tego § 4, w rzeczywistości – § 4–6, w których

²⁰Johann Joachim Eschenburg, *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Redekünste* (Berlin–Stettin: Friedrich Nicolai, 1783), 120–143.

²¹Słowacki, *O poezji i o wymowie*, 97–116.

podjęto także zagadnienie ważności akcji; natomiast „charaktery” omówiono dopiero w § 7–8). Słowacki nie wyodrębnia zaś w osobnym paragrafie problemu epizodów, który omawia przy okazji kwestii jedności akcji. Ten ostatni posługuje się niewątpliwie tą samą terminologią, którą stosuje egzaminator, aż do identyczności sformułowań (choć niewątpliwie jest to także tłumaczenie terminologii niemieckiej), a jego wywód zdaje się bliższy porządkowi pytań. Obaj autorzy, nim przejdą do omawiania wzorów, podejmują między innymi kwestię „cudowności” w eposie, która to była przedmiotem pisemnej rozprawy zadanej kandydatowi w drugiej części egzaminu (4 czerwca)²².

A zatem, korzystając z odpowiednich materiałów z epoki, jesteśmy w stanie wcielić się w rolę egzaminowanego i odpowiedzieć na zadane mu pytania z poetyki – w pełni – z estetyki – dość ogólnie – oraz z retoryki – jedynie w niewielkim stopniu. Należy teraz postawić zasadniczą kwestię: co nam to daje, jakie nowe literaturoznawcze perspektywy otwiera taka rekonstrukcja?

4. Jeszcze jeden ustęp o ustępie

Każde z postawionych pytań obejmuje niemały obszar ówczesnej wiedzy o literaturze. Tak na przykład blok zagadnień związanych z *illusio* łączy się w ówczesnej myśli z zagadnieniem istoty i celu sztuki w ogóle, podziału sztuk i wyróżnianych typów znaków, mechanizmów działania języka i specyfiki sztuki słowa, wreszcie z naturą artystycznej *mimesis*²³. Dlatego w ramach przykładu przyjrzyć się nieco bliżej, choć także nie podejmując się wyczerpującej analizy tematu, jedynie jednemu pytaniu z zakresu poetyki.

Leon Borowski pytał: „Ustępy czy nie przeszkadzają jedności?”. Odpowiedź wedle rozprawy Euzebiusza Słowackiego brzmi następująco:

Dla nadania potrzebnej *rozmaitości*, bez której, jakośmy już powiedzieli, nic pięknem i przywiązującem uwagę być nie może, poeta może czynić ustępy, wprowadzić epizody, ale te wynikając z rzeczy celniejszej, nie powinny odrywać od niej uwagi, owszem pomagać do jej świetlejszego i żywszego wystawienia. Rzecz eposu porównać można do rzeki, która na drodze spotykając przeszkody, bieg swój przedłuża, lecz mimo zakrętów i zboczeń swoich, nie przestaje iść w stronę, którą jej pochyłość koryta wskazuje. Rozdziela się na rozmaite odnogi, ramionami ogarnia wyspy, potoki, strumienie i nowe rzeki przyjmuje do swego łona, lecz czyli to jednym, czy wielą ujściami wpada w Ocean, zawsze jest jedną i tą samą rzeką, która idzie w swym pierwiastkowym kierunku²⁴.

Zagadnienie „ustępów” jest, jak widać już z samego pytania, ściśle związane z ważną klasycystyczną kategorią estetyczną – jednością. Wypowiedź Słowackiego pozwala dodać także drugą – rozmaitość. Odpowiednie użycie „ustępów” pozwala zachować równowagę między tymi dwiema. Sam termin „ustęp” był niekiedy stosowany zamiennie z greckim „epizodem”, występuje jednak w tekstach z epoki znacznie częściej. Oznaczał fragment utworu literackiego stanowiący pewną odrębną całość

²²Korespondencja Adama Mickiewicza, 45. Profesor Onacewicz pytał też wtedy kandydata z historii powszechnej.

²³O niektórych z tych zagadnień, zwłaszcza o roli języka w naśladowaniu przedmiotów rzeczywistości zob.

Zdzisława Kopczyńska, „Malowanie słowami”, w *Język a poezja. Studia z dziejów świadomości językowej i literackiej oświecenia i romantyzmu* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1976), 48–85.

²⁴Słowacki, *O poezji i O wymowie*, 98–99.

wobec fragmentów go otaczających, niezwiązany bezpośrednio z głównym przebiegiem akcji lub tematem, bliżej zaś można go zdefiniować w odniesieniu do konkretnych gatunków literackich²⁵.

Dlaczego właśnie problem wprowadzania „ustępów” i ich relacji z jednością utworu wydaje się szczególnie interesujący w odniesieniu do Mickiewicza? Zauważmy, że sam egzaminowany podjął ten temat poza salą egzaminacyjną – w recenzji *Jagiellonidy* Dyzmy Bończy-Tomaszewskiego zamieszczonej nieco wcześniej w tym samym roku w „Pamiętniku Warszawskim”. Pisał tam:

Akcja wtenczas się jedną nazywa, kiedy wszystkie, mniejsze nawet, zdarzenia do niej wprowadzone z jednego rozwijają się punktu, postępują w ciągłej od siebie zależności, wikłają się i rozwiązują narazie; opisy zaś i obrazy za okrąg głównej akcji wychodzące są tylko epizodami, które jakkolwiek potrzebne, przecież w użyciu określone być muszą. Prawda, że wyobrażenia nasza zajęta interesem ciągle wzmagającym się głównej akcji czuje potrzebę mniejszych obrazów, które łatwiej objawwszy i piękność ich uczuwszy, wypoczęła i odżywiłaby się niejako [...]. Całe więc użycie ustępów kończy się na zwolnieniu natężonej uwagi, stąd jakkolwiek one wmieszane do głównej akcji przydają jej różnorodności i wdzięku, same jednak poematu stanowić nie mogą, gdyż takie poematy, nie mając żadnego interesu, byłoby, jak powiada Wolter, podobne do ram, w które według upodobania ustępy na kształt obrazków wstawiać i z których według upodobania dobywać je można. Jakoż przykład tego w *Jagiellonidzie* spostrzec się daje²⁶.

Stanowisko młodego autora jest, jak widać, zgodne z tym, czego mógł od niego oczekiwać nauczyciel.

Problem „ustępów” łączy się także w sposób oczywisty z dwoma zajmującymi najdonioślejsze miejsce w kulturze polskiej utworami Mickiewicza: III częścią *Dziadów* i *Panem Tadeuszem*. Przy czym „ustępy” obu tych utworów bywają zazwyczaj rozpatrywane w zupełnie innej ramie odniesienia niż klasycystyczna teoria jedności utworu literackiego. Żeby się o tym przekonać, wystarczy zajrzeć do *Słownika terminów literackich*, w którym ustęp definiowany jest następująco:

1. niewielka część tekstu, będąca względnie samodzielną całością treściową, wyodrębniona graficznie najczęściej za pomocą akapitu; 2. w lit. romantycznej fragment utworu, samodzielny treściowo, ale stanowiący zarazem element większej całości literackiej, z którą wiąże się przez wspólną tematykę, ideę, postawę autora, np. *Ustęp w Dziadów cz. III*²⁷.

Choć autorką hasła jest specjalistka od literatury oświecenia, Teresa Kostkiewiczowa, żadne ze znaczeń nie odnosi się do „ustępu” w znaczeniu klasycystycznym. Pierwsze jest bardzo ogólne, właściwe współczesnej praktyce językowej, drugie dotyczy literatury romantycznej i zdaje się bezpośrednio wyprowadzone właśnie z *Dziadów cz. III*. Tymczasem wydaje się, że właśnie charakterystyka *Ustępu* tych ostatnich wychodzić powinna od ówczesnego znaczenia słowa „ustęp”,

²⁵W definicji „ustępu” powtarzam własne wcześniejsze rozpoznania. O słowie tym jako pojęciu i terminie poetyki klasycystycznej pisałam już dwukrotnie, najpierw w tekście „«Dodatki» a kategoria jedności w poetyce klasycyzmu postanisławowskiego”, *Forum Poetyki*, nr 5 (2016), następnie w bardziej rozbudowanej wersji w książce *Odnajdywanie języka dyscypliny*. Po szczegółową analizę odsyłam do tych tekstów.

²⁶Adam Mickiewicz, „Uwagi nad «Jagiellonidą» D. Bończy-Tomaszewskiego”, *Pamiętnik Warszawski* 5, t. 13 (styczeń 1819): 72.

²⁷Teresa Kostkiewiczowa, „Ustęp”, w *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1988), 550.

choć możliwe, że wykreowała także znaczenie nowe, właściwe romantyzmowi. Ten konkretny „ustęp” to przede wszystkim fragment typowo epicki, a więc taki rodzaj „epizodu”, o jakim mowa była przy okazji *Jagiellonidy* i egzaminu. Stanowi opis podróży jednego z bohaterów, co prawda głównego, ale wyodrębnionego już z przedstawianej wcześniej wspólnoty – wydaje się to także typowe dla „ustępów” klasycznej epiki, które mogły opisywać taką wyprawę poza główny teatr działań któregoś z bohaterów. Osobliwe (oczywiście o ile za punkt odniesienia uznajemy poetykę normatywną późnego klasycyzmu) jest natomiast włączenie epickiego „ustępu” w obręb całości dramatycznej. Osobliwe tym bardziej, że właśnie w dramacie zalecano szczególnie unikanie epizodów. Rozwiązanie to może mieć więc charakter szczególnie polemiczny.

Tymczasem w *Panu Tadeuszu* funkcja „ustępów” zdaje się całkowicie zgodna z wyłożonymi, chociażby u Eschenburga i Słowackiego, założeniami dotyczącymi roli epizodów w poemacie epickim: zapewniają one odpoczynek dla uwagi czytelnika, przydają różnorodności. I ponownie recepcja – w każdym razie popularna, szkolna – zdaje się wtłaczać owe fragmenty w inne ramy interpretacyjne. Już pobieżny przegląd takich opracowań²⁸ pozwala zauważyć, że dominują w nich dwie tendencje terminologiczne, nie bez znaczenia dla wyboru kontekstu interpretacyjnego. Mowa zatem czasem o „dygresjach” w *Panu Tadeuszu*, co kieruje naszą uwagę ku snującemu narrację „opowiadaczowi”, a jako naturalny kierunek dalszych odniesień sugeruje chociażby poemat dygresyjny, w którym funkcja fragmentów „obok” głównej akcji uległa radykalnemu przewartościowaniu. Oczywiście, byłby to kontekst ciekawy, lepiej podkreślający fundamentalną dialogiczność gatunku poematu dygresyjnego wobec założeń klasycznej epopei; mniej jednak wyjaśnia w kontekście samego utworu Mickiewicza. W ramach drugiej tendencji pisze się o „epizodach” w *Panu Tadeuszu*, co przywodzi na myśl szkolny podział postaci i wątków na główne (pierwszoplanowe), drugoplanowe i poboczne (epizodyczne). Podział, który mechanicznie da się wyprowadzić właściwie dla każdego obszerniejszego utworu epickiego, nieraz stosowany w praktyce dydaktycznej li tylko jako sposób uporządkowania wiedzy o lekturze, wywodzi się chyba z potrzeby podkreślenia całościowości i wielowątkowości świata utworu właściwych klasycznym realizacjom tak epopei, jak – później – powieści.

Jak widać, sam wybór terminu nie jest obojętny. Posłużenie się tym, a nie innym określeniem sytuuje utwór w całym systemie wyobrażeń dotyczącym dzieła literackiego, pozwalającym na dostrzeżenie różnorodnych związków i zależności. W samym *Panu Tadeuszu* Mickiewicz w opisywanym literaturoznawczym znaczeniu posłużył się określeniem „ustęp” raz²⁹. W opisie treści księgi VI *Zaścianek* znajduje się punkt „Ustęp o konopiach”. Byłoby to być może za mało, by w opisie konstrukcji poematu uruchamiać kontekst rozbudowanej teorii stojącej za tym terminem. Oczywiście na sprawę jedności i różnorodności, a także utrzymania uwagi czytelnika w klasycystycznej teorii epopei badacz winien zwrócić uwagę już tylko wobec wszystkich, licznych związków poematu z tą tradycją. Niemniej jednak wskazanie dwóch przed-tekstów: *Uwag nad Jagiellonidą* oraz właśnie pytań egzaminacyjnych pozwala lepiej wyeksponować ten wątek oraz szczególnie podkreślić fakt jego silnej obecności w świadomości literackiej Mickiewicza.

²⁸Materiału do wstępnego rozeznania dostarcza wyszukiwarka Google. Hasło „ustępy w Panu Tadeuszu” daje wyniki odnoszące się do nazwanego tak w samym poemacie „ustępu o konopiach” oraz do „ustępów” w znaczeniu dowolnych fragmentów tekstu. Natomiast hasła „epizody w Panu Tadeuszu” i „dygresje w Panu Tadeuszu” dają wyniki odsyłające do popularnych stron dla uczniów, np. sciaga.pl, aleklasa.pl, brailnly.pl, opracowania.edu.pl.

²⁹W księdze XII w opisie arcy-serwisu „ustęp” oznacza natomiast, zgodnie z jednym z historycznych już wtedy znaczeń, przerwę w obradach sejmiku.

5. Preteksty i antropologia filologiczna. Podsumowanie

Odnalezienie wśród pytań egzaminacyjnych Mickiewicza pytania o „ustępy” pozwala zatem znacznie silniej – i konkretniej – niż zazwyczaj włączyć w obręb interpretacji jego utworów kontekst poetyki klasycystycznej. Jedną z możliwych ścieżek wyzyskania przed-tekstów jest zatem wykorzystanie ich w sztuce interpretacji. Właściwie jest to nieco zmodyfikowana strategia „biograficzna” – poszczególne dokumenty łączymy wszak ze sobą na podstawie tożsamości ich autora. Ponadto stawia ona w centrum sam utwór literacki, zwłaszcza utwór uznany za wybitny. To chęć jego objaśnienia motywuje sięgnięcie po przed-tekst. Można też jednak pójść inną ścieżką: zmodyfikować reprezentowaną tutaj przez badania nad historią uniwersytetu ścieżkę „instytucjonalną” – w pierwszej kolejności badać świadomość literacką epoki (m.in. na podstawie takich dokumentów jak Mickiewiczowskie pytania), następnie zaś sytuować poszczególne utwory w jej obrębie.

Najowocniejsze, jak się zdaje, jest połączenie tych dwóch strategii. Pozwala ono zachować równowagę pomiędzy tym, co indywidualne („dziełem”), a tym, co zbiorowe („instytucja”). W takim ujęciu przed-tekst jest nie tylko przed-tekstem danego tekstu, lecz także budulcem naszej rekonstrukcji świadomości literackiej i atmosfery intelektualnej epoki. Praca typowo filologiczna, archiwalna umożliwia wpisanie pojedynczych tekstów w sieci zależności. Wydaje się, że taką właśnie drogą, pomiędzy „bliskim” i „dalekim” czytaniem mogłaby podążać prawdziwa antropologia filologiczna.

Bibliografia

- Borowski, Leon. „Uwagi nad poezją i wymową pod względem podobieństwa i różnicy”. W *Uwagi nad poezją i wymową i inne pisma krytycznoliterackie*. Wybrane i opracowane przez Stanisław Buśka-Wroński, 37–100. Warszawa: PIW, 1972.
- Chodźko, Dominik. „Leon Borowski. Wspomnienie”. *Athenaeum* 7, z. 1 (1847): 115–151.
- Eschenburg, Johann Joachim. *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Redekünste*. Berlin–Stettin: Friedrich Nicolai, 1783.
- Golański, Filip Neriusz. *O wymowie i poezji*. Wilno: Józef Zawadzki, 1808.
- Kaupuž, Anna. „K woprosu o problematike kursa litieratury w starom Wilniusskom Uniwersitietie”. *Literatura*, nr XIII (3), (1970): 57–90.
- Kopczyńska, Zdzisława. „Malowanie słowami”. W *Język a poezja. Studia z dziejów świadomości językowej i literackiej oświecenia i romantyzmu*, 48–85. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1976.
- Korespondencja Adama Mickiewicza, t. 4. Paryż: Księgarnia Luxemburska, 1885.
- Kostkiewiczowa, Teresa. „Ustęp”. W *Słownik terminów literackich*. Zredagowane przez Janusz Sławiński, 550. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1988.
- Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Lata 1798–1824*. Zredagowane przez Maria Dernałowicz, Ksenia Kostenicz i Zofia Makowiecka. Warszawa: PIW, 1957.
- Lietuvos valstybes istorijos archyvas (LVIA, Litewskie Państwowe Archiwum Historyczne), rkps. f. 721 o. 1 nr 1114.
- Mickiewicz, Adam. „Uwagi nad «Jagiellonidą» D. Bończy Tomaszewskiego”. *Pamiętnik Warszawski* 5, t. 13 (styczeń 1819): 70–107.
- Słowacki Euzebiusz. „O poezji”. W *Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*, t. 2, 55–184. Wilno: Józef Zawadzki, 1826.
- Ulicka, Danuta. *Słowa i ludzie*. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2013.
- Vilniaus Universiteto Biblioteka (VUB, Biblioteka Uniwersytetu Wileńskiego), rkps. F2-DC236.

SŁOWA KLUCZOWE:

Adam Mickiewicz

epizod

ARCHIWUM

ABSTRAKT:

Artykuł podejmuje kwestię roli rękopisów i innych dokumentów archiwalnych jako przedtekstów utworów literackich. Stawia pytanie o to, w jakiej perspektywie badawczej ich wykorzystanie w badaniach literaturoznawczych może okazać się najowocniejsze. Zagadnienie to zostało przedstawione na przykładzie protokołu egzaminacyjnego zawierającego pytania zadane Adamowi Mickiewiczowi podczas egzaminu dyplomowego na Uniwersytecie Wileńskim. Na podstawie innych źródeł archiwalnych oraz drukowanych autorka podejmuje próbę rekonstrukcji pożądaných odpowiedzi na zadane pytania, a następnie wskazuje na korzyści, które mogą płynąć z uwzględnienia ich w analizie utworów literackich Mickiewicza.

klasycyzm

UNIwersytet Wilański

NOTA O AUTORZE:

Helena Markowska-Fulara (1991) – doktor, pracuje w Zakładzie Poetyki, Teorii Literatury i Metodologii Badań Literackich na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, absolwentka MISHiS UW (polonistyka, cywilizacja śródziemnomorska). Interesuje się literaturą i wiedzą o literaturze oświecenia i romantyzmu. Ważne miejsce w kręgu jej zainteresowań zajmują także Juliusz Słowacki i Litwa. Publikowała m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Ruchu Literackim”, „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”, „Przeglądzie Humanistycznym”. |

Twórczość Józefa Wittlina – perspektywy krytycznogenetyczne

Maciej Wcisło

ORCID: 0000-0002-9202-0353

Celem niniejszego tekstu jest wskazanie istotnego potencjału poznawczego, jaki kryje się w postulowanych przeze mnie badaniach twórczości Józefa Wittlina przy użyciu narzędzi krytyki genetycznej. Kwestie te nie były dotychczas w żaden sposób poruszane w literaturze poświęconej pisarzowi. Pożytki z takich badań zostały w niniejszym artykule zaznaczone w dużej mierze w sposób szkicowy, zostaną bowiem znacząco rozwinięte w przyszłości¹. Tekst dotyczy związków genetyki i poetyki – warto zaznaczyć, że przedmiotem uwagi będzie tu poetyka w ruchu, zmieniająca się poetyka autorska.

1. *Hymny*

Zasadniczą kwestią jest unaocznienie symptomatycznej cechy twórczości i sposobu pracy Józefa Wittlina. Proces twórczy ma u niego związek z ciągłym udoskonalaniem tekstów, czego najlepszym i najdobitniejszym przykładem jest jego przekład *Odysei*, który doczekał się trzech wydań². Było to jego zadanie na całe życie, a rozpoczął je jeszcze jako uczeń lwowskiego gimnazjum³. Każde kolejne wydanie różniło się od poprzedniego, ponieważ pisarz postawił sobie

¹ Problematyka planowanej rozprawy doktorskiej będzie dotyczyła analizy procesu tekstotwórczego oraz spuścizny rękopiśmiennej Józefa Wittlina na wybranych przykładach.

² Józef Wittlin opublikował trzy wersje tłumaczenia (1924, 1931, 1957). Na temat różnic między tymi wydaniem zob. Zoya Yurieff, *Józef Wittlin*, tłum. Michał Szczubiałka (Warszawa: Świat Literacki, 1997), 49–60.

³ *Sprawozdanie Dyrekcji C.K. VII Gimnazjum we Lwowie za rok szkolny 1913/1914* (Lwów: Fundusz Naukowy, 1914), 64.

za cel zredukowanie elementów mających związek z poetyką młodopolską, które stanowiły cechę pierwszego wydania. W niniejszym artykule, w celu przedstawienia efektów pracy poety z opublikowanymi już tekstami, posłużę się drugim równie istotnym przykładem wspomnianej strategii pisarskiej, czyli tomem *Hymny*⁴, a konkretniej – otwierającym zbiór utworem zatytułowanym *Przedśpiew*. Celem analizy jest porównanie kształtu tekstu w kolejnych wydaniach wierszy Wittlina oraz próba opisu wpływu zaobserwowanych modyfikacji na wymowę utworu. Kwestia ta była w pewnym stopniu omawiana w literaturze przedmiotu – badacze wskazywali na ogólny charakter zmian w obrębie tekstów, nigdy jednak nie zastosowano w tym celu metodologii krytycznogenetycznej. Warto w tym miejscu przytoczyć definicję genetyki druków:

Kontynuacją studiów nad rękopisami powinna być jednak genetyczna analiza procesów pisania, które można wyodrębnić na podstawie zmian tekstu drukowanego, ponieważ sytuacja tekstowa odsłania, co zdarza się prawie zawsze, liczne i znaczące przekształcenia dzieła w kolejnych wydaniach. Genetyka druków różni się od genetyki rękopisów terminologią dostosowaną do cech przedmiotu, którym się zajmuje. „Odmiany, którymi różnią się wydania”, rejestrują rozbieżności między kolejnymi, ale równoprawnymi postaciami tekstu opublikowanego, nie można ich utożsamiać z przekształceniami obserwowanymi w rękopisach roboczych, z kolejnymi etapami procesu pisania, które w każdym momencie mogą wszystko podważyć, tak długo, dopóki tekst, jeszcze w pełni potencjalny, poszukuje własnego kształtu. Odwołując się do innych zasad i korzystając z innych narzędzi niż filologia, genetyka druków bada historię przekształceń tekstu, wprowadzanych zarówno za życia pisarza (genetyka wariantów autorskich), jak i po jego śmierci (genetyka wariantów post-autorskich). Przemiany tekstu opublikowanego genetyka traktuje jako coś, co w całości należy do genezy: jest to geneza bez *terminus ad quem*, współtworzą ją przemiany związane z recepcją i przyszyłymi losami dzieła⁵.

Trzeba wyraźnie zaznaczyć, że modyfikacje w obrębie *Hymnów* były konsekwentną i świadomą strategią autorską, której zasadniczy cel stanowiło oczyszczenie utworów z cech symptomatycznych dla poetyki ekspresjonistycznej. Wydaje się, że zmiany poczynione przez Wittlina okazały się korzystne dla jego utworów. Tak pisał na ten temat Kazimierz Nowosielski:

Poeta w kolejnych wydaniach *Hymnów* przebudowywał swoje wiersze. O kierunku jego artystycznych ingerencji będzie dalej mowa w powyższym szkicu. Przy niektórych stwierdzeniach przyjdzie nam korzystać z pierwszego lub późniejszych edycji tomiku, mimo iż ostatnie wydanie, jak informuje J. Rogoziński we wstępie do *Poezji*, [...] artysta uważał za kanoniczne. Czynimy to ze względu na pewne charakterystyczne cechy wczesnej twórczości poety, które zniknęły (najczęściej z korzyścią dla artystycznych walorów całości) z późniejszych wydań⁶.

⁴ Pierwsze wydanie nakładem poznańskiego „Zdroju”, wyd. 2 w 1927 roku jako *Hymny (wybór)* nakładem Księgarni F. Hoesicka, wyd. 3 w 1929 roku w Wydawnictwie Jakuba Morkowicza, później opublikowane w przygotowanym przez Wittlina zbiorze poezji, wydanym dopiero po jego śmierci, w 1978 roku jako rodzaj testamentu poetyckiego twórcy. Teksty z kolejnych wydań różnią się między sobą, co miało związek – tak samo jak w przypadku *Odysei* – z redukcją cech typowych dla poetyki młodopolskiej i ekspresjonistycznej. Ostateczny kształt tekstom Wittlin nadał na emigracji w Stanach Zjednoczonych, przygotowując się do publikacji tomu swojej poezji, co – jak zaznaczono – nastąpiło po śmierci poety. Utwory z wydania *Poezje* znacząco różnią się od swoich pierwowzorów, nabrały one charakteru bardziej minimalistycznego i oszczędniejszego w zakresie formy. Niektóre z nich nie zostały przez poetę włączone do antologii.

⁵ Pierre-Marc de Biasi, *Genetyka tekstów*, tłum. Filip Kwiatek i Maria Prussak (Warszawa: Instytut Badań Literackich. Wydawnictwo, 2015), 50–51.

⁶ Kazimierz Nowosielski, „Hiobowe wołanie Józefa Wittlina”, w *Przestrzeń oczekiwania. Historia, natura, sacrum we współczesnej poezji polskiej* (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 1993), 24. Zob. Ewa Wiegandt, „Wstęp”, w Józef Wittlin, *Sól ziemi*, oprac. Ewa Wiegandt (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1991), XXIII–XXIV.

Omawiała tę kwestię również Irena Maciejewska – co ważne, także na przykładzie *Przedśpiewu*:

[...] Wittlin ciągle właściwie tkwił przy tamtej sprawie; *Hymny* były dla niego – jako człowieka i jako twórcy – żywe i ważne, przez całe życie poprawiał je, cyzelował, zmieniał, niejako „przekładał” na język bliższy młodszym generacjom odbiorców. Ta wielokrotna i wieloletnia praca nad wierszem, nad jego ostatecznym kształtem, jest jednym z dowodów, że poezji przyznawał wymiar ostateczny, że widział w niej jedyne i ostatnie schronienie „człowieka wewnętrznego”, metafizycznego. Kolejne wydania *Hymnów* (1927 i 1929) były zmieniane, udoskonalane. Pośmiertne wydanie z 1978 r., przygotowywane w ostatnich latach życia pisarza, jest tak dalece oczyszczone z dawnego ekspresjonistycznego i młodopolskiego stylu, tak przy tym skondensowane i zarazem wzbogacone, wzmocnione artystycznie, że stanowi właściwie nowy tekst. Tekst, na którym jak na palimpseście w obraz pierwszej wojny światowej wpisał poeta przeżycie drugiej wojny. Przeżycie, które doprowadziło do uproszczenia języka poezji, do odrzucenia „tańca poetyckiego” (określenie Różewicza) i stworzenia wiersza „nagiego” w swojej surowości i nieozdobności. Odwołam się do jednego, najwyraźniejszego przykładu, do pierwszego wiersza z tomu *Hymny – Przedśpiewu*, w którym z 24 wersów w pierwszej edycji zostało w edycji ostatniej – czwartej – wersów 15, a wersów nie ruszonych z redakcji pierwszej zostało tylko 7. Na tym jednym, wybranym przykładzie widać, w jakim kierunku szły prace pisarza [...] ⁷.

O modyfikacjach w obrębie *Hymnów* pisała również Aleksandra Szczepan w kontekście traumy pierwszej wojny światowej w literaturze polskiej:

Tom ten stanowił dla pisarza laboratorium nieustających poprawek i artystycznych przeformułowań, towarzysząc mu równocześnie jako materialny zapis przeżytej traumy. Do edycji *Hymnów* z 1978 roku (wydania drugie i trzecie ukazały się jeszcze przed wojną, w roku 1927 i 1929), przygotowanej przez Wittlina w ostatnich latach jego życia, włączonych zostało piętnaście z dwudziestu jeden pierwotnie opublikowanych utworów oraz dodany powstały w latach dwudziestych *Psalm*. Dokonywane przez poetę zmiany dotyczą przede wszystkim interpunkcji (znikają natrętnie powtarzane wykrzykniki, wielokropki, myślniki), układu graficznego i długości utworów – Wittlin usuwa często całe strofy, inne łącząc w mniej regularne całości o dłuższej frazie. W niektórych przypadkach dodaje słowa lub wersy, które zmieniają wydźwięk utworu ⁸.

W swoim tekście prezentuję cztery istniejące wersje *Przedśpiewu*:

- wydanie pierwsze: Poznań 1920,
- wydanie drugie: Warszawa 1927,
- wydanie trzecie: Warszawa 1929,
- wydania pośmiertne: Warszawa 1978 i 1981 oraz Kraków 1998.

Największe zmiany dostrzegalne są w zestawieniu wydań pierwszego i ostatniego – na pierwszy rzut oka widać, że w obrębie tych dwóch skrajnych (pod względem czasu powstania) wersji

⁷ Irena Maciejewska, „Doświadczenie wielkiej wojny – Józef Wittlin”, w *Poezi dwudziestolecia międzywojennego*, red. Irena Maciejewska, t. 2 (Warszawa: Wydawnictwo Wiedza Powszechna, 1982), 492–493.

⁸ Aleksandra Szczepan, „Traumatyczna niepamięć: doświadczenie Wielkiej Wojny w polskiej literaturze dwudziestolecia”, *Przegląd Kulturoznawczy* nr 4 (2014): 423–424.

Pierwotne brzmienie utworu przytacza w swoim tekście Marian Kisiel, opatrując go komentarzem. Wydaje się on wart przytoczenia ze względu na trafność zamieszczonych w nim spostrzeżeń:

To pierwsza wersja tego szczególnego utworu. Znane są wszakże trzy redakcje *Przedśpiewu*, każda z nich bardziej ascetyczna od poprzedniej, każda z nich – jak to nazywa Irena Maciejewska – „uwspółcześniająca tekst i zwiększająca jego ekspresję oraz pojemność myślowo-artystyczną”. Granica biegnie tutaj między wspomnieniem i nadzieją, a także między *profanum* i *sacrum*. Ale centrum świata zogniskowane jest w „ja” utworu. To w nim „się skarży cała Europa”, to w nim „ludzkość kajdaniarzy” – „podnosi/ ku niebu ręce” (I, 7), „podnosi/ pięści ku niebu” (II, 23). Owo „ja” podmiotu bywa więc ważniejsze zarówno od *profanum* żołnierskiego dramatu, wojennego piekła, jak i od *sacrum*, zsyłającego pożywną „mannę” i „rzeźwiącą rosę”. To „ja” zyskuje rangę symboliczną, przy czym wcale nie jest jednoznaczne – kim jest owo „ja”¹².

Wiersz opisywała również Zoya Yurieff:

[...] młody i niedojrzały poeta, który ani potrafi, ani chce sam siebie powściągnąć, gwałtownie wyrzuca z siebie uczucia. Jego głosem „skarży się cała Europa”, „ludzkość kajdaniarzy” wznosi pięści do nieba. Przemawia nie tylko w imieniu swego pokolenia, ale w imieniu całej ludzkości, która doświadczyła piekła wojny. Jak gdyby walcząc o oddech powiada w *Przedśpiewie*: [...]. Podmiot liryczny to były żołnierz, co jest maską liryczną zupełnie przejrzystą w świetle znanych nam doświadczeń samego Wittlina. Ulga, jaką żołnierz odczuwa szczęśliwie wróciwszy do domu, sprawia, że wieszczy świt nowej ery [...]¹³.

W moim odczytaniu to przede wszystkim tekst o rozemocjonowanym śpiewaku, poecie, który nerwowo i natychmiastowo chce obwieścić to, czego był świadkiem, żeby ocalić pamięć o wojennych wydarzeniach. „Krzyk ginących bataljonów” oznacza ofiary pierwszej wojny światowej, a „rozwalone trony” to upadłe imperia, zwłaszcza monarchia austro-węgierska, której Wittlin był obywatelem i której upadek zmienił całkowicie mapę Europy. Nie panując nad swoimi emocjami, bezpośrednio po traumatycznym doświadczeniu wojennym bierze na siebie odpowiedzialność przekazania prawdy o widzianym okrucieństwie. Ma wiele do przekazania, tekst stanowi formę wstępu do jego wypowiedzi poetyckiej (otwierający charakter utworu w stosunku do całego tomu został niewątpliwie podkreślony tytułem). Podmiot jest głosem całej Europy, która przemawia jego ustami – postawa ta trochę przypomina postawę wieszczą, reprezentanta dużej społeczności, całego kontynentu, całej formacji kulturowej – co ważne, przemawia on głosem oskarżycielskim. Silne rozedrganie emocjonalne widoczne jest w użytym słownictwie, w multiplikacji czasowników. Zwraca uwagę nagłość, szybkość podejmowanej czynności obwieszczania światu swojej prawdy („A **już** przybywam, a dążę, a spieszę” – retoryczne nagromadzenie, trzy czasowniki mówiące właściwie to samo) – dopiero co zakończona wojna (refreniczne, anaforyczne „jeszcze”, podkreślające aktualność doświadczeń, zresztą w bardzo obrazowy, sensualny sposób) musi znaleźć natychmiastowy wyraz. Utwory

¹² Marian Kisiel, „Poezja świadectwa. O «Hymnach» Józefa Wittlina”, w *Studia o twórczości Józefa Wittlina*, red. Ireneusz Opacki (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1990), 20.

¹³ Yurieff, *Józef Wittlin*, 16.

poetyckie zostały przez podmiot określone mianem „plonów”, a jednocześnie są to „cudne dary” – być może dałoby się znaleźć w nich jakąś funkcję ocalającą, pocieszającą, zwłaszcza że „jutro raj wam nastanie pora”, a ponadto prośby ludu mają zostać wysłuchane, czego wyrazem ma być dar manny z nieba¹⁴.

Wydanie drugie (Warszawa 1927)

Jeszcze jest we mnie krzyk ginących bataljonów,
I pamięć z trzaskiem rozwalonych tronów,
A już przybywam do Was, zadyszany,
Obładowany jukiem świeżych plonów.

Jeszcze mam w płucach gaz i proch, i pożar
Świata, co w gardle każde słowo dławi. – –
O jakże wielka jesteś, łasko boża,
Że przepłynąłem przez te krwawe morza
Do was, o ludzie łaskawi!

Jeszcze mi czarny dzień, jak czarna zmora,
Leży na piersi, – a już zapominam!
Dzisiaj jest czyściec, piekło było wczoraj:
Trwajcie cierpliwie, trwajcie – do wieczora,
Bo jutro raj się zaczyna!

Jeszcze się targam, BO WE MNIE SIĘ SKARŻY
CAŁA EUROPA! I we mnie podnosi
Pięści ku niebu – ludzkość kajdaniarzy,
Krzyżami wszystkich wojennych cmentarzy
Zrywa się, krzyczy i grozi!

Lecz jutro ręce wyciągnie w zachwycie:
Co nie nadarmo tłukły o niebiosy!
Bóg się zlitował! Patrzcie, a ujrzycie:
Już spada manna, już rzeźwi nas rosa
I słodzi – to gorzkie życie¹⁵.

Oprócz nowej wersji utworów drugie wydanie dostarcza znaczącego odautorskiego komentarza, w którym Wittlin wyjaśnia swój stosunek do wydanych po raz drugi hymnów:

„Hymny” pisał we Lwowie, w latach 1918–1920, człowiek, który jeszcze nie był literatem. Pierwsze, kompletne wydanie „Hymnów”, dziś wyczerpane, wyszło w r. 1920. nakładem „Zdroju” w Poznaniu.

¹⁴ Zoya Yurieff wskazuje na ironiczny charakter odwołania do biblijnej manny.

¹⁵ Józef Wittlin, „Przedśpiew”, w tegoż, *Hymny (wybór)* (Warszawa: Nakładem Księgarni F. Hoesicka, 1927), 9–10.

Niniejsze drugie wydanie, a raczej wybór z „Hymnów”, przygotował już literat. Sporo utworów skrócił i wygładził – uznał bowiem, że tajemnicą poezji jest miara.

Wówczas, kiedy układałem te wiersze, nie miałem jeszcze własnego biurka, ani stosunku do stylu, ani określonych ambicji. Miałem natomiast bezpośredni, aż nadto bezpośredni kontakt z surowcem poezji. „Hymny” powstały niejako in articulo mortis. Dlatego tyle miejsca w nich zajmuje śmierć. Dlatego tyle w nich ostatecznej pasji i Boga, wzywanego po imieniu. Dziś z Panem Bogiem – nie jestem już tak poufały. Życie codzienne oddala od Boga tak, jak śmierć codzienna – zbliża.

Zauważyłem, że w tych surowych, bryłowych strofach więcej jest modlitwy, niż swobodnej, poetyckiej zabawy. Usunąłem w tym wyborze szereg poematów: o charakterze czysto religijnym, jak n.p. „Hymn nad hymnami”, lub o charakterze nazbyt subiektywnym, jak: „Hymn niepokoju, obłędu i nudy”. Zamieszczam tu tylko te hymny, których treść niedwuznacznie harmonizuje z formą. Dołączam również dwa utwory, których nie było w pierwszym wydaniu, mimo że powstały w okresie „Hymnów”.

W latach 1914–18 wolno było jeszcze pisać o duszy. Był to bowiem czas, w którym ciała ludzkie bardzo cierpiały. Dzisiaj moda się zmienia. Dzisiaj dusze krwawią, a ciała zostawiono nam chwilo-wo w spokoju. Dlatego literaci piszą dzisiaj o ciałach, uważając za nietakt dotykać duszy – słowami.

J.W.

Bolesławów, w listopadzie 1926¹⁶

Dają się zauważyć istotne zmiany w stosunku do wydania pierwszego. Trzeci wers został pozbawiony nagromadzenia czasowników („A już przybywam, a dążę, a spieszę” – „A już przybywam do Was zadyszany”). Całkowicie zmieniona została strofa druga. Pojawia się w niej wezwanie do łaski bożej, której być może podmiot zawdzięcza ocalenie – ocalenie, które ma służyć oznajmieniu ludziom prawdy o wojnie. Znika „gorącość pożarów”, znikają otchłanne piekła, pojawia się za to inne wyliczenie, ściśle militarne, mocno działające na wyobraźnię (zwłaszcza w kontekście pierwszej wojny światowej): „gaz i proch i pożar”, jak również wspomnienie o przepłynięciu krwawych mórz – ilustrujących tragedię wojny i przelanej na niej krwi. Modyfikacje zaszły także w strofie trzeciej – czarny dzień nie leży już „na piersiach”, ale „na piersi”, pojawia się w niej ponadto paradoksalna sugestia, że podmiot pomimo tak silnego doświadczenia zaczyna zapominać o tym, czego sam doświadczył. Zachowana została zapowiedź raj (w zmienionej wersji), brak natomiast sformułowania „o posłuchanie was proszę”. Strofa czwarta zamiast o rękach wzniesionych ku niebu mówi w zmienionym szyku o pięściach, co niewątpliwie wzmacnia przekaz. Zamiast siedmiu czasowników („i klnie i krzyczy i wyje i prosi/ I prosi, błaga i marzy”) pojawiają się krzyże wojennych cmentarzy i trzy czasowniki („zrywa się, krzyczy i grozi!”). Trzeba przyznać, że krzyk skargi wyrażany przez krzyże wojennych cmentarzy to bardzo silny i wymowny symbol wojennego cierpienia, ale przede wszystkim śmierci. Podkreślono: „BO WE MNIE SIĘ SKARŻY/ CAŁA EUROPA!”

¹⁶ Józef Wittlin, „Przedmowa do drugiego wydania”, w *Hymny (wybór)* (Warszawa: Nakładem Księgarni F. Hoesicka, 1927), 7–8.

poprzez zapisanie tej frazy wielkimi literami (wcześniej zaakcentowano ją graficznie rozstrzelonym pismem w wydaniu pierwszym). W ostatniej strofie „potem” zostało zamienione na „jutro”, „gdyż” zamieniono na „co”, a także pojawił się *expressis verbis* działający, litujący się nad ludźmi Bóg, który zsyła mannę z nieba. Ostatni wers hymnu zmienia swój wydźwięk – w miejsce życia bez żadnego przymiotnika pojawia się wartościujące „gorzkie życie”.

Wydanie trzecie (Warszawa 1929)

Jeszcze jest we mnie krzyk ginących bataljonów
I pamięć z trzaskiem rozwalonych tronów,
A już przybywam do Was zadyszany,
Obładowany jukiem świeżych plonów.

Jeszcze mam w płucach gaz i proch i pożar
Świata, co w gardle każde słowo dławi, –
O jakże wielka jesteś łasko boża,
Że przepłynąłem przez te krwawe morza
Do Was, o ludzie łaskawi!

Jeszcze mi czarny dzień, jak czarna zmora,
Leży na piersi, – a już zapominam!
Dzisiaj jest czyściec, piekło było wczoraj:
Trwajcie cierpliwie, trwajcie do wieczora,
Bo jutro raj się zaczyna!

Jeszcze się targam, bo we mnie się skarży
Cała Europa! I we mnie podnosi
Pięści ku niebu – ludzkość kajdaniarzy,
Krzyżami wszystkich wojennych cmentarzy
Zrywa się, krzyczy i grozi!

Lecz jutro ręce wyciągnie w zachwycie,
Co nienadarmo tłukły o niebiosy!
Bóg się zlitował! Patrzcie, a ujrzycie:
Już spada manna, już rzeźwi nas rosa
I słodzi – to gorzkie życie¹⁷.

Zoya Yurieff napisała na temat trzeciego wydania, iż „[p]rzejście od rozdzierającego krzyku do cichych, intymnych wyznań, prawie szeptu, jest podstawową zasadą porządkującą ostateczny układ *Hymnów*, ten z trzeciego wydania w roku 1929”¹⁸. Kazimierz Nowosielski zwrócił uwagę na modyfikację strofy pierwszej:

¹⁷ Józef Wittlin, „Przedśpiew”, w *Hymny* (Warszawa: Wydawnictwo J. Morkowicza, 1929), 5–6.

¹⁸ Yurieff, *Józef Wittlin*, 16.

W dziesięć lat później, w trzecim wydaniu książki, do cytowanego wiersza doda znaczący dystych:

Jeszcze mam w płucach gaz i proch i pożar

Świata, co w gardle każde słowo dławi.

Owo „jeszcze” nie opuszczało go właściwie do końca. Od tamtego przeżycia wydaje mu się, że nie ma w nim nic prócz uwewnętrznionego cierpienia, które trzeba wypowiedzieć i o które wieść musi dozgonny spór – bez względu na cenę. Wraz z próbą jego wypowiedzenia zaczyna się najdramatyczniejsza przygoda Wittlina ze sobą i słowem poezji¹⁹.

Jak już pokazałem, zmiana ta dokonała się na przestrzeni drugiego, nie trzeciego wydania *Hymnów*. Porównajmy więc brzmienia tekstu z 1927 i 1929 roku. Łatwo dostrzeżemy, że są one identyczne – z niewielkimi modyfikacjami w zakresie interpunkcji (pauzy, przecinki), zmienia się również pisownia „nienadarmo” na „nie nadarmo”. Powrócono do zapisu słów „bo we mnie się skarży/ Cała Europa” pismem rozstrzelonym (z pierwszego wydania) zamiast majuskułą, jak miało to miejsce w wydaniu drugim.

Wydanie czwarte (pośmiertne)

Jeszcze jest we mnie krzyk ginących batalionów
I pamiętać z trzaskiem rozwalonych tronów.

Jeszcze mam w płucach gaz i proch, i pożar
Świata, co w gardle każde słowo dławi.

Jeszcze mi czarny dzień jak czarna zmora
Leży na piersi.

Jeszcze się targam, bo we mnie się skarży
Cała Europa! I we mnie podnosi
Pięści ku niebu – ludzkość kajdaniarzy,
Krzyżami wszystkich wojennych cmentarzy
Krzyczy i grozi.

Lecz jutro ręce wyciągnie w zachwycie,
Gdyż nie na darmo tłukły o niebiosy:
Już spada manna, już rzeźwi nas rosa
I słodzi to gorzkie życie²⁰.

¹⁹ Nowosielski, „Hiobowe wołanie Józefa Wittlina”, 24.

²⁰ Józef Wittlin, „Przedśpiew”, w *Poezje*, wstęp Julian Rogoziński (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981), 23.

Zanim przejdziemy do analizy, warto wspomnieć okoliczności powstania tego, co zwie się „poetyckim testamentem” Józefa Wittlina, czyli *Poezji* ze wstępem Juliana Rogozińskiego z lat 1978 i 1981 oraz *Wyboru poezji* w opracowaniu Wojciecha Ligęzy z roku 1998²¹. Jak wytłumaczono w nocie edytorskiej w wydaniu Rogozińskiego:

Niniejszy wybór, jak również układ i redakcja tekstów zostały dokonane przez Autora. Do *Hymnów*, znanych czytelnikom z trzech przedwojennych wydań (Poznań 1920, Warszawa 1927 i 1929), Autor dołączył *Psalm* opublikowany w „Pamiętniku Warszawskim” 1931. Wybór ten, podany do druku przez p. Halinę Wittlinową, uzupełniają utwory znalezione przez nią w papierach pośmiertnych; są to: *Wniebowstąpienie roku 1958*, *Poeta emigracyjny* i *Postscriptum do mojego życia*²².

Jednak pierwotny plan był zupełnie inny – antologia poezji Józefa Wittlina zatytułowana *Kontrabanda* miała być drugą częścią pism wydanych na emigracji przez paryską „Kulturę”. Pierwszym, opublikowanym tomem pism jest zbiór esejów *Orfeusz w piekle XX wieku*. Informacje na temat dynamiki planów wydawniczych zawiera korespondencja Józefa Wittlina i Jerzego Giedroycia, redaktora „Kultury”²³. Z kolei z listów Haliny Wittlin do Toli i Tymona Terleckich dowiemy się o podjętych przez nią działaniach mających na celu wydanie prac męża w Polsce Ludowej, w tym również omawianej antologii poetyckiej²⁴.

Niewątpliwym atutem tej wersji *Przedśpiewu* jest skondensowanie znaczeń na niewielkiej przestrzeni tekstu²⁵. Przede wszystkim zwracają uwagę zakończenia strof trzeciej, czwartej i piątej – dzięki skróconej formie (w stosunku do pozostałych wersów) wybrzmiewają mocno, tworząc na końcu strof efektowne puenty (koniec strofy piątej wyglądał tak już w trzecim wydaniu). Wydaje się, że takie „urwane”, krótsze wersy podsumowujące działają tak samo

²¹ „Najważniejszą część niniejszego tomu wierszy Józefa Wittlina stanowi przygotowany przez samego autora przed śmiercią wybór pt. *Poezje*. Pierwsze i jedyne jego krajowe wydanie – uzupełnione przez żonę poety, Halinę Wittlinową – ukazało się w 1978 roku w Państwowym Instytucie Wydawniczym. Całość «antologii testamentu poety» powtarzamy wiernie w tej edycji. [...] Aneks – inspirowany konsultacją i radą Zygmunta Kubiaka, Wojciecha Ligęzy oraz Elżbiety Wittlin-Lipton – przypomina wiersze pierwszego wydania *Hymnów* (1920) i przekłady z tomu *Przyjaźnie poetyckie Józefa Wittlina*, opracował i posłowiem opatrzył Zygmunt Kubiak, Warszawa 1995. [...] Tomik kończą udostępnione przez Elżbietę Wittlin-Lipton fragmenty rękopisów: autograf notatki z ostatnich dni życia poety, dalej dedykacja na egzemplarzu *Odysei* podarowanym Edwinowi Citronowi, wiersz *Pamięci Jerzego Paczkowskiego* i autograf notatki-wiersza znalezione w szpitalu przy łóżku po śmierci Józefa Wittlina”. „Nota wydawcy”, w Józef Wittlin, *Wybór poezji*, wstęp i nota biograficzna Wojciech Ligęza, (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1998), 237–238.

²² „Od wydawcy”, w Józef Wittlin, *Poezje*, wstęp Julian Rogoziński (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981), 151.

²³ „W roku 1960 upłyne 40 lat od ukazania się mojej pierwszej książki, jaką był zbiór wierszy pt. *Hymny*, wydanej nakładem Hulewiczów w Poznaniu. Książka ta, mimo iż w swoim czasie narobiła wiele hałasu i wywarła duży wpływ, nie jest już znana młodszemu pokoleniu ani w kraju, ani na emigracji. Wobec tego uważam, że należałoby wydać najpierw tom prozy pt. *Orfeusz w piekle XX wieku* (około 400 stron), a potem tom wierszy pt. *Kontrabanda* (około 200 stron)”. „List Józefa Wittlina do Jerzego Giedroycia z 11 maja 1959”, w Jerzy Giedroyc, Józef Wittlin, *Listy 1947–1976*, oprac., wstęp i przypisy Rafał Habielski i Paweł Kądziera (Warszawa: Biblioteka „Więzi”, 2017), 276. W kolejnych listach możemy znaleźć szczegóły dotyczące projektowania i realizacji tego przedsięwzięcia.

²⁴ Zob. listy Haliny Wittlin do Tymona Terleckiego przedrukowane w pracy: Tymon Terlecki, Józef Wittlin, *Listy 1944–1976*, oprac., przypisami i posł. opatrzyła Nina Taylor-Terlecka (Warszawa: Towarzystwo „Więź”, 2014), 342 (podpisanie umowy na *Wybór poezji*), 346 (przesłanie testamentu Wittlina do PIW-u), 357 (otrzymanie gotowego tomiku), 359 (wspomnienie o początkowych planach wydania poezji przez Jerzego Giedroycia), 375 (podpisanie umowy na drugie wydanie tomiku).

²⁵ Przywoływana już Irena Maciejewska pisała o skondensowaniu w odniesieniu do całego tomu.

albo jeszcze mocniej niż multiplikacja wykrzykników w wersji pierwszej. Nadaje to tekstowi nowocześniejszy charakter. Odczytanie to jest zasadniczo zgodne z konstatacjami Ireny Maciejewskiej, które przytoczyłem na początku tekstu. Język hymnu sprawia wrażenie wyważonego, zupełnie innego niż w pierwszej wersji brzmiącej jak silnie emocjonalna wypowiedź kogoś, kto ma coś ważnego do natychmiastowego przekazania. Stanowi nową jakość, a jego zdecydowaną przewagą jest wyrażenie właściwie tych samych treści przy użyciu mniejszej liczby słów, ponieważ dające się w nim zauważyć zmiany to przede wszystkim znacząca redukcja wersów – te, które pozostały, właściwie nie różnią się od tych z wydań drugiego i trzeciego. Fraza „bo we mnie się skarży/ cała Europa” nie została w żaden sposób graficznie podkreślona, jak miało to miejsce w poprzednich wydaniach. W ostatniej strofie odnajdujemy powrót do koncepcji z wersji pierwszej – spadająca z nieba manna nie została powiązana z wymienionym wprost Bogiem, jak w wydaniach drugim i trzecim.

2. Hymny – konkluzja

Zasadniczym wnioskiem płynącym z analizy kolejnych wydań jest potrzeba opracowania edycji krytycznogenetycznej *Hymnów* Józefa Wittlina na zasadach genetyki druków. Niestety brak informacji na temat zachowanych rękopisów oraz maszynopisów tekstów składających się na *Hymny*, dlatego byłaby to docelowo edycja zbierająca utwory z czterech opisanych przeze mnie wydań (gdyby rękopisy czy maszynopisy udało się odnaleźć, oczywiście ich transkrypcje weszłyby w skład edycji)²⁶. Niezależnie od tego faktu dostrzegam wiele argumentów przemawiających za takim przedsięwzięciem. Przede wszystkim znacząco poprawiłoby to dostęp czytelników do utworów Józefa Wittlina. Jedynie trzecie wydanie jest dostępne w wersji cyfrowej, w wypadku pozostałych ich reprezentacja w bibliotekach jest zdecydowanie słaba (w obiegu handlowym i bibliotecznym najwięcej wydaje się egzemplarzy *Poezji* w opracowaniu Juliana Rogozińskiego, w których znajduje się czwarta wersja *Przedśpiewu* – wynika to zapewne z wysokiego nakładu). Postulowane wydanie dałoby możliwość naocznego uchwycenia dynamiki *Hymnów* Józefa Wittlina i kierunku wprowadzonych przez niego zmian; wszelkie pozostałe wydania prezentują utwory w formie statycznej, opierając się na jednym tylko brzmieniu tekstu. Czytelnicy mający kontakt z tzw. ostateczną wersją tekstów i niedostatecznie zaznajomieni z twórczością Wittlina mogą nabrać mylnego przekonania, że nie było nic wcześniej – to znaczy, że czytane utwory nie miały wcześniej innej formy. Gorzej, jeśli takiego przekonania nabieraliby badacze. Konieczne byłoby więc przedstawienie poszczególnych wersji w kolejno-

²⁶ Od Małgorzaty Wichowskiej (kustoszek z Działu Rękopisów Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie) oraz Elżbiety Wittlin-Lipton uzyskałem informację o istnieniu w prywatnym księgozbiorze córki poety egzemplarza trzeciego wydania *Hymnów* z odręcznymi korektami autora i jego żony, które najprawdopodobniej posłużyły do opracowania ostatecznej wersji utworów, jednak dotychczas nie uzyskałem od niego dostępu. Jeżeli będzie to możliwe – analiza zostanie w przyszłości wzbogacona o ten ważny dokument genezy.

ści chronologicznej²⁷. Niewątpliwie mocnym pretekstem do zaznaczenia obecności Wittlina w historii literatury polskiej XX wieku jest przypadająca w roku 2020 setna rocznica pierwszego wydania *Hymnów*, która dotychczas nie została w żaden sposób wyraźnie zaakcentowana w dyskursie naukowym. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że ostatnie wydanie poezji Wittlina pochodzi z 1998 roku, a więc ma już ponad 20 lat. Wydanie to, jako wzorcowe, mogłoby także stać się dobrą podstawą przyszłych badań historycznoliterackich mających na celu analizowanie poezji Wittlina, próby zestawiania go z innymi twórcami itp. Zbierałoby także w jednym miejscu trudno dostępne wydania przedwojenne. Jedynym możliwym zarzutem byłoby sprzeniewierzenie się intencji autorskiej, przeciwstawienie się poetyckiemu testamentowi Wittlina, o czym emocjonalnie pisał we wstępie Julian Rogoziński²⁸. Wydaje się jednak, że jest to zarzut możliwy do odparcia – wysokie walory poznawcze edycji na pewno nie mogą zaszkodzić stanowi wiedzy na temat autora *Hymnów*, wprost przeciwnie – wiedza ta może zostać wzbogacona. Warto zaznaczyć, że wydanie w opracowaniu Wojciecha Ligęzy zawierało więcej tekstów niż wydanie Rogozińskiego i zyskało ono aprobatę córki poety, a zarazem spadkobierczyni praw do jego spuścizny. Mielibyśmy zatem w jednej książce podane brzmienia tekstów z trzech wydań *Hymnów* oraz z *Poezji* w opracowaniu Juliana Rogozińskiego i *Wyboru poezji* w opracowaniu Wojciecha Ligęzy – bez jakiegokolwiek waloryzowania. Decyzję dotyczącą tego, która z wersji *Hymnów* jest tzw. najlepszą, pozostawiłoby się czytelnikom. Co prawda można by w tym wypadku mówić o „udoskonalaniu dzieła”, co byłoby wyrazem powszechnego przekonania obecnego w literaturze przedmiotu. Uważam jednak, że sformułowanie to, choć zgodne z opiniami historyków i krytyków, a także oddające jasno zamysł autorski, byłoby w postulowanej edycji silną sugestią nakierowującą na jednoznaczne interpretacje utworów. W tym miejscu warto byłoby mówić o możliwości wielostronnego spojrzenia na teksty i o wielu obliczach dzieła – o równoprawnych tekstach wedle postulatów genetyki druków²⁹. Taka edycja znakomicie pokazałaby to, czym może się zajmować specyficznie, wąsko rozumiana poetyka historyczna: przemianami stylu widocznymi w jednym tomie w funkcji szerszych przemian stylistycznych poezji polskiej XX wieku. Edycja ta zawierałaby opis okoliczności powstania tomu (kontekst macierzysty), byłaby też wzbogacona w ilustracje oraz rozbudowaną notę edytorską.

²⁷ W moim przypadku odkrywanie Wittlina jako poety dokonywało się w przeciwnym kierunku – od „pośmiertnego testamentu” z wydań Ligęzy i Rogozińskiego (z uwagi na ich dostępność oraz udział w zajęciach profesora Wojciecha Ligęzy), poprzez wydanie trzecie do pierwszego, a następnie drugiego. Znając więc punkt dojścia, zmierzałem niejako do punktu początkowego, co również oczywiście było wartościowe poznawczo. Wydaje się jednak, że naturalniejszym kierunkiem jest porządek chronologiczny – chyba że, biorąc pod uwagę tzw. intencję autorską, umieścimy w wydaniu na początku wersję ostateczną, chcąc pokazać stopniowe schodzenie w głąb, w kierunku fundamentów wersji ostatecznej, czyli do pierwocin *Hymnów*. Tyle że takie rozwiązanie również narzuca pewien kierunek interpretacji i może stać w sprzeczności z zasadą równości wszystkich wersji tekstu.

²⁸ Julian Rogoziński otwiera wstęp następującym stwierdzeniem: „Wybór swoich wierszy Józef Wittlin obmyślił i przemyślał, nim odszedł na zawsze. Stanowi więc ta antologia testament poety – i ktokolwiek próbowałby według własnych upodobań, życzliwych nawet, rozszerzać ją albo przycinać, naruszyłby wolę Zmarłego”. Julian Rogoziński, „O poezji Józefa Wittlina”, w: Józef Wittlin, *Poezje*, wstęp Julian Rogoziński (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981), 5. W przypisie badacz dodaje: „Wprowadzać tu jakiejkolwiek zmiany miałyby prawo jedynie ręka osoby Poezie najbliższej – co też uczyniła p. Halina Wittlinowa, dodając kilka liryków, które w dorobku męża uznała za niezbędne. Ale to tylko delikatny retusz «autoportretu»”. Dobrze byłoby więc, aby postulowane wydanie uzyskało poparcie córki poety, Elżbiety Wittlin-Lipton.

²⁹ Dodajmy, że tym aspektem krytyki genetycznej interesował się również jej pionier na gruncie literatury polskiej, Stanisław Jaworski: „Podjął zagadnienie, jak uważał, mniej dotychczas docenione w (polskich zwłaszcza) publikacjach krytycznogenetycznych – zagadnienie pracy nad utworem już opublikowanym, lecz z różnych względów, przekształcanym przez autora”. Mateusz Antoniuk, „«Piszę, więc jestem...»”. Profesor Stanisław Jaworski i krytyka genetyczna”, *Ruch Literacki*, z. 5 (2018): 514.

3. *Sól ziemi*

Twórczość Józefa Wittlina to oczywiście nie tylko *Hymny*, ale również wybitna powieść będąca pierwszą częścią planowanej trylogii, tłumaczona na kilkanaście języków *Sól ziemi*. Pisarz pracował nad nią przez dziesięć lat³⁰. Szczęśliwie zachowały się rękopisy części powieści, na podstawie których można zrekonstruować, przynajmniej w niewielkim zakresie, przed-tekst. O tych brulionach wspomina w tekście poświęconym Wittlinowi Zofia Starowieyska-Morstinowa:

Po wszystkich wojennych przemieszczeniach, przeprowadzkach i wyrzucaniach odnalazłam w swoich papierach duży, w czarny karton oprawiony zeszyt: ostatni brulion ostatniej części „Soli ziemi”. [...] Przeglądałam ten zeszyt ze wzruszeniem. Nie wiem, czy widziałam kiedy bardziej pokreślony brulion. Oglądając miejsca nie skreślone, widzę, jak mała część z tego, co pisał Wittlin w święcickie poranki, weszła definitywnie w skład książki, jak wiele pisał rzeczy, które w dalszej pracy odpadały. Te pokreślone fragmenty i karty, te wszystkie nieraz przemazywane dopiski byłyby jakżeż ciekawe do odszyfrowania i przestudiowania. Może to jakiś badacz kiedy zrobi. Tu, w tych skreśleniach, odnajdzie zapewne tę bogatą florę i faunę, jaka w duszy pisarza musi się krzewić, by mógł powstać ów byt tak prosty a tak dziwny: książka. Z rozrzwinięciem patrzę na embrion owej książki, tak niezwyklej, choć tak prostej, jaką jest „Sól ziemi”³¹.

Powyższy cytat jest chyba aż nadto wymowny. Rękopis ten czeka na opracowanie, jego gruntowna analiza – zawierająca transkrypcję oraz omówienie zawartości w porównaniu z wersją wydrukowaną – powinna dostarczyć nam wielu interesujących informacji na temat kulisów powstawania tej wybitnej powieści³². Niestety nie są mi znane losy pozostałych części rękopisu *Soli ziemi*. Historia *dossier* genetycznego Wittlina zawiera również tragiczny epizod. Materiały do drugiej i trzeciej części trylogii przepadły 22 czerwca 1940 roku w trakcie drugiej wojny światowej, w czasie, gdy rodzina Wittlinów próbowała we Francji (Saint-Jean-de-Luz) dostać się na statek do Anglii, co finalnie się nie udało. Jak wspomina córka pisarza, Elżbieta Wittlin-Lipton,

[t]łum napierał, ludzie krzyczeli[,] chcąc dostać się bliżej rozchwybotanych łódeczek. W tym zamieszaniu rozgorączkowany polski żołnierz, ku skrajnemu przerażeniu moich rodziców, chwycił jedną (może dwie) ze skórzanych walizek ojca i cisnął bagażem w wodę, grząc, że „nadbagaż jest niedozwolony”. Waliza (czy też walizy) zawierała szczegółowe notatki i szkice ojca do kontynuacji trylogii *Powieść o cierpliwym piechurze*, której *Sól ziemi* stanowiła zaledwie jedną część³³.

Fragment drugiej części powieści został opublikowany w paryskiej „Kulturze” w roku 1972³⁴.

³⁰ Wittlin rozpoczął prace nad powieścią w roku 1925, ukończył w 1935. Na temat uwarunkowań społeczno-politycznych, w jakich przyszło mu tworzyć tekst, zob. Józef Wittlin, „Postscriptum do «Soli ziemi» po 35 latach”, *Kultura*, nr 3 (1971): 138–141.

³¹ Zofia Starowieyska-Morstinowa, „Mój przyjaciel Wittlin”, w *Ci, których spotykałam* (Warszawa: Wydawnictwo Archidiecezji Warszawskiej, 1993), 104–105.

³² Małgorzata Wichowska poinformowała mnie, że rękopis obejmuje połowę rozdziału VIII i rozdział IX *Soli ziemi*.

³³ Elżbieta Wittlin-Lipton, *Z dnia na dzień. Reportaż z modą w tle z czasów zawieruchy*, tłum. Lisko MacMillan (Toruń: Towarzystwo Przyjaciół Archiwum Emigracji, 2012), 149.

³⁴ Józef Wittlin, „Zdrowa śmierć”, *Kultura*, nr 7–8 (1972): 75–92.

4. *Raptus Europae*, korespondencja, notatniki

Trzeba zaznaczyć, że archiwum Józefa Wittlina to znacznie więcej niż to, co egzemplifikacyjnie opisałem w niniejszym tekście. Bogatą listę ineditów prezentuje w rozprawie doktorskiej Ewa Wielgosz³⁵. Jest ona także autorką artykułu na temat zawartości *Raptus Europae*³⁶ – odręcznych zapisków pisarza, które stanowią projekt niezrealizowanej nigdy książki dedykowanej Elżbiecie Wittlin. Badaczka wspomina też w swoim artykule:

Mimo tych deklaracji Wittlin pozostawił po sobie „pamiętnik”, który dotychczas nie został opublikowany. Są to notatki dziennikowe, dziś dostępne w rękopisach, maszynopisach, a także w wersji cyfrowej. Były prowadzone od lat dwudziestych XX wieku do roku śmierci Wittlina, a obejmują – spośród prozy literackiej: fragment rękopisu *Soli ziemi*, notatki do drugiej części i projekt trzeciej części *Powieści o cierpliwym piechurze* oraz projekt koncepcji całej trylogii, notatki do zamierzonych powieści nacechowanych autobiograficznie: „żydowskiej” o Lwowie, *Aniołowie pokoju / Cudzoziemiec*, a ponadto pomysły innych utworów prozatorskich (*Dżungla, Frak, Łazarz, Opowieść o nieczystym sumieniu, czyli Ballada głodowa, Struna*). W zakresie poezji i dramatu: brudnopisy opublikowanych wierszy i projekty nieukończonych utworów lirycznych, również notatki oraz fragment brudnopisu dramatu *Barabasza*. Poza tym zapiski z sześciu podróży do Europy w latach 1964–1969, a także plany zbiorów szkiców z podróży, notatki do tekstów autobiograficznych: *Raptus Europae, Koty, Survivor, St. Frigidaire* i *Riverdale*, pierwotne wersje esejów opublikowanych i nieukończonych, listy do Zofii Starowieyskiej-Morstinowej, uwagi osobiste, zapisy obserwacji socjologiczno-psychologicznych otoczenia emigracyjnego oraz rejestry adresów i numerów telefonów³⁷.

Wnioskując po powyższej charakterystyce, należy stwierdzić, że materiały te stanowią bezcenne źródło wiedzy na temat genetyki tekstów Wittlina³⁸. Wydaje się, że wspomniane przez Wielgosz „notatki dziennikowe” to zbiór notesów, o których pisze Ryszard Zajączkowski:

Należy też pamiętać, że sporą część tekstów pisarza stanowią te, które pozostawił w rękopisie. Jego pobyty we Francji oraz w Hiszpanii i Portugalii (w latach 1939–1940) zaowocowały niewydanym zbiorem zapisków *Raptus Europa*. W Houghton Library znajduje się dziennik (pamiętnik?) pisarza, który będzie udostępniony dopiero w roku 2026 – a więc pięćdziesiąt lat po jego śmierci. Od lat dwudziestych do sześćdziesiątych Wittlin prowadził też zapiski w notatnikach, które – tak jak rękopis *Raptus Europa* – przechowywane są w Muzeum Literatury w Warszawie i do których odwołuję się w niniejszym opracowaniu. Notatniki te nie były tekstami przeznaczonymi do druku, ale raczej rodzajem intymnego dziennika. Można w nich znaleźć uwagi dotyczące warsztatu

³⁵ Ewa Wielgosz, *Twórczość literacka i faktograficzna Józefa Wittlina* (rozprawa doktorska, Uniwersytet Rzeszowski, 2014).

³⁶ Ewa Wielgosz, „«Raptus Europae. Dziennik» Józefa Wittlina”, *Pamiętnik Literacki*, z. 1 (2017): 149–164. Według informacji przekazanych mi przez Elżbietę Wittlin-Lipton był to bardziej zarys książki dedykowanej jej przez ojca. W rozmowach ze mną córka pisarza wskazuje na potrzebę opublikowania tego tekstu, udostępniła mi ponadto transkrypcję rękopisu.

³⁷ Wielgosz, 150–151.

³⁸ Katalog archiwum Józefa Wittlina, które zostało umieszczone w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie i jest opracowywane przez jego pracowników: *Katalog rękopisów Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie*, red. Tadeusz Januszewski, t. 2: *Poezja polska XX w.* (Warszawa: Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, 2002), 311–345.

poetyckiego Wittlina, szkice do projektowanych esejów, zapisy wspomnień i obserwacji. Obejmują one blisko pięćdziesiąt lat i mają charakter dziariuszowy. Pełniły przede wszystkim funkcję osobistego dokumentu pisarza i były wyrazem jego postawy wobec ludzi oraz sytuacji, z którymi się stykał. Te hybrydyczne szkice pozbawione kompozycyjnej spójności przypominają trochę *Dziennik bez samogłosek* Aleksandra Wata czy początkowe fragmenty *Dziennika* Jana Lechonia i nawiązują do tradycji dziennika intymnego Edmonda i Jules'a Goncourtów, André Gide'a czy Samuela Peypsa. Forma notatników ma wpływ na ukazany w nich obraz świata oraz wpisaną w niego sytuację komunikacyjną. Wiedza o nich może przyczynić się do lepszego rozumienia utworów Wittlina oraz jego postawy życiowej³⁹.

Jak wskazuje dalej Zajączkowski w przypisie,

[z]achowało się sto dwadzieścia jeden kieszonkowych notatników. W sumie tworzą one wielki obszar niczym nieskrępowanego wolnego słowa. Stanowią też bardzo interesujące świadectwo ewolucji duchowej oraz intymny komentarz pisarza do własnej twórczości i wydarzeń dwudziestego wieku – zwłaszcza w Polsce i w Stanach Zjednoczonych. Od czasu ich udostępnienia przed kilkoma laty stały się kontekstem nieodzownym do rozumienia twórczości i poglądów pisarza⁴⁰.

Da się tu zauważyć pewną nieścisłość, ponieważ w innych tekstach, wspominając zapewne ten sam zestaw notatników, Zajączkowski określa ich liczbę jako 134. Do tego raz ich sygnatura jest podana jako 1701⁴¹, innym z kolei razem jako 1704⁴². Niewątpliwie sprawa ta wymaga wyjaśnienia, a wzmiankowane materiały zasługują na opracowanie.

Jeszcze innym materiałem jest – sukcesywnie opracowywana i publikowana – korespondencja Józefa Wittlina. Informacje na jej temat również odnajdziemy w tekstach Zajączkowskiego. Wskazuje on, iż

[w] Houghton Library – jednej z bibliotek Uniwersytetu Harvarda – znajdują się m.in. listy pisane do J. Wittlina po wojnie przez 370 nadawców. Archiwum prawie nie zawiera kopii listów adresata. Ich liczba jest przypuszczalnie imponująca. Najbardziej ożywioną korespondencję pisarz prowadził z Mieczysławem Grydzewskim, Witoldem Gombrowiczem, Jerzym Giedroyciem, Zygmuntem Hauptem, Hermannem Kestenem, Janem Winczakiewiczem, Kazimierzem Wierzyńskim. Trudno przecenić też stosunkowo niewielkie, ale ważne kolekcje listów wymienianych z Czesławem Miłoszem, Stanisławem Vincenzem, Jerzym Stempowskim czy Romanem Brandstaetterem⁴³.

³⁹ Ryszard Zajączkowski, „Wolne usta poety. Ethos słowa Józefa Wittlina”, *Ethos. Kwartalnik Instytutu Jana Pawła II*, nr 1–2 (2012): 266.

⁴⁰ Zajączkowski.

⁴¹ Zajączkowski, 262.

⁴² Ryszard Zajączkowski, „Nienapisany esej. Ameryka w archiwalnych zapiskach Józefa Wittlina”, w *Literatura polska na obczyźnie – zapomniane dziedzictwo po roku 1939*, red. Ryszard Zajączkowski (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, 2017), 22.

⁴³ Ryszard Zajączkowski, *Literatura i życie. O współpracy Józefa Wittlina z Walterem Landauerem i o tłumaczeniach «Soli ziemi»*, *Pamiętnik Literacki*, z. 1 (2016): 201.

Analizując dorobek pisarski, badacz wskazuje również inne niewydawane prace Wittlina, takie jak: rękopisy recenzji przedstawień teatralnych⁴⁴ czy „pogadanki literackie wygłaszane na falach RWE (ok. 70 pozycji) – zgromadzone w archiwum J. Wittlina w Instytucie Piłsudskiego w Nowym Jorku”. Przy okazji Zajączkowski znów wspomina „kieszonkowe notatniki (134 sztuki) i zeszyty z notatkami przechowywane w Muzeum Literatury w Warszawie”⁴⁵. Na podstawie badań wspomnianych dokumentów powstały przytaczane artykuły Zajączkowskiego omawiające ich zawartość wraz z cytatami: *Wolne usta poety. Ethos słowa Józefa Wittlina*, *Józef Wittlin – nierozpoznany chrześcijanin* oraz *Nienapisany esej. Ameryka w archiwalnych zapiskach Józefa Wittlina*. Nie mamy jednak nadal pełnej transkrypcji i publikacji tych materiałów.

5. Podsumowanie

Na omówionych przykładach widać wyraźnie, jak wiele możliwości badawczych z punktu widzenia krytyki genetycznej daje twórczość Józefa Wittlina. Pisarz ten w istocie zostawił po sobie bogaty dorobek – dostrzeżenie go wymaga jednak przyjęcia innej perspektywy niż tylko oceny pisarza poprzez dorobek opublikowany za życia, rozumiany wąsko jako wiersze, eseje i powieść. Już sam pokaźny korpus korespondencji (rozsianej po całym świecie) czy notatników i prywatnych zapisków powinien nas o tym przekonywać, choć oczywiście ocena dorobku przy użyciu kryterium ilościowego zamiast jakościowego wydaje się nonsensem. Badacze co prawda postulują – całkowicie słusznie – wydanie archiwalnej spuścizny pisarza, zwłaszcza korespondencji, ale niestety nigdy nie proponują użycia w tym celu krytyki genetycznej.

Jestem przekonany, że opracowanie twórczości Józefa Wittlina za pomocą klucza krytyki genetycznej w może znacząco wzbogacić wiedzę na temat twórczości tego pisarza, jak również dobrze wpisać się w prężnie rozwijającą się gałąź polskich badań krytycznogenetycznych.

⁴⁴ Ryszard Zajączkowski, „Pamiętnik wygnania. Z nieznanej korespondencji Józefa Wittlina”, *Ruch Literacki*, nr 4–5 (2014): 485.

⁴⁵ Zajączkowski. Badacz wspomina o notesach również przy okazji opisu stosunku Józefa Wittlina do Stanów Zjednoczonych: „Jeśli kiedyś powstanie biografia pisarza, jej autor będzie musiał też sięgnąć do prawie zupełnie nie zbadanych 134 kieszonkowych notatników, obejmujących okres od lat dwudziestych do sześćdziesiątych XX wieku. Zawierają one osobiste przemyślenia, komentarze do bieżących wydarzeń, notatki do planowanych utworów, zapisy z podróży etc. Stanowią też bardzo interesujące świadectwo ewolucji duchowej oraz intymny komentarz Wittlina do własnej twórczości i wydarzeń XX w. – zwłaszcza w Polsce i w Stanach Zjednoczonych”. Ryszard Zajączkowski, „Józef Wittlin – na szlakach ucieczki i ocalenia”, *Pamiętnik Literacki*, z. 1 (2018): 215.

Bibliografia

- Antoniuk, Mateusz. „Piszę, więc jestem...». Profesor Stanisław Jaworski i krytyka genetyczna”. *Ruch Literacki*, z. 5 (2018): 505–515.
- Biasi, Pierre-Marc de. *Genetyka tekstów*. Przełożone przez Filip Kwiatek i Maria Prussak. Warszawa: Instytut Badań Literackich. Wydawnictwo, 2015.
- Katalog rękopisów Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie. Zredagowane przez Tadeusz Januszewski. T. 2: *Poezja polska XX w.* Warszawa: Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, 2002.
- Kisiel, Marian. „Poezja świadectwa. O «Hymnach» Józefa Wittlina. W *Studia o twórczości Józefa Wittlina*. Zredagowane przez Ireneusz Opacki, 7-33. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1990.
- „List Józefa Wittlina do Jerzego Giedroycia z 11 maja 1959”. W Jerzy Giedroyc, Józef Wittlin, *Listy 1947–1976*. Opracowane przez Rafał Habielski i Paweł Kądziera. Warszawa: Biblioteka „Więzi”, 2017.
- Maciejewska, Irena. „Doświadczenie wielkiej wojny – Józef Wittlin”. W *Poezi dwudziestolecia międzywojennego*. Zredagowane przez Irena Maciejewska. T. 2. Warszawa: Wydawnictwo Wiedza Powszechna, 1982.
- „Nota wydawcy”. W Józef Wittlin, *Wybór poezji*. Wstęp i nota biograficzna Wojciech Ligęza. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1998.
- Nowosielski, Kazimierz. „Hiobowe wołanie Józefa Wittlina”. W *Przestrzeń oczekiwania. Historia, natura, sacrum we współczesnej poezji polskiej*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 1993.
- „Od wydawcy”. W Józef Wittlin, *Poezje*. Wstęp Julian Rogoziński. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981.
- Piotrowiak, Jan. „W teatrze Jednego Widza. «Przedśpiew» Józefa Wittlina”. W *Znajomym gościńcem. Prace ofiarowane Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu*. Zredagowane przez Tadeusz Sławek przy współudziale Aleksandra Nawareckiego i Dariusza Pawelca, 100-107. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1993.
- Rogoziński, Julian. „O poezji Józefa Wittlina”. W Józef Wittlin, *Poezje*. Wstęp Julian Rogoziński. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981.
- Sprawozdanie Dyrekcji C.K. VII Gimnazjum we Lwowie za rok szkolny 1913/1914*. Lwów: Fundusz Naukowy, 1914.
- Starowieyska-Morstinowa, Zofia. „Mój przyjaciel Wittlin”. W *Ci, których spotykałam*. Warszawa: Wydawnictwo Archidiecezji Warszawskiej, 1993.
- Szczepan, Aleksandra. „Traumatyczna niepamięć: doświadczenie Wielkiej Wojny w polskiej literaturze dwudziestolecia”. *Przegląd Kulturoznawczy*, nr 4 (2014): 411–426.
- Terlecki, Tymon. Wittlin, Józef. *Listy 1944–1976*. Opracowane przez Nina Taylor-Terlecka. Warszawa: Towarzystwo „Więź”, 2014.
- Wiegandt Ewa. *Wstęp*. W Józef Wittlin, *Sól ziemi*. Opracowane przez Ewa Wiegandt. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1991.
- Wielgosz, Ewa. „«Raptus Europae. Dziennik» Józefa Wittlina”. *Pamiętnik Literacki*, z. 1 (2017): 149–164.
- . *Twórczość literacka i faktograficzna Józefa Wittlina*. Rozprawa doktorska, Uniwersytet Rzeszowski, 2014.
- Wittlin, Józef. „Postscriptum do «Soli ziemi» po 35 latach”. *Kultura*, nr 3 (1971): 138–141.

- . „Przedmowa do drugiego wydania”. W *Hymny (wybór)*, 7–8. Warszawa: Nakładem Księgarni F. Hoesicka, 1927.
- . „Przedśpiew”. W *Hymny*. Poznań: Zdrój, 1920.
- . „Przedśpiew”. W *Hymny (wybór)*. Warszawa: Nakładem Księgarni F. Hoesicka, 1927.
- . „Przedśpiew”. W *Hymny*. Warszawa: Wydawnictwo J. Mortkowicza, 1929.
- . „Przedśpiew”. W *Poezje*. Wstęp Julian Rogoziński. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981.
- . „Zdrowa śmierć”. *Kultura*, nr 7–8 (1972): 75–92.
- Wittlin-Lipton, Elżbieta. *Z dnia na dzień. Reportaż z modą w tle z czasów zawieruchy*. Przetłumaczone przez Lisko MacMillan. Toruń: Towarzystwo Przyjaciół Archiwum Emigracji, 2012.
- Yurieff, Zoya. *Józef Wittlin*. Przetłumaczone przez Michał Szczubiałka. Warszawa: Świat Literacki, 1997.
- Zajączkowski, Ryszard. „Józef Wittlin – na szlakach ucieczki i ocalenia”. *Pamiętnik Literacki*, z. 1 (2018): 199–216.
- . „Literatura i życie. O współpracy Józefa Wittlina z Walterem Landauerem i o tłumaczeniach «Soli ziemi»”. *Pamiętnik Literacki*, z. 1 (2016): 201–213.
- . „Nienapisany esej. Ameryka w archiwalnych zapiskach Józefa Wittlina”. W *Literatura polska na obczyźnie – zapomniane dziedzictwo po roku 1939*. Zredagowane przez Ryszard Zajączkowski, 21–38. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, 2017.
- . „Pamiętnik wygnańca. Z nieznannej korespondencji Józefa Wittlina”. *Ruch Literacki*, nr 4–5 (2014): 485–503.
- . „Wolne usta poety. Ethos słowa Józefa Wittlina”. *Ethos. Kwartalnik Instytutu Jana Pawła II*, nr 1–2 (2012): 261–278.

SŁOWA KLUCZOWE:

Hymny

POEZJA

krytyka genetyczna

ABSTRAKT:

Przedmiotem niniejszego artykułu jest analiza czterech odsłon utworu *Przedśpiew*, tekstu otwierającego tom poezji Józefa Wittlina zatytułowany *Hymny*. Na przykładzie tego tekstu autor wskazuje na znaczące zmiany w obrębie poszczególnych wydań poezji, a dzięki temu na potencjał badawczy, jaki oferuje ich opis. Jest to zarazem postulat opracowania wydania *Hymnów* zgodnie z regułami genetyki druków. Możliwości zastosowania krytyki genetycznej w stosunku do Józefa Wittlina pokazuje również symptomatyczny przykład fragmentu rękopisu powieści *Sól ziemi*. Kwestie te stanowią zapowiedź dalszych badań krytycznogenetycznych i wstęp do nich.

Józef Wittlin

S ó ł z i e m i

NOTA O AUTORCE:

Maciej Wcisło (ur. 1997) – student na kierunku filologia polska nauczycielska na Wydziale Polonistyki UJ. Pod kierunkiem dra hab. Łukasza Tischnera, prof. UJ, przygotowuje pracę magisterską poświęconą franciszkańskim wątkom twórczości Józefa Wittlina. Interesuje się historią literatury polskiej XX wieku, polską szkołą eseju oraz krytyką genetyczną. |

Studium jednej metafory

Barbara Kaszowska-Wandor,
*Res publica (post) litteraria. Od poetyki wspólnoty
do postliteratury*, Kraków:
Wydawnictwo Uniwersyte-
tu Jagiellońskiego, 2020.

Gerard Ronge

ORCID: 0000-0001-6487-117X

Barbara Kaszowska-Wandor w swojej nowej książce przytacza w pewnym momencie słowa Edwarda Balcerzana, intelektualnego patrona czasopisma „Forum Poetyki” i nauczyciela jego założycieli:

Zarówno w transformacjach człowieczego świata, jego kultury i cywilizacji, jak i w kolejnych doktrynach badawczych, przeobrażają się kształty zjawiska postrzeganego jako ‘literatura’. Jej tekstowa reprezentacja zmienia się – przeobrażając wewnętrzne relacje systemu. Literatura dzieje się, przetwarza, stwarza, obumiera, reaktywuje swe archaiczne istnienie, samą siebie zapomina i odpomina. Naukowe komentarze odnoszące się do tych procesów są bodaj najtrudniejszą powinnością literaturoznawców, a nieliczni się tym fenomenem zajmują¹.

Autorka, jakby w odpowiedzi na ten przytyk-wyzwanie, w książce mierzy się z pytaniami najbardziej ryzykownymi, najtrudniejszymi, bo dotyczącymi najbardziej podstawowych pojęć i zagadnień, którymi na co dzień posługują się literaturoznawcy. Studium konkretnej metafory, jaką jest „republika literacka”, prowokuje badaczkę do rozważania kwestii tak podstawowych, jak rola literatury w budowaniu wspólnoty, mechanizmy wytwarzania rzeczywistości przez literaturę, ontologia tejże rzeczywistości, sposoby kształtowania wspólnotowej pamięci przez literaturę i wiele więcej.

¹ Edward Balcerzan, *Literackość: modele, gradacje, eksperymenty* (Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2013), 149; cyt. za: Barbara Kaszowska-Wandor, *Res publica (post) litteraria. Od poetyki wspólnoty do postliteratury* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2020), 134–135.

To tematyczne rozgałęzianie się rozprawy Kaszowskiej-Wandor wynika z rygorystycznej, filologicznej dyscypliny, której badaczka poddała swój wywód. Za każdym razem, gdy omawia interesujący ją termin, sięga do jego językowej prehistorii. Trzeba przy tym zaznaczyć, że rzetelność przeprowadzanych przez badaczkę etymologicznych kwerend wręcz onieśmiela. Przy zgłębianiu znaczeń omawianych pojęć i odtwarzaniu kontekstu, w którym artykułowane były ich pierwsze definicje, nie tylko podchodzi nieufnie do opracowań, na podstawie których ukształtowane jest ich obiegowe rozumienie, ale też poddaje sprawdzeniu kanoniczne tłumaczenia antycznych i średniowiecznych tekstów. Kiedy jest przekonana, że w tłumaczeniu umknął jakiś odcień znaczeniowy terminu albo, co gorsza, doszło do jakiegoś rodzaju przekłamania, porzuca je i pracuje na greckim lub łacińskim oryginale.

Za pierwszą „wspólnotę literacką”, „wspólnotę filozofów”, „wspólnotę uczonych” badaczka uznaje szkołę pitagorejską, której idee rekonstruowane są przede wszystkim na podstawie tekstów neoplatonickich z III wieku naszej ery. Wnikliwe spojrzenie na koncepcję wspólnoty uczniów skupionych wokół mistrza oraz filologiczny ogląd samych podstawowych terminów, takich jak „wspólnota” czy „republika”, które wyłaniają się z tej recepcji, pozwalają autorce wykazać ich nierozzerwalny związek z terminami, takimi jak „cnota”, „szczęście”, „mądrość” czy wreszcie „filozofia”, organizującymi całą historię myśli europejskiej.

Filologiczna, „bliska” lektura konkretnych tekstów nie jest jednak jedyną metodą wykorzystywaną przez Kaszowską-Wandor. Badaczka przywołuje zresztą również prace Franca Morettiego i jego koncepcję *distant reading*, „lektury z dystansu” skupiającej się nie tyle na semantycznej zawartości konkretnego tekstu, ile na jego usytuowaniu w szerszych kontekstach.

Decyzje o przybraniu „bliskiej” lub „oddalonej” perspektywy autorka podejmuje za każdym razem bardzo świadomie; w zależności od tego, które podejście w danym konkretnym wypadku może okazać się bardziej wartościowe poznawczo. Owa metodologiczna dynamiczność jest zarazem narzędziem, które pozwala badaczce utrzymać spójność wywodu o ogromnym dyscyplinarnym i materiałowym zróżnicowaniu. Autorka bez wahania sięga po narzędzia z pola antropologii, socjologii, psychoanalizy, a w końcowej części rozprawy nawet matematyki. Przy wyborze tekstów filozoficznych i literackich poddawanych analizie nie stawia sobie ograniczeń ani geograficznych, ani chronologicznych; w zakres rozprawy wchodzi między innymi teksty Arystotelesa, Cyserona i Kwintyliana, Erazma z Rotterdamu, Jana Jakuba Rousseau i Friedricha Schillera, Thomasa Bernharda, Jürgena Habermasa i Winfrieda Georga Sebald. Przy tej ogromnej wielowątkowości rozprawy Kaszowskiej-Wandor nie można bynajmniej zarzucić jej dygresyjności. To wielowiekowa dyskusja wokół metafory literackiej wspólnoty, skrupulatnie rekonstruowana przez badaczkę, skupiała na sobie, jak się okazuje, uwagę wielkich humanistów, którzy poza tym wydają się sobie tak odlegli.

Złożoną, ale ściśle uporządkowaną metodę, na której oparta jest *Res publica (post) litteraria*, można opisać za pomocą estetycznego pojęcia anamorfozy, któremu autorka poświęca w książce dużo uwagi i które okazuje się funkcjonalnym narzędziem opisu pewnego typu literatury. Technika malowania obrazów w taki sposób, by ukazywały różne przedmioty w zależności od kąta widzenia, od XVII wieku bowiem, w myśl ustaleń badaczki, była czymś więcej niż chwytem zaprogramowanym na pozyskanie uwagi odbiorcy i poświadczenie zręczności artysty. Anamorfoza może być narzędziem poznania:

W XVII wieku na anamorfozę zwracają uwagę przede wszystkim członkowie zakonu minimitów, wśród których odkrywamy najbardziej znanych w owym czasie matematyków, jak Jean-François Nicéron. Są oni nie tylko autorami przedstawień anamorficzych, ale także dzieł teoretycznych, w których opisują technikę tworzenia takich obrazów. Wydaje się, że tym, co przede wszystkim interesuje ich w zjawisku anamorfozy, nie są wcale optyczne sztuczki i iluzje. Jak przypominają w swoich pracach Baltrušaitis i Jay, w geometrii i kartografii anamorfoza jest narzędziem sprawdzenia poprawności rzutowania. Paradoksalnie zatem nie tyle kwestionuje ona poprawność widzenia, ile właśnie pozwala ją osiągnąć, korygując nieścisłości².

Tak właśnie rozumiem badawczą nieufność autorki względem przyjętych sposobów czytania kanonicznych tekstów i rozumienia idei filozoficznych. Dysponując ogromną literaturą przedmiotu, badaczka nie stawia sobie za cel kompletnego referatu, lecz poszukuje perspektywy nieoczywistej, która pozwoliłaby wydobyć z zagadnienia to, co dotąd pozostawało niezauważone, i rzucić na problem nowe światło. Wydaje się, że to stąd bierze się rytm tego wywodu, w którym wątki na chwilę zawieszone powracają po kilkudziesięciu stronach, by ukazać się w nowym kontekście, inaczej wybrzmieć przy oglądzie podporządkowanym innym założeniom metodologicznym.

Najbardziej dobitnym przykładem efektywności narzędzia Kaszowskiej-Wandor, który może zarazem posłużyć za ilustrację wypracowanej w rozprawie metodologii, jest jej omówienie tekstu biskupa Werony Ermolao Barbaro z XV wieku. Biskup przypuszcza w nim bezkompromisowy atak na świecką poezję, którą uważa za „szkodliwą dla państwa i osłabiającą siły moralne społeczeństwa”³. Uważa ją za podrzędną względem pozostałych sztuk wyzwolonych, literacką fikcję zaś za podsufianą przez szatana narzędzie zaspokajania pychy i żądzy sławy.

Badaczka dostrzega dysonans pomiędzy tym jednoznacznym pamfletem na sztukę poetycką a całościową sylwetką weneckiego kapłana. Był on bratem wybitnego humanisty Francesca Barbaro, biegle posługiwał się łaciną i greką, a w wieku dwunastu lat tłumaczył bajki Ezopa. Widząc, że lektura filologiczna omawianego tekstu nie może w żaden sposób zmienić jego wymowy, autorka poddaje go oglądowi zdystansowanemu i umieszcza w szerszym kontekście dyskusji dotyczących rodzącego się włoskiego humanizmu. Jego odmiana wenecka zdeterminowana była przez całkowitą finansową zależność humanistów od przedstawicieli wielkich arystokratycznych rodów rządzących republiką. Badacze przedmiotu wskazują, że znakomita większość powstałych wówczas tekstów była rodzajem autoreklamy, która miała autorowi dopomóc w znalezieniu patrona. Były to teksty pochlebne, w których przekonania, idee i filozoficzne koncepcje schodziły w gruncie rzeczy na dalszy plan, a ich głównym celem było przypodobanie się potencjalnemu mecenasowi. Trudno zatem winić Ermolao Barbaro, w mniemaniu badaczki, za to, że nie dostrzegał on w świeckich nurtach humanizmu środka rozwoju duchowego i intelektualnego człowieka:

Można w tym miejscu wysunąć bardzo prawdopodobną hipotezę, której zweryfikowanie trzeba pozostawić badaczom pism Barbaro. Uznaję jego tekst za wyraz sprzeciwu nie tylko wobec neoplatonizmu florenckiego, ale także wobec humanizmu weneckiego. Czy jego gwałtowny sprzeciw względem absolutyzacji literackich środków ekspresji i uznania literatury za spoiwo wspólnoty nie wynika

² Kaszowska-Wandor, *Res publica (post) litteraria. Od poetyki wspólnoty do postliteratury*, 292.

³ Kaszowska-Wandor, 162.

w dużej mierze z negatywnego doświadczenia humanistycznego klientelizmu? Jako przedstawiciel jednego z najważniejszych rodów weneckich musiał być w pełni świadomy, w jaki sposób powstają owe humanistyczne teksty, na czyje zamówienie są pisane i czyje interesy reprezentują. [...]

Być może nikt lepiej niż ów wenecki biskup-humanista nie zdaje sobie sprawy, że literatura jest rzeczą ziemską i ludzką i że utożsamienie jej z teologią jest nie tylko niebezpieczne, ale z punktu widzenia chrześcijanina stanowi rodzaj bałwochwalstwa. Dostrzegamy tu z pewnością, jakim nieporozumieniem jest uznanie krytycznego głosu Barbaro za wyraz scholastycznego lęku przed nową kulturą. Jest wręcz przeciwnie: ów głos pozostaje być może znacznie bardziej świadomy praktycznych konsekwencji uczynienia z humanistycznej poetyki wspólnoty rodzaju świeckiej religii⁴.

Chwilę później, przy omawianiu *Listów o estetycznym wychowaniu człowieka* Schillera, autorka postępuje w kierunku przeciwnym. Dostrzegając przekłamania w ich recepcji i stawiając mocną diagnozę, że zostały one w powszechnym odbiorze zredukowane do zbioru wyrwanych z kontekstu sentencji, decyduje się na ich ponowną, „bliską” lekturę filologiczną.

Połączenie metodologicznej kreatywności z tradycyjną, filologiczną skrupulatnością i rzetelnością sprawia, że *Res publica (post) litteraria* jest książką, która może wywrzeć bardzo silny wpływ na współczesną dyskusję o sposobach społecznego oddziaływania literatury. Badaczka przekonująco pokazała, że omawiana przez nią metafora jest jednym z kluczowych pojęć, bez zrozumienia którego niemożliwa jest owocna rozmowa na wiele tematów pojawiających się w dzisiejszych humanistycznych dyskusjach. Wszelkie pytania o polityczną sprawczość literatury, o jej udział w wychowaniu, o jej związki z etyką i ogólniej o jej zdolność (współ)kształtowania rzeczywistości sprowadzają się według ustaleń autorki do pytania podstawowego: czy i jakiego rodzaju wspólnotę tworzą ludzie czytający i piszący literaturę. Z tego względu rozprawa Barbary Kaszowskiej-Wandor, której temat na pierwszy rzut oka może wydać się wąski i konkretny, powinna być obowiązkową lekturą każdego literaturoznawcy chcącego rozważać najbardziej ogólne kwestie związane z teorią i filozofią literatury.

⁴ Kaszowska-Wandor, 166.

Bibliografia

Balcerzan, Edward. *Literackość: modele, gradacje, eksperymenty*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2013.

Kaszowska-Wandor, Barbara. *Res publica (post) litteraria. Od poetyki wspólnoty do postliteratury*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2020.

SŁOWA KLUCZOWE:

HUMANIZM

POETYKA LITERATURY

wspólnota literacka

ABSTRAKT:

Tekst jest recenzją książki Barbary Kaszowskiej-Wandor *Res publica (post) litteraria. Od poetyki wspólnoty do postliteratury*. Badanie etymologii metafory „republiki literackiej” prowadzi autorkę do rozważania fundamentalnych pytań dotyczących roli literatury w kształtowaniu wspólnot społecznych i pytań o sposoby wywierania przez literaturę wpływu na rzeczywistość polityczną. Rozległa erudycja badaczki i stosowane przez nią odważne rozwiązania metodologiczne pozwalają jej udzielić na te pytania – bardzo stare i często uważane za nierozstrzygalne – oryginalnych, nieoczywistych odpowiedzi.

poetyka

HISTORIA IDEA

etyka literatury

NOTA O AUTORZE:

Gerard Ronge – doktorant w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Kierownik projektu „Kategoria nowości w polskiej literaturze współczesnej. Oryginalność po postmodernizmie” realizowanego w ramach programu ministerialnego „Diamantowy Grant”. Interesuje się teorią i filozofią literatury.