



Marta Baron-Milian

Dorota Kołodziej

Maciej Libich

Marta Rakoczy

Honorata Sroka

lato-jesień 33-34 | 2023

AWANGARDOWE POETYKI ZAPISÓW ŻYCIA

Nie interesuje nas każdy przykład radykalnego przekroczenia konwencji zapisów życia, lecz wyłącznie relacje – pomiędzy awangardą, autobiografistyką, archiwami i eksperymentem artystycznym – tworzone przez artystów, których dorobek wpisuje się w jeden z spośród blisko sześćdziesięciu nurtów radykalnych estetyk awangardowych.

Redaktor naczelny

Tomasz Mizerkiewicz

Redaktorzy prowadzący

Lucyna Marzec, Honorata Sroka

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

Redaktorka wydawnicza: 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

Monika Stanek – polska wersja językowa

Jack Hutchens – angielska wersja językowa

Sekretarz redakcji: dr Gerard Ronge**Projekt okładki i znaków graficznych:** Patrycja Łukomska

Na okładce: Theo van Doesburg , *Girl with Buttercups* (1914)

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

Wydawca: Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej UAM w Poznaniu

„Forum Poetyki | Forum of Poetics” wiosna 2023 (33-34) rok VIII | ISSN 2451-1404

© Copyright by „Forum Poetyki”, Poznań 2023

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

wstęp

- Lucyna Marzec, Honorata Sroka,
Awangardowe poetyki zapisów życia | 4

teorie

- Marta Rakoczy, „Najlepsza książka mówiona”. Wat, głos,
awangarda i „świadectwa” Europy Środkowo-Wschodniej | 10
- Marta Baron-Milian, *Awangarda naprawdę!*
Biograficzne eksperymenty Sterna z Apollinaire’em | 26
- Piotr Bogalecki, *Nieuporządkowane, nieprzerobione,*
niespożytkowane. Dzienniki Witolda Wirpszy | 42

praktyki

- Anna R. Burzyńska, *Perpetuum Mobile. Dzienniki*
przemieszczania się po nie-miejscach Blixy Bargelda | 58
- Dorota Kołodziej, *Quasi-dzienniki jako laboratorium*
eksperymentu – przypadek Andrzeja Falkiewicza | 76
- Honorata Sroka, *Wielka nuda kontemplacji. Eksperymentalne*
zapisy chorobowe Franciszki Themerson | 92
- Justyna Michalik-Tomala, *Performatywny wymiar*
Multipartu Tadeusza Kantora | 110
- Katarzyna Biela, *Liberackie archiwa: wokół kolekcji*
B.S. Johnsona oraz Zenona Fajfera i Katarzyny Bazarnik | 122

krytyki

- Maciej Libich, *Dzienniki wojenne Leopolda Buczkowskiego.*
Lektura antropologiczna | 134
- Katarzyna Thiel-Jańczuk, *Awangarda w archiwum.*
W stronę Proustowskiej widmontologii (wokół książki
Oko Prousta. Rysunki Marcela Prousta [Oeil de Proust.
Les dessins de Marcel Proust] Philippe’a Sollersa) | 154

Awangardowe poetyki zapisów życia

Lucyna Marzec

Honorata Sroka

ORCID: 0000-0001-6478-3997

ORCID: 0000-0002-3505-1604

Wydawałoby się, że nie ma bardziej konwencjonalnej, naiwnej (w Schillerowskim sensie) i wyczerpanej poetyki niż europejskie piśmiennictwo konfesyjne oraz bliskie im formy życiopisania, tradycyjnie nazywane intymistyką (w tradycji francuskiej) czy life writing (w tradycji anglosaskiej), który to termin od niedawna tłumaczy się na język polski jako zapisy życia. Większość działań artystycznych przekształcających autobiografię podaje w wątpliwość konwencję konfesji i typowe dla niej kategorie ekspresji oraz burzy transparentność zawiązywanych w dobrej wierze paktów. Autobiografia Alicji B. Toklas Gertrudy Stein, Fałszerze André Gide'a, Roland Barthes Rolanda Barthes'a – należą do klasyki i niemal wyczerpują chwyt dystansu wobec pisarstwa wspomnieniowego, autobiografii, dziennika i im pokrewnych. Dystans wytwarza jeszcze jedna dystynkcja – między pisarstwem (czy w dawnych epokach: piśmiennictwem) a literaturą/literackością. Zapisy życia stoją po tej pierwszej stronie. Coraz częściej znaczący wyjątek stanowi biografia, która najsilniej jako tradycyjny gatunek zapisów życia transmutuje i wchłania charakterystyczne dla modernizmu i postmodernizmu techniki narracyjnej dyspersji, reportażowego wielogłosu, fragmentaryzacji. Ostatnie dekady charakteryzuje silne „autobiografizowanie” biografii. W dyskursie humanistycznym towarzyszą temu procesowi praktyki autoteorii, autoetnografii i etnografii intymnej.

Dlatego tylko pozornie zapisy życia i awangardy – rozumiane bardzo szeroko, jako szereg nurtów artystycznych XX i XXI wieku, w których jednym z istotniejszych pojęć jest eksperyment¹ – nie mają z sobą wiele wspólnego. Problematyka ich wzajemnych związków i relacji była do tej pory podejmowana rzadko², ale nie będziemy w tym miejscu wskazywać przyczyn. Ciekawsze jest postawienie pytań, które pozwolą na retrospektywną analizę, nowe interpretacje „zacytanych” tekstów i dadzą inspirację do badań archiwalnych – pytań o wzajemne zależności zapisów życia i awangardowości. Takie pytania – o relację estetyk eksperymentalnych i zapisów życia – zadały sobie Julia Novak³ i Irene Kacandes⁴, inspirując nas do przyjrzenia się wszystkim zapisom życia, w których nacisk na formalne nowatorstwo wprowadza odbiorcę w namysł nad radykalnie przekroczonymi konwencjami. Novak pozostawia nas w pewnym niedosyć rozstrzygnięć, ponieważ jej zdaniem estetyki poprzez eksperymentalne działanie mogą realizować dwa rozbieżne cele: podkreślać wartość gestu auto/biograficznego albo właśnie wystąpić przeciwko niemu⁵.

Zdążamy w innym kierunku. Punktem wyjścia są dla nas pojęcia: awangard (Anatol Stern, Guillaume Apollinaire, Franciszka Themerson, Leopold Buczkowski, Aleksander Wat), neoawangard (Witold Wirpsza, Andrzej Falkiewicz, Tadeusz Kantor, B.S. Johnson, Philippe Sollers), postawangard (Blixa Bargeld, Zenon Fajfer i Katarzyna Bazarnik) czy modernizmu (Marcel Proust). Relacje pomiędzy zapisami życia a eksperymentem są więc osadzone w kontekście konkretnych teorii awangard europejskich w sztuce XX wieku⁶. Nie interesuje nas każdy przykład radykalnego przekroczenia konwencji zapisów życia, lecz wyłącznie relacje – pomiędzy awangardą, autobiografistyką, archiwami i eksperymentem artystycznym – tworzone przez artystów, których dorobek wpisuje się w jeden z spośród blisko sześćdziesięciu nurtów radykalnych estetyk.

Ponadto analizujemy nie tylko opublikowane dzieła sztuki, ale również materiały archiwalne, pochodzące z różnych zasobów: instytucjonalnych, domowych, cyfrowych. Status tych źródeł bywa niepewny, co pozwala pokazywać tak zaplanowane, jak i przypadkowe nieciągłości oraz odstępstwa od konwencji. Archiwalia zachęcają nas również do stawiania pytań o zupełne pryncypia: w jakim stopniu mamy tu jeszcze do czynienia z burzeniem porządków, a w jakim z chaosem archiwum, przygodnym zbiorem, nieudanym przedsięwzięciem zachowania spuścizny albo zaledwie incydentalną zbieżnością estetyk artystycznych i archiwalnych? Czy rzeczywiście problematyka formalnego nowatorstwa użyta w kontekście zachowanych w kolekcjach papierów daje inspirację dla analizy materiałów?

¹ Zob. dyskusję na temat znaczenia pojęcia „eksperyment artystyczny” w sztuce awangardowej: Tradycje eksperymentu / eksperyment jako doświadczenie, red. Krzysztof Hoffmann, Jakub Kornhauser, Barbara Sienkiewicz (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019).

² Z istotniejszych rozpoznań krajowych zobacz syntezę Aleksandra Wójtowicza, w której autor omawia większość wspomnień i powieści autobiograficznych pierwszej polskiej awangardy. Zob. Aleksander Wójtowicz, „Kronikarze i «fałszerze». Powojenne wspomnienia twórców z kręgu «Zwrotnicy» i «Almanachu Nowej Sztuki»”, w: tegoż: Nowa sztuka. Początki (i końce) (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017).

³ Julia Novak, „Introduction”, w: Experiments in Life-Writing. Intersections of Auto/Biography and Fiction, red. Lucia Boldrini, Julia Novak (New York: Springer, 2017).

⁴ Irene Kacandes, „Experimental Life Writing”, w: The Routledge Companion to Experimental Literature, red. Joe Bray, Alison Gibbons, Brian McHale (Abingdon: Routledge, 2012).

⁵ Novak.

⁶ Zob. przede wszystkim: Teorie awangardy. Antologia tekstów, red. Iwona Boruszkowska, Michalina Kmiecik, Jakub Kornhauser (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2020); Mark Lipowiecki, „Modernizm i awangarda: pokrewieństwa i różnice”, Teksty Drugie 5 (2018); Renato Poggioli, The Theory of the Avant-Garde, tłum. G. Fitzgerald (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1968); Matei Călinescu, „Idea awangardy”, w: Teorie awangardy. Antologia tekstów, red. Iwona Boruszkowska, Michalina Kmiecik, Jakub Kornhauser (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2020), 115–170.

W dziale Teorii prezentujemy trzy artykuły, które wychodząc od konkretnych analizowanych przypadków, proponują szerszą refleksję nad statusem eksperymentu w zapisach życia awangard. Z kolei dział Praktyki przeciwnie – poświęcony jest studiom przypadków wykraczających poza uniwersalizujące rozpoznania. W pięciu prezentowanych artykułach dyskutujemy szereg praktyk artystycznych, w których awangardysty rozszerzają możliwości oraz niemożliwości form i gatunków zapisów życia w sposób, którego wzorców nie odnajdujemy w innych przykładach. Numer kończy dział Krytyki, w którym autorzy w duchu jednej z awangardowych doktryn polemicznie opowiadają się „przeciwko” stanowi badań, proponując nowe rozumienie dwóch zastanych porządków.

Numer „Forum Poetyki” otwierają artykuły, które zarysowują kwestię ponownych interpretacji kanonicznych tekstów z perspektywy life writing studies (artykuł Marty Rakoczy), poszukiwanie formuł pisarskich, figur i tropów, które wskazują na wzajemne zależności awangardowości/eksperymentu i zapisów życia (artykuł Marty Baron-Milian), oraz nieredukowalne napięcia i różnice w autorskich poetykach (artykuł Piotra Bogaleckiego).

Dla Marty Rakoczy kluczową kategorią teoretyczną, która otwiera na nowo analizę Mojego wieku Aleksandra Wata, jest twórczość słowna. Awangardyzm Mojego wieku i jego eksperymentalny potencjał zrozumiały jest wówczas, gdy zestawimy rozmowę Wata i Miłosza z dorobkiem kolejnych fal zwrotu mówionego, historii mówionej oraz relacji świadków. Jakkolwiek warto dystansować się wobec ideologii „prawdy” wpisanej w opozycję mówione – pisane, właśnie meandryczna „rekapitulacja” Wata, jak sam nazywał rozmowy z Miłoszem, wyprzedziła o kilka dekad refleksję nad złożonością i ograniczeniami ustnych narracji świadków oraz pamięcią ocalańców. Wpisując Mój wiek w szerokie ramy polityk kulturowych, projektów tożsamościowych lat 60. i 70. oraz metamorfoz autobiografii, Rakoczy dowodzi, że subwersywność polityczna, refleksja tożsamościowa oraz forma, jaką przybiera dialog Wata z Miłoszem, ściśle wiąże się z poszukiwaniem estetyki zaspokajającej potrzebę wytworzenia retoryki zaświadczenia, która uwzględniałaby lokalne doświadczenie Europy Środkowowschodniej, a zarazem była przekładalna na oczekiwania, jakie dysydentom z tej części świata stawiano na Zachodzie. Pomijając najczęściej omawiane, doskonale znane okoliczności powstania Mojego wieku, aspekty psychologiczne i kondycję zdrowotną Wata, Rakoczy omawia audiobiografię Wata jako element szerokiej formacji dyskursywnej, przekształcającej myślenie o historii i wytwarzaniu XX wieku.

Awangardowe podejścia do życiopisania wiążą się również z wymiarem stricte autobiograficznym i politykami tożsamości. Marta Baron-Milian przekonuje, że kluczowymi figurami w eksperymencie biograficznym Anatola Sterna Dom Apollinaire’a. Rzecz o polskości i rodzinie poety są prozopopeja oraz transwersalność typografii poematu. Można z nich wyczytać kryptoautobiograficzny gest Sterna, który, przez lata zaangażowany w projekt biografii autora Kaligramów, przepracowywał równoległe, choć przemilczając zagadnienie i usuwając ślady – kwestię swego pochodzenia. Tak, idąc za sugestią Alicji Stern, odczytuje marańską maskę Sterna Baron-Milian, a zarazem podkreśla powiązaną z estetyką awangardową formę Domu Apollinaire’a, mieszczącą poemat, eseje, relacje z genealogicznego śledztwa. W przeciwieństwie do licznych tekstów wspomnieniowych Sterna, w których w uporządkowany i dość tradycyjny sposób opowiadał legendę i historię awangardy, zarazem omijając swoją prywatną biografię, właśnie w eksperymentalnej książce o Apollinairze zama-

skował kluczowe pytania tożsamościowe oraz historię wykluczeń. Uczynienie z centrum zainteresowania legendy o polskim pochodzeniu Apollinaire’a biograficznej fikcji, fantazmatu początku, który wyłania się z tekstu Sterna, zarazem wyprzedza projekt agnotologii, wiedzy o kulturotwórczym potencjale niewiedzy, plotki i domysłów.

Piotr Bogalecki w swoim artykule udowadnia, że nieprzypadkowo deklaratywnie niechętny konwencji konfesji Witold Wirpsza obok tekstów rzucających wyzwanie intymistycie (Spożytkować pisarsko, Sama niewinność) pozostawił szereg utworów opatrzonych dokładnymi datami i miejscami powstania. Odczytując gest datowania jako przejęty z diarystyki egzystencjalny ślad i autobiograficzną sygnaturę, zauważyć można nieciągłą, ale intensywną potrzebę odnoszenia się do konfesyjnej konwencji autora Listów z oflagu. W archiwum Wirpszy zachowały się bruliony z notatkami, wspomnieniami i początkami dzienników. Jakkolwiek poeta każdorazowo zarzucał praktykę diarystyczną, niewątpliwie autobiograficzny model pisarstwa, przenikający cały XX wiek, wpłynął na jego praktyki pisarskie nie tylko w roli kontrapunktu czy obiektu polemiki. Zapiski datowane. Bez porządku można interpretować jako odpowiedź dojrzałego eksperymentatora na jednoczesną potrzebę i niechęć wobec diarystyki. Wirpsza stanowi więc przypadek tyleż oryginalny, co typowy napiętych relacji (neo)awangardy z tradycją i konwencją zapisów życia. To, co w eksperymentalnej poezji można spożytkować pisarsko, otwarcie dystansując się i problematyzując modele life writing, w przypadku intymnych zapisków nieprzeznaczonych do druku okazuje się przybierać tradycyjną formę. Podobnych Wirpszy senilijnych dzienników choroby oraz uogólniających refleksji w historii dziennikopisania znajdziemy sporo; rzadko autorstwa awangardystów. Siatka napięć między literackim i intymistycznym pozostaje aktywna, nie da jej się znieść, zanurzając w archiwum i bruliony. Można jednak śledzić konsekwencje implozji i eksplozji różnych trybów pisania i konceptualizacji „ja”.

W dziale Praktyki prezentujemy teksty, które podejmują temat: dzienników (artykuł Anny R. Burzyńskiej), quasi-dzienników (artykuł Doroty Kołodziej), eksperymentalnej autopatografii (artykuł Honoraty Sroki), związków wystawiennictwa i performansu z zapisami życia (artykuł Justyny Michalik-Tomali) czy wreszcie statusu sztuki awangardowej w ramach instytucji archiwalnych (artykuł Katarzyny Bieli).

Dla Anny R. Burzyńskiej punktem wyjścia jest pojęcie nie-miejsca opisane przez Marca Augé. Autorka analizuje zapisy życia niemieckiego kompozytora, muzyka i performerę Blixy Bargelda, który od lat 90. XX wieku narratywizuje swoje doświadczenie artysty uczestniczącego w kolejnych tournées. Hybrydyczny, wieloletni rejestr prowadzony przez artystę pokazuje, w jaki sposób odwiedzenie tysięcy miejsc okazuje się paradoksalnym zaprzeczeniem idei podróży. Bargeld nie stroni w swoich wysiłkach od inspiracji estetykami awangardowymi, co możemy obserwować poprzez takie formy, jak: seria fotografii ukazujących hotelowe łazienki (Serialbathroomdummyrun), eksperymentalna proza (Europa kreuzweise. Eine Litanei), osadzone w tradycji muzyki konkretnej kompozycje (album Perpetuum Mobile) czy wreszcie strategie ograniczeń oraz proceduralizm dadaistów i OuLiPo.

Dorota Kołodziej omawia trzy utwory Andrzeja Falkiewicza (Fragmenty o polskiej literaturze, Takim ściegiem, Ta chwila). Posługując się tradycyjnymi teoriami badań nad dziennikiem (Philippe Lejeune, Małgorzata Czermińska, Paweł Rodak), autorka dąży do ukazania eksperymentalnej gry z autobiografią, w którą awangardysta wciąga odbiorcę. Podążając za sugestiami wcześniejszych

komentatorów tych, mimo wszystko, rzadko omawianych tekstów Falkiewicza, Kołodziej podkreśla, że wybrane do analizy źródła są silnie zintertekstualizowanymi przykładami zapisów pełnych aluzji i kryptoodniesień do własnej twórczości. Taki rodzaj poetyki pozwala stawiać pytania o funkcję i rodzaj relacji z odbiorcą, którą nawiązuje autor. Pozwala także badacze prześledzić charakterystykę tego „samozwrotnego” laboratorium eksperymentu z zapisami życia.

Honorata Sroka prezentuje z kolei analizę porównawczą, w której wydobywa przenikanie się taktyk autopatograficznych w korespondencji oraz sztuce Franciszki Themerson. Badaczka prezentuje nieznane materiały zdeponowane w Muzeum Sztuki w Łodzi, które są rzadkim przykładem zapisów życia awangardystki. Pojęcie autopatografii eksperymentalnej, zaproponowane przez Srokę, pozwala nam dostrzec, że awangardowy eksperyment nie tylko w sztuce wizualnej, lecz także w przypadku zapisów życia może mieć funkcję etyczną (podważenie dominujących, upraszczających sposobów opowiadania o chorobie). Autorka ustala, że eksponowanie tematu własnej choroby przez plastyczkę tak w prywatnej korespondencji, jak i rysunkach oraz monochromatycznych obrazach charakteryzuje interesująca spójność kompozycji opartych na żarcie, autoironicznym demontażu, oddalaniu patosu, lekkości wyrazu. Stosunkowo rzadko podejmowana przez twórców awangardowych w ich sztuce tematyka choroby jest więc w tym przypadku przykładem strategii przekształcenia, w której dochodzi do połączenia dwóch sprzecznych porządków. Niczym Alfred Jarry w *Ubu Królu*, Themerson wprowadza nas w estetykę eksponowania rzeczy trudnych lub strasznych, używając bezpretensjonalnego, satyrycznego języka.

Justyna Michalik-Tomala podejmuje temat jednego z czołowych polskich autoarchiwistów awangardowych – Tadeusza Kantora. Autorka nie analizuje dobrze omówionej spuścizny założyciela teatru „Cricot 2”, lecz podejmuje dyskusję nad mniej dyskutowaną – a poprzedzającą szeroko zakrojone działania dokumentacyjne artysty – akcją *Multipart* z 1971 roku. Przy pomocy pojęcia „żywego archiwum” badaczka analizuje eksperyment na przecięciu wystawiennictwa angażującego odbiorców performansu z zapisami życia oraz towarzyszącej całemu procesowi refleksji teoretycznej Kantora nad zadaniami i celami archiwum. Wchodząc w polemikę z Luizą Nader, Michalik-Tomala w *Multiparcie* widzi jednak nie tyle preludium późniejszych działań awangardysty, ile traktuje akcję jako formę i zarazem model eksperymentalnego, performatywnego archiwum, które wpisuje się w zaproponowane przez Nader konceptualistyczną refleksję nad procesem uhistorycznienia, budowania historii alternatywnych, nieadekwatnych, a także statusem samej dokumentacji.

Dział Praktyki zamyka artykuł Katarzyny Bieli, która podejmuje temat struktur dwóch archiwów awangard: B.S. Johnsona (*The British Library* w Londynie) oraz Zenona Fajfera i Katarzyny Bazarnik (Biblioteka Jagiellońska w Krakowie). Wyjściowym pojęciem, wokół którego jest zbudowana analiza porównawcza, to termin „liberatura”. Autorka pokazuje więc dwa odmienne modele instytucjonalizowania archiwów awangard, a ściślej „liberackich archiwów”. Badaczka prezentuje istotne kompozycyjnie przejścia pomiędzy porządkiem domowej kolekcji oraz upublicznionych materiałów, opisuje historie zbiorów, a także problemy związane z ich multimodalnym charakterem. Dyskusja Bieli wpisuje się więc z jednej strony w refleksję metaarchiwalną nad samymi warunkami recepcji zbiorów. Z drugiej natomiast pozwala szczegółowo dociekać, dlaczego restrukturyzacja w przypadku kolekcji angielskiego neoawangardysty okazała się nie tylko ochroną materiałów, lecz także formą zagrożenia.

Ostatnim działem tego numeru są Krytyki, gdzie prezentujemy teksty polemiczne Macieja Libicha i Katarzyny Thiel-Jańczuk. Pierwszy z autorów podejmuje temat datacji brulionów z dziennikami wojennymi Leopolda Buczkowskiego. Zdaniem Libicha niesłuszne są założenia Sławomira Buryły i Radosława Siomy, którzy w zeszytach artysty widzą czystopisy z lat 80. Zdaniem badacza zdeponowane w Muzeum Literatury w Warszawie rękopisy są oryginałami z lat 40., co autor skrupulatnie udowadnia. W artykule przeanalizowana została materialność dzienników, nietypowa interpunkcja, dopiski na marginesach, rysunki czy znaczenie „pustych stron”. Taka antropologiczna lektura z powodzeniem prowadzi Libicha do oryginalnego wniosku na temat statusu zapisów Buczkowskiego, które przez dwie ostatnie dekady były odczytywane jako odpis oryginału.

Natomiast Katarzyna Thiel-Jańczuk podejmuje polemikę wokół eseju *Oko Prousta*. Rysunki Marcela Prousta *Philippe’a Sollersa*. Autorka zauważa, że o ile liczba opracowań na temat twórczości modernisty oraz ilość powieści podtrzymującej we współczesnej literaturze frankofońskiej mit Proustowski jest ogromna, o tyle omawiany przez nią esej stanowi na tle tej bogatej recepcji propozycją oryginalną. Sollers – sam, przypomnijmy, neoawangardysta, pisarz i założyciel czasopisma „*Tel Quel*” – oscyluje bowiem wokół zamieszczanych przez modernistę na marginesach manuskryptów bądź dołączanych do korespondencji rysunków, stosunkowo mniej znanego fragmentu spuścizny Prousta. Autorka z powodzeniem poddaje dyskusji idealistyczne interpretacje spojrzenia, by następnie zwrócić uwagę na znaczenie rysunków dla kształtowania się pamięci o modernizmie we współczesnej literaturze francuskiej.

„Najlepsza książka mówiona”.

Wata, głos, awangarda i „świadcstwa” Europy Środkowo-Wschodniej

Marta Rakoczy

ORCID: 0000-0002-7967-2939

Wata „głos z przeszłości”

„Zapewne najlepszą książką mówioną jest *Mój wiek*, imponująca autobiografia Aleksandra Wata” – stwierdzał Timothy Snyder w wydanej w 2012 roku książce stanowiącej zapis wielowątkowych rozmów z Tonym Judtem na temat wieku XX. W artykule tym chciałabym przyrzeć się powodom, dla których Snyder w ten sposób interpretował pamiętnik Wata. Chcę także zrozumieć fenomen *Mojego wieku* jako relacji, która, jak sądzę, tylko z pozoru ma niewiele wspólnego z awangardowym eksperymentem charakterystycznym dla młodego Wata, w rzeczywistości bowiem jest dziełem czasów, które Daniel Bell określał mianem radykalizmu gniewnych lat 60. i które nawiązywały do dorobku awangard, głosząc, podobnie jak one, apologię jednostkowego doświadczenia¹. Analizując pamiętnik mówiony jako coś więcej niż relację zaangażowanego uczestnika wydarzeń Europy Środkowo-Wschodniej, chciałabym pokazać eksperymentalny potencjał *Mojego wieku* jako książki opartej, w intencji Czesława Miłosza i wielu jej czytelników, na założeniach bliskich estetykom awangardowym i związanej ze zwrotem mówionym w historiografii drugiej połowy XX wieku przetwarzanym na różne sposoby w społecznych politykach pamięci.

¹ Zob. Daniel Bell, *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, zwł. część „Wrażliwość lat sześćdziesiątych”, tłum. Stefan Amsterdamski (Warszawa: Aletheia, 2014), 161–187.

Fakt, że autobiografia Wata przybrała postać nagrań, spisanych i zredagowanych, formalnie zaś – niewiele mając wspólnego z doświadczeniami awangardy pierwszej połowy XX wieku, można uznać za oczywisty. W czasie nagrywanych rozmów z Miłoszem sam Wat odcinał się od doświadczeń estetycznych i politycznych własnej młodości. W przeciwieństwie do Anatola Sterna nie chciał też przydawać swoim młodzieńczym eksperymentom literackim koturnów kierunku artystycznego. Futuryzm wspominał dość ciepło, choć w sposób wyzbyty jakiegokolwiek nostalgii². Na pierwszych stronach *Dziennika bez samogłosek* Wat zrywał też z awangardową poetyką eksperymentu, z dążeniem do formalno-intelektualnych innowacji:

Tego tylko mi trzeba, właśnie mnie, niegdyś awanturniczemu ex-awangardyście: wiedzieć, dotknąć, odczuwać, że to, co jest, już było, że to, co w tej chwili przeżywam, było już przeżyte i przeżywane, że zatem jest w mocy ludzkiej, zatem w mojej mocy to przeżyć. [...] Nie jestem kopistą ani antykwariuszem – przecież nie nowości szukam, ale właśnie ciągłego uwierzytelniania nowych układów rzeczy, słów, rytmów dawnych już wielokrotnie przeżytych³.

Innym powodem, dla którego *Mój wiek* przybrał formę mówioną i, wydawałoby się, nieeksperymentalną, było to, że Wat w latach 60. bardzo cierpiał z powodu fizycznego bólu, który zaostrzył się po przylocie do USA. Zaproszony przez Uniwersytet w Berkeley nie był w stanie sprostać zadaniu napisania własnych wspomnień, nie mówiąc już o nadaniu im literackiej formy. Jak wspominał Miłosz, Wat nie tylko z powodów zdrowotnych nie czuł się dobrze w Stanach. Był „zupełnie zablokowany”. Zapominał o bólu i ożywał się tylko wtedy, gdy zaczynał „opowiadać”⁴. Faktem jest też, że czasy powojenne, jako okres biograficznych rozliczeń z dwoma totalitaryzmami, były czasem powrotu do poetyki osobistego świadectwa jako tej, która pozwala właściwie ująć doświadczenie historyczne. Tę retorykę zaświadczenia – wymagającą środków innych niż literackie – budował wokół *Mojego wieku* Miłosz. Książkę powstałą w wyniku rozmów z Watem nazywał „ruchomym obrazem panoramicznym”⁵. Podkreślał, że w procesie redakcji kierował się przede wszystkim „dbałością o interesy przyszłego historyka”⁶, „pietyzmem wobec oryginału na taśmie” i że troszczył się o „zachowanie języka”, którym „się w warszawskim środowisku intelektualnym mówiło”. „Stąd – wyjaśniał – liczne powtórzenia słów, zdań, sytuacji (ten sam wypadek przedstawiany odrobinę inaczej, a więc za każdym razem nowy odcień w sądach)”. Miłosz nie miał wątpliwości, że *Mój wiek* jest przede wszystkim świadectwem. Przekonanie to pokutowało w późniejszej historiografii, czego dowodem była oparta między innymi na relacjach Wata książka Marci Shore *Kawior i popiół. Życie i śmierć pokolenia oczarowanych i rozzarowanych marksizmem*. Było też obecne w polskim literaturoznawstwie, czego przykład stanowiła ważna dla polskich badań autobiografii literackich książka Małgorzaty Czermińskiej *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie, wyzwanie*. Jak pisała autorka:

² Zob. Marci Shore, *Kawior i popiół. Życie i śmierć pokolenia oczarowanych i rozzarowanych marksizmem*, tłum. Marcin Szuster (Warszawa: Świat Książki, 2019), 385.

³ Aleksander Wat, *Dziennik bez samogłosek*, transkrypcja i oprac. Michalina Kmiecik (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2018), 19.

⁴ Aleksander Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, t. 1 (Warszawa: Czytelnik, 1990), 14.

⁵ Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, t. 1, 18.

⁶ Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, t. 1, 17.

pracę nad swoim mówionym pamiętnikiem traktował Wat zarazem jako dawanie świadectwa o stuleciu, którego był rówieśnikiem, i jako autointerpretację osobistego losu człowieka, który doświadczył zła i został naznaczony cierpieniem. Obie postawy: świadectwo o historii dwudziestego wieku i autoanaliza – są w narracji Wata nierozdzielnie splecione. Trudno mówić o proporcjach, obecność świadectwa w *Moim wieku* wydaje się jednak przeważać⁷.

Poetyka zaświadczenia miała, rzecz jasna, ogromne powodzenie w Europie Środkowo-Wschodniej. Ale fenomen mówionych pamiętników tworzonych przez emigrantów-intelektualistów przebywających w miejscu, gdzie stanowili kulturową i społeczną mniejszość, staje się zrozumiałe, gdy umieścimy go w szerszym, geopolitycznym kontekście. Czas, w którym *Mój wiek* został spisany, był czasem rewolucji metodologicznej, rosnącej popularności historii mówionej i ożywionej pracy archiwalnej na rzecz gromadzenia, spisywania i badania głosów świadków historii, osadzanych w określonych politykach kulturalnych i społecznych zachodnich demokracji liberalnych. Głosy te, zgodnie z założeniami *oral history* sformułowanymi nieco później, bo w 1978 roku przez klasyka dyscypliny Paula Thompsona, miały ujawnić prawdę historyczną mniejszościowego doświadczenia. Jego reprezentacja w dyskursach naukowych miała mieć charakter emancypacyjny. Emancypacja tkwiła – jego zdaniem – nie tylko w treści, ale też w jej mówionej formie. Jak pisał w *Głosie przeszłości* Thompson: „Historia mówiona może być narzędziem przekształcającym zarówno treści, jak i cel historii”, ponieważ – jak podkreślał – „oddaje centralne miejsce ludziom, którzy swoje doświadczenie historyczne przekazują za pomocą własnych słów”⁸.

Inspirowany myślą Marksowską Thompson widział historię mówioną jako bliską rewolucyjnym postulatam awangardy, choć kategoria ta nie pojawiała się u niego *explicite*. Thompson bowiem – niejako wbrew Marksowi, który przyjmował, że sama wypowiedź nie posiada mocy zdolnej ustanowić lub obalić porządek społeczny⁹ – zakładał emancypacyjny charakter mowy, podobnie jak wcześniej awangardysty. W projektowanej przez niego historii opowiadanej mowa jako medium spontaniczności, oddolności, żywiołowości i ludowości miała być narzędziem wyzwolenia. Podobnie jak w postulatach awangardy – miała służyć demokratyzacji doświadczenia, egalitarnemu zmąceniu poetyk i mediów mówienia o historyczności po to, by oddać znaczenie codziennemu, dalekiemu od „wysokiej historii” doświadczeniu „zwykłych ludzi”. Emancypację Thompson postrzegał zasadniczo uniwersalistycznie. Była ona podporządkowana teleologicznie rozumianemu postępowi: prodemokratycznej zmianie na lepsze, służącej wolności jednostek, grup i społeczności.

Co ciekawe, Miłosz podobnie postrzegał projekt rozmów z Watem, niezależnie od tego, że w przeciwieństwie do brytyjskiego historyka był już daleki od fascynacji Marksem. Relacja Wata miała, jego zdaniem, odsłaniać uniwersalne znaczenie totalitaryzmu zaświadczone przez biograficzną opowieść. Pośrednio zaś legitymizować zachodnie idee demokracji liberalnej i wolności jednostki. Niezależnie od tego, że Wat w częściowo narzuconej mu przez Miłosza formule dysydenckiego świadectwa wyraźnie nie czuł się dobrze, w kontekście amerykańskim, w czasie trwania zimnej wojny, relacja ta mogła spotkać się ze zrozumieniem. Wstrząsające wspomnienia Eugenii

⁷ Małgorzata Czermińska, *Trójkąt autobiograficzny, Świadectwo, wyznanie, wyzwanie* (Kraków: Universitas, 2020), 40.

⁸ Paul Thompson, Joanna Bornat, *Głos przeszłości. Wprowadzenie do historii mówionej*, tłum. Paweł Tomanek (Warszawa: Centrum Archiwistyki Społecznej, 2021), 283.

⁹ Zob. Sebastian Michalik, *Przemoc i mowa w nowoczesnej myśli społecznej. Przyczynek do pojęcia negatywności politycznej* (Warszawa: PWN, 2014), 213.

Ginzburg ukazały się w Stanach Zjednoczonych już w roku 1967, opowiadania kołymskie Warłama Szalamowa opublikowano w 1970, a w roku, w którym Aleksander Sołżenicyn otrzymał literacką Nagrodę Nobla, ukazał się w USA pierwszy tom wspomnień Nadieżdy Mandelsztam.

W kontekście europejskim demaskatorska funkcja *Mojego wieku* nie była jednak tak czytelna. Z powodu recesji i zawiedzionych oczekiwań lat 60., zakończonych kontrkulturą roku 1968, kolejna dekada była dla zachodniej Europy czasem niespokojnym. Stosunek do komunizmu nie był wcale jednoznaczny, co sam Wat komentował słowami: „ludzie Zachodu nie mają kodu zrozumienia podstępnej semantyki wszelkich wypowiedzi komunistycznych”¹⁰. Wiele europejskich projektów rewizji lub przemilczeń historii totalitaryzmów XX wieku – zwłaszcza ostentacyjne milczenie niektórych przedstawicieli francuskiej lewicy wobec zbrodni stalinizmu – mogło w kręgach inteligencji pochodzącej zza żelaznej kurtyny budzić duży sprzeciw. Tymczasem dla wielu środowisk europejskich intelektualistów to antykapitalizm, w przeciwieństwie do antykomunizmu, był tym kierunkiem rewizji kulturowej, który po 1968 roku należało rozwijać.

Wielu krytycznych obserwatorów lat 70. definiowało tę dekadę jako „epokę przygnębiająco świadomą tego, że nastąpiła po wielkich nadziejach i ambitnych ideach i nie miała do zaoferowania nic poza jałowym i mało przekonującym powtarzaniem dawnych myśli”¹¹. Zdaniem Tony’ego Judta lata 70., w przeciwieństwie do 60., okazały się nie wspólnotowe, lecz indywidualistyczne. Być może zwrot w postaci historii mówionej – który zdaniem Thompsona, stanowił nie tylko rewoltę metodologiczną, ale także oddolny, pozaakademicki ruch mający wpływ na politykę kulturalną i społeczną – był reakcją na ów indywidualizm. Z jednej strony miał doceniać niepowtarzalny głos jednostek jako materiał budowania narracji historycznej. Z drugiej – opierał się na przekonaniu, że dowartościowanie go będzie nieść emancypację nie tylko osób, ale też społeczności.

Autorską, a jednocześnie dobitnie środkowo-wschodnio-europejską wersję myślenia o historii mówionej niósł ze sobą projekt Wata i Miłosza. Choć Wat w myśleniu o własnej narracji był znacznie bardziej refleksyjny, i to niejako wbrew imputowanym mu intencjom twórcy *Rodzinnej Europy*. Dla Wata pamiętnik – stanowiący, jak pisze Czermińska, „autobiografię duchową” – był bardzo osobistą ekspiacją za krótki flirt z komunizmem, którego nie mógł sobie darować i który interpretował w metafizycznych, a nie historycznych kategoriach osobistej winy.

Usiłując opisać i zinterpretować zjawisko totalitaryzmu – pisała Czermińska w *Trójkącie autobiograficznym* – Wat opiera się zarówno na własnym bezpośrednim doświadczeniu, jak i na teoretycznych uogólnieniach, których dostarcza mu jego wszechstronna erudycja. W pewnym miejscu jednak wyjaśnienia psychologiczne, socjologiczne i historyczne okazują się niewystarczające i wówczas Wat ucieka się do metafizyki, by odpowiedzieć na pytanie: dlaczego zło¹²?

Innymi słowy, pamiętnik mówiony stanowił osobisty, ekspiacyjny performans – rodzaj sprawczego działania słowem, które było ważnym, jeśli nie podstawowym – jak podkreśla Paweł

¹⁰Michalik, 278–279.

¹¹Tony Judt, *Powojnie. Historia Europy od roku 1945*, tłum. Robert Bartołd (Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2008), 560.

¹²Czermińska, 100.

Rodak – aspektem praktyk życiopisania¹³. Jego znaczenie mogło umknąć zachodniej publice, na którą zorientowany był Miłosz. Dla Miłosza pamiętnik Wata był, rzecz jasna, dokumentem wyjątkowym. Był on jednak pamiętnikiem mieszczącym się w rozpoznawalnym już gatunku świadectw środkowo-wschodnio-europejskich intelektualistów doświadczonych przez totalitaryzm. Z tą właśnie wizją Wat nie potrafił się ostatecznie pogodzić.

Być może dlatego w przedmowie autor *Mojego wieku* odżegnywał się od bycia politykiem lub historykiem. Zaznaczał, że w przeciwieństwie do nich „nie czyni historii ani jej nie opisuje, ile jej dzieje się po swojemu przeżywa”¹⁴. Ale jednocześnie nie bronił się przed uznaniem siebie za jednego z wielu jej świadków. Podkreślał to w wielu dokumentach odnoszących się do jego biografii. Zdawał sobie sprawę, że tylko ten kierunek interpretacji może być wystarczająco zrozumiały dla zachodnich instytucji. Dlatego w jednym z wniosków, za pomocą których starał się o stypendium na powojenną twórczość, w miejscu przewidzianym na określenie własnej orientacji politycznej Wat załączył znaczący cytat: „Mój artykuł w piśmie ambasady rządu londyńskiego w Kujbyszewie z 1942 gdzie m.in. piszę: «jesteśmy naocznymi świadkami... apokaliptycznego zdruzgotania kultur i cywilizacji, które chciałyby się rządzić wyłącznie prawami ludzkiego rozumu»”¹⁵. Cytat ten był dyskretnym podkreśleniem wagi własnej ekspiacji. A zarazem unikiem wobec jakichkolwiek politycznych autodefinicji wymagających użycia kategorii, które, zdaniem Wata, przestały być aktualne.

Nie polityk, nie historyk

Zarówno w ujęciu Paula Thompsona, jak i Czesława Miłosza, a tylko częściowo w projekcie samego Aleksandra Wata narracje historii mówionej miały służyć demystyfikacji dominujących dyskursów opartych na krytykowanych hierarchiach społecznych i politycznych. Dlatego właśnie – podobnie jak ujęcia awangardowe – fetyszyzowały one codzienność, głos jako medium bezpośredniej, autentycznej komunikacji oraz niejasną ostatecznie figurę „zwykłego człowieka” jako głównego podmiotu wydarzeń historycznych. Codzienność stanowiła kategorię, która – zdaniem Thompsona, ale także francuskich historyków szkoły „Annales” – miała potencjał emancypacyjny. Za jej pomocą można było ujrzyć coś, co nie poddawało się reżimom literackim czy naukowym. Zainicjowana przez tych historyków walka o świadectwa nieoficjalne, lokalne i osobiste, lekceważone przez – jak pisał Thompson – potężną „maszynę” w postaci „struktury władzy”¹⁶ kształtującą przeszłość na swoje podobieństwo, przypominała, znowu, wiele postulatów międzywojennej awangardy. Postulaty Thompsona radykalizował później Alessandro Portelli, który pracował z historiami mówionymi od lat 70, zbierając świadectwa w rzymskich slumsach i badając między innymi włoskich robotników. Po wielu latach usiłował on prezentować swoje badania w postaci esejów dźwiękowych, w których pismo jako narzędzie dla uprzywilejowanej wypowiedzi eksperta zostało prawie całkiem wyeliminowane.

¹³Paweł Rodak, *Miedzy zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011). Zob. też Paweł Rodak, „«Nie istnieje tu nic, zanim nie zostanie wypowiedziane». Rozmowa z Philippem Lejeune'em”, *Teksty Drugie* 2-3 (2003).

¹⁴Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, t. 1: 19.

¹⁵Ryszard Zajączkowski, „W archiwum Wata”, *Pamiętnik Literacki* 1 (2007): 154.

¹⁶Thompson, Bornat, 284.

Myślenie Wata o własnym opowiadaniu tego, co określał jako „dzianie się historii”, było temu nieraz bliskie. Dlatego o genezie *Mojego wieku* pisał w kategoriach postawy nieeksperskiej, otwartej i niewpisującej się w określone domeny wiedzy profesjonalnej – w kategoriach wstrętu „do języka polityków” i obcości, jaką budzi w nim „obca, ścisła, spoista, ważka mowa uczonych”¹⁷. Miłosz wydawał się jeszcze bliższy temu sposobowi myślenia. Zaznaczał, że *Mój wiek* zawdzięcza swoją wyjątkowość, poza absolutnie bezprecedensowemu doświadczeniu biograficznemu i literackiemu samego Wata, „trudnemu do nazwania prądowi biegnącemu między rozmówcami”¹⁸. Prąd ten – specyficzne współbycie w rozmowie – był tym, co Portelli określał później przez metaforę rozmowy jako tańca, w którym:

ruchy twoje i twojego partnera oddziałują na siebie nawzajem. Chodzi więc tu w jakimś sensie o partnerstwo. A właściwie w historii mówionej chodzi o współautorstwo; współpracę przy tworzeniu czegoś¹⁹.

Mówiony idiom *Mojego wieku*, „bardziej czynny i energiczny” – jak zaznaczał Miłosz – bezpośrednio zwrócony do słuchacza: pełen powtórzeń, swobodnego ruchu myśli, kolistości powracających w różnych wariantach treści, był także tym, co we wstępie uznał za bezdyskusyjny walor pamiętnika. Odpowiadał też po części przekonaniom Wata, który w *Dzienniku bez samogłosek* wyraźnie zaznaczał, że „NIE LUBI PISAĆ O SWOIM ŻYCIU”. „Zastanówcie – notował – wczujcie się w moją sytuację: znów przypomnieć, ożywić w sobie z halucynacyjną wiernością takie doświadczenia już prawie czy pozornie zapomniane, już prawie czy pozornie zablężnione”²⁰. Nie trzeba chyba dodawać, że „energia, ruch, swoboda i działanie”, czyli cały katalog wartości imputowanych przez Miłosza pamiętnikowi Wata był bardzo bliski myśleniu historycznej awangardy. Był to też katalog wpisywany w podobne świadectwa przez Thompsona, który dopiero w kolejnych edycjach *Głosu przeszłości* rozwinął kwestię różnorodnych, nie zawsze wartościowych konsekwencji ustnych opowieści. W świetle późniejszych doświadczeń badawczych okazywało się, że mówione relacje nie zawsze „wyzwalają” i nie zawsze niosą terapeutyczną pociechę. Przeciwnie, mogą traumatyzować, a zapewniając możliwość ekspresji – bezpiecznie kanalizować gniew lub sprzeciw, i tym samym utrudniać wszelkie konstruktywne zmiany społeczne.

Oczywiście, trudno przeoczyć fakt, że w przeciwieństwie do podejmowanych w ramach historii mówionej prób odzyskania oddolnych głosów ludzi pozbawionych reprezentacji przedsięwzięcie Miłosza i Wata dotyczyło wybitnych ludzi pióra, którzy na kształt dyskursów XX wieku mieli duży wpływ i którzy – jako dysydenci intelektualni Europy Środkowo-Wschodniej – byli przeciwnikami wszelkich totalitarnych lub autorytarnych reżimów władzy. Jednak wpływ Wata, w przeciwieństwie do wpływu Miłosza, nigdy nie był duży. Sam Miłosz uznawał, że kariera literacka Wata była w jakimś niezawinionym przez niego sensie nieudana. Ponadto *Mój wiek* był pamiętnikiem człowieka pochodzącego z bezprecedensowej w skali globalnej formacji kulturowej, jaką była skrajnie w XX wieku doświadczona, spolonizowana inteligencja żydowska

¹⁷Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, t. 1, 20.

¹⁸Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, t. 1, 16.

¹⁹Alessandro Portelli, „Oczekuj nieoczekiwanego”, w: *Opowiedziane. Historia mówiona w praktykach humanistycznych*, red. Agnieszka Karpowicz, Małgorzata Litwinowicz-Drożdżel, Marta Rakoczy (Warszawa: Instytut Kultury Polskiej, 2019), 9.

²⁰Wat, *Dziennik bez samogłosek*, 285.

Europy Środkowo-Wschodniej. Formacja ta nigdy nie była grupą uprzywilejowaną w przeciwieństwie do wielu intelektualistów Europy Zachodniej. Jej dylematy tożsamościowe zaś naznaczone były szczególnym tragizmem, czego najdobitniejszym wyrazem było samo archiwum Wata. W teczce, w której znajdowały się zbierane przez niego biogramy, znaleźć można było notatkę dotyczącą nie tylko małżeństwa Watów, ale też nieznanych losów ich żydowskich rodzin.

Stracili – czytamy – w Warszawie 5-pokojowe mieszkanie w 1939 (i po raz drugi obecnie) z antykami, biblioteką, obrazami. Żona utraciła nieruchomości, pozostałe po ojcu Abramie (Adamie) Lew: kamienice w Warszawie przy Nowostalowej 6a i willę w Otwocku („Meran”). W Treblince zginęli: rodzice żony, Abram i Sara (Salomea) Lew oraz siostra Rita Grinstein. Zginęli również dwaj bracia Aleksandra Wata z rodzinami: Arnold (Aron) Chwat – w Treblince, Dawid Chwat – przypuszczalnie w Oświęcimiu²¹.

Szczególne usytuowanie spolonizowanej inteligencji żydowskiego pochodzenia w Europie Środkowo-Wschodniej czyniło ją grupą nieuprzywilejowaną w stopniu szczególnym wobec nieuprzywilejowania większości reprezentantów inteligencji Europy Środkowo-Wschodniej. Czyniło ją też grupą, której doświadczenia mogły być nieczytelne dla zachodniego odbiorcy w czasie, kiedy Pierre Bourdieu, wpisując się w tendencje kontrkulturowe, oznajmiał, że „profesorski dyskurs” jest jedynie wyrazem „dominującej frakcji dominującej klasy”²². Tę specyfikę historyczną intelektualistów zza żelaznej kurtyny dobrze diagnozował Wat. Rozwagał zupełnie inne umocowanie dyskursywno-społeczne zachodnich środowisk intelektualnych. Te ostatnie – twierdził – są podporządkowane „dyktaturze eldersów Francji”²³, „skazanych na krzesło apatii”²⁴. „Dlatego młodzi we Francji – pisał Wat – muszą się buntować”, ponieważ „tu zanim dostaną stopień akademicki czy fachowe stanowisko, są już wdrożeni, włożeni w rutynę”²⁵.

Ponadto szczególna „oddolność”, a jednocześnie „zwykłość” doświadczenia Wata polegały też na tym, że jego obcowanie z komunizmem, a potem „prywatna z nim wojna”, wiązały się z doświadczeniem nie tyle intelektualisty, ile robotnika dzielącego życie łagrowe ze środowiskami znajdującymi się na samym dole drabiny społecznej. Jak czytamy w życiorysie, za pomocą którego Wat starał się o stypendium New Land Foundation na książkę poświęconą komunizmowi:

Literatura o więzieniach sowieckich jest ogromna [...]. Osobliwość doświadczeń Wata polega na tym, że: obok 11 więzień, gdzie obcował z ludźmi sowieckimi wszelkich rang, zawodów i formacji [...], przeżył 3 lata powszednim życiem najszerzszych nie uprzywilejowanych mas pracujących, na najniższych szczeblach egzystencji. Miał więc możliwość obserwowania *ex visu* i doświadczania na własnej skórze mechaniki, przebiegu i kształtu rzeczywistości sowieckiej²⁶.

Poczucie niezwykłości biografii Wata miał też Miłosz. Zaznaczał we wstępie, że dzięki opowieści Wata, której główną bohaterką była jego świadomość, w tym trudna świadomość hierar-

²¹Zająchkowski, 153.

²²Cyt. za Judt, 562.

²³Wat, Dziennik bez samogłosek, 273.

²⁴Wat, Dziennik bez samogłosek, 273.

²⁵Wat, Dziennik bez samogłosek, 273.

²⁶Zająchkowski, 153–154.

chiczości świata społecznego, autor *Mojego wieku* chciał złożyć hołdy także „niepiśmiennym, ukraińskim chłopom, polskim robotnikom z PPS, żydowskim szewcom z małego galicyjskiego miasteczka, a nawet błatnym, rosyjskim bandytom”²⁷

Co ciekawe, relacja Wata mogła przypominać „narrację świadka”, a zatem podstawowy gatunek historii mówionej. To o tej narracji pisał później John Beverley, że stanowi opowieść „bezpośredniego narratora” stanowiącą „afirmację autorytetu osobistego doświadczenia” i że narrator, w przeciwieństwie do twórcy autobiografii, nie może afirmować własnej tożsamości jako oddzielnej od podrzędnej sytuacji grupy lub klasy, której jest narratorem²⁸. Choć Beverley zaznaczał, że „narracja świadka” jest narracją osób „funkcjonalnie niepiśmiennych” lub niebędących „profesjonalnym pisarzem”²⁹, jego nacisk na to, że świadek jest kimś spoza rzeczywistości „sprywatyzowanej, nowoczesnej tożsamości” oraz „form zachodniego pisarstwa literackiego i akademickiego”³⁰, pozwalał zobaczyć związek między projektem Miłosza i Wata – mocno przeżywającego swoją obcość kulturową w środowisku intelektualistów w Berkeley – a projektami historii mówionej i narracjami świadków będącymi „sztuką i strategią podrzędnej pamięci”³¹. W przeciwieństwie do Miłosza Wat był jednak niezmiernie zirytowany narracją polegającą na wchodzenie w rolę ofiary represji: podmiotu podrzędnego, uciśnionego i domagającego się solidarnej empatii. Dlatego w każdym fragmencie opowieści Wat – być może w opozycji do rewizji biograficznej podjętej przez Miłosza w *Zniewolonym umyśle* – podkreślał sprawczość osób podejmujących autonomiczne, niezależnie od okoliczności historycznych, decyzje moralne.

Wat miał świadomość realizowanej częściowo przez Miłosza polityki wpisywania jego świadectwa w szersze dyskursy mające konsekwencje dla interpretacji autobiograficznego doświadczenia i zbliżania go do dysydenckich relacji chroniących go w Stanach Zjednoczonych przed statusem – jak pisał – „nędzarza improduktywa”³². Narzekał w *Dzienniku bez samogłosek* na narzucaną mu, także ze względu na jego migracyjną sytuację, poetykę „automizeralizmu”. „Ta mitologia o mnie – sztydził – «biedny, ubity przez komunizm, prześladowany» bo tak «lepiej do portretu», podczas kiedy nie było wcale oczywiste, i jawne, że ja się w tę bójkę sam wdawałem”³³. Wat pisał o wchodzeniu w amerykańskie środowisko słowami: „Co za ulga: móc pokazać się, w świecie bez tej mitologii, która otacza nas zawsze jak otoczka coraz gęstsza i ciemniejsza i nieprzenikliwsza z biegiem lat”³⁴. Nie miał jednak co do swojej sytuacji większych złudzeń. „A co – pytał – jeżeli jesteś nieustająco obserwowany, macany, próbowany: włączyć do «naszych»? Czy wypłuć?”³⁵. I konkludował: „Czy można się było spodziewać, że po trzydziestu latach będzie się w roli komicznego nowożeńca, fotografowanego z podglądanego z ukrycia, dla rozrywki i zabawy”³⁶.

²⁷Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, t. 1, 17.

²⁸John Beverley, *Narracja świadka, podrzędność i autorytet narracyjny*, w: *Metody badań jakościowych*, red. Norman K. Denzin, Yvonna S. Lincoln (Warszawa: PWN, 2009), 763.

²⁹Beverley, 762.

³⁰Beverley, 763.

³¹Beverley, 769.

³²Wat, *Dziennik bez samogłosek*, 288.

³³Wat, *Dziennik bez samogłosek*, 289.

³⁴Wat, *Dziennik bez samogłosek*, 291.

³⁵Wat, *Dziennik bez samogłosek*, 292.

³⁶Wat, *Dziennik bez samogłosek*.

Niezależnie od różnic w myśleniu o *Moim wieku* wydaje się, że Wat wraz z Miłoszem, wcześniej niż przedstawiciele „awangardy” naukowej w postaci historii mówionej, stworzyli swoistą politykę ewokacji doświadczenia historycznego. Dlatego Wat bronił się przed uznaniem *Mojego wieku* za autobiografię lub pamiętnik, który można by interpretować w kategoriach gatunkowych: sugerujących bądź literacki, bądź historyczno-wspomnieniowy trop interpretacji. Wyraźnie zaznaczał, że nie jest to ani autobiografia, ani spowiedź, ani traktat literacko-polityczny. *Mój wiek*, według jego sformułowania, miał być procesualną „rekapitulacją osobistych doświadczeń przeszło ćwierćwiecza współistnienia z komunizmem”³⁷. Pojęcie rekapitulacji sygnalizowało czytelnikowi, że opowiadający nie myśli o swych wspomnieniach w kategoriach gatunkowych czy formalnych. Znacznie istotniejsze od pytania o formę tekstu było pytanie o jego funkcje. Rekapitulacja sugerowała praktykę; proces podsumowywania i organizowania pamięci. W jego ramach „polityka” – o której mówił Wat we wstępie – nie była osobną, podającą się całkowitej racjonalizacji domeną przedmiotową, lecz tym, co Wat określał mianem „losu”³⁸. Okazywała się bliska przeznaczeniu, które pozbawione jest jakichkolwiek providencjalistycznych konotacji. Choć, warto to podkreślić, polityka była tu czymś odległym od awangardowego myślenia o niej jako domenie osobistej lub zbiorowej kreacji.

Można też zaryzykować twierdzenie, że to właśnie Wat, w przeciwieństwie do Miłosza, bliski był myśleniu o narracjach mówionych, które w polskiej humanistyce początku XXI wieku rozwinęło się całkiem niedawno. Przywołam tu jeden z jego wariantów, a mianowicie krytyczny wobec tradycji Thompsona projekt Piotra Filipkowskiego, który w koncepcji historii mówionej jako „hermeneutyki losu” mówił, że nie chodzi w niej o prawdę historyczną ani jej emancypacyjny potencjał, lecz o odzyskiwanie pojedynczego „sensu, jaki ludzie nadają swoim minionym doświadczeniom – zawsze w kontekście doświadczeń obecnych – i swojemu życiu jako pewnej przeżytej i poddanej refleksyjnemu oglądowi całości. I o tego sensu zakomunikowanie”³⁹. Podobną ideę egzystencjalnego koła hermeneutycznego realizował znacznie wcześniej i bardzo świadomie Wat. Prowokowany pytaniami Miłosza krążył za pomocą anegdot, migawkowych scen po własnej biografii. Powracał uporczywie do pewnych kwestii lub oświetlał je z różnych stron. Zapamiętane przez niego epizody znaczyły w kontekście całej rekapitulacji, która nie uruchamiałyby pracy sensu, gdyby nie drobne, wyrwykowe wspomnienia. Podobnie jak w znacznie późniejszym ujęciu Filipkowskiego: „niczym w hermeneutycznym kole – zapamiętane i przywoływane epizody nabierają pełniejszego sensu w kontekście tej biograficznej całości. A ta całość, choć wyposażona w jakiś naddatek egzystencjalnego sensu, jest tylko konstelacją tych sensownych elementów, epizodów, wspomnień, obrazów, doświadczeń, przeżyć”⁴⁰. W podjętym przez Wata i Miłosza eksperymencie można było więc ujrzyć znaczący i dojrzały, narracyjny i polityczny eksperyment. Jego znaczenie wydobydą dyskursy rozwijane na gruncie zachodnim dopiero w latach 80. i realizowane w zachodniej i środkowo-wschodniej humanistyce do dziś.

³⁷Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, t. 1, 20.

³⁸Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, t. 1, 19.

³⁹Piotr Filipkowski, „Historia mówiona jako hermeneutyka losu. Doświadczenie przedtekstowe”, *Teksty Drugie* 1 (2018): 47.

⁴⁰Filipkowski, 47.

Zaświadczenie i wyznanie

Odpowiedź na pytanie o powody rządzące formą *Mojego wieku* jest zatem skomplikowana. Aby to zrozumieć, należy skonfrontować opowieści Wata z ówczesnymi dyskursami historycznymi, a także z awangardowymi – choć sięgającymi jeszcze Jana Jakuba Rousseau – ideologiami słowa mówionego. W tej właśnie obszernej perspektywie, łączącej różne pola dyskursów, przyjrzeć się można szerszej kwestii *life writingowych* praktyk mówionych i pisanych XX wieku w Europie Środkowo-Wschodniej. Retoryka świadectwa, budowana wokół historii mówionej oraz mówionych autobiografii intelektualistów Europy Środkowo-Wschodniej, którą tu szkicowo rekonstruuje, wymaga bowiem krytycznego namysłu. Choć ma ona wiele wspólnego z niektórymi przynajmniej z założeń awangardy, sięga swymi początkami znacznie wcześniej. A dokładnie – *Wyznań* Rousseau, które stanowiły estetyczne i obyczajowe trzęsienie ziemi i które inaugurowały nowoczesną ideologię głosu, rezonującą później mocno z jednej strony w wyobraźni awangardy artystycznej XX wieku, z drugiej zaś – w politykach społecznych historii mówionej oraz w realizowanych przez Miłosza koncepcjach świadectwa⁴¹. Retoryka ustnego zaświadczenia i towarzysząca jej ideologia głosu, leżące u podstaw koncepcji Miłosza, miały zatem długą tradycję. Miały też lokalne rozwinięcia w historii kultury polskiej doby romantyzmu. Najdobitniejszym tego przykładem było literackie milczenie Adama Mickiewicza. W wykładach paryskich autor *Dziadów* marzył o słowie żywym jako uosobionym, zbiorowym czynie. Twierdził, że „ręczyć słowem – w języku ludu – to ręczyć sobą”⁴², „słowo to człowiek”, a „wyrazy «człowiek» i «słowo» w języku Słowian mają jedno pochodzenie”⁴³.

Jak pisze Michalina Kmiecik, podobną mitologię mowy i szerzej – słowa można znaleźć już we wczesnej twórczości Wata z lat 30. Literaturoznawczyni zestawia filozofie mowy młodego Wata i starszego Mickiewicza, określając ich jako „rygorystów czynu”. Właśnie w latach 30. Wat – rozpoczynający flirt z komunizmem, a jednocześnie rozczarowany literaturą i jej fikcjonalnością – marzy o demokratycznym, emancypującym geście „wyjścia z wąskiej cechowości zawodowych pisarzy”⁴⁴. Jest wówczas bardzo sceptyczny wobec kultury książki i jej społecznego zaplecza. Redagując komunizujący „Miesięcznik Literacki”, dowartościowuje rzekomo bezpośredni, odwołujący się do ustności i zaświadczenia faktów gatunek „reportażu”, oparty na „obserwacji i wywiadzie”, „bez ozdób i garnituru”. Podobnie jak późniejsi reprezentanci historii mówionej Wat chce wówczas dotrzeć do „niesfingowanego świadectwa konkretnych doświadczeń”⁴⁵ nieuprzywilejowanego proletariatu. Jeszcze w 1964 roku, w *Dzienniku bez samogłosek* określa własne pisanie mianem „mówienia na uwięzi”. Wspomina też o rozmowach z ludźmi, którzy go „intelektualnie podniecają” jako tej formie „logorei”, która – w przeciwieństwie do monologów wewnętrznych odzwierciedlanych w piśmie – jest mniej „banalna, rozlazła, bez kształtu”⁴⁶. Opowieść autobiograficzna, dostępna źródłowo dzięki głosowi czytającego lub opowiadającego,

⁴¹Mary Chamberlain, Paul Thompson, „Introduction. Genre and Narrative in Life-Stories”, w: *Narrative and genre*, red. Mary Chamberlain, Paul Thompson (London-New York: Routledge, 1998), 15.

⁴²Adam Mickiewicz, „Literatura słowiańska. Kurs IV”, w: tegoż, *Dzieła*, t. XI (Warszawa: Czytelnik, 1998), 77.

⁴³Mickiewicz, 149.

⁴⁴Aleksander Wat, „Jeszcze o reportażu”, *Miesięcznik Literacki* 10 (1930): 425.

⁴⁵Michalina Kmiecik, „Paradoksy awangardowego zaangażowania. Milczenie artysty i rewolucja. Przypadek Aleksandra Wata”, *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 2 (2019): 76.

⁴⁶Wat, *Dziennik bez samogłosek*, 270.

ujęta w szerszym polu kulturowym, okazuje się więc gatunkiem subwersywnym, dalekim od pisanych i literackich autobiografii. Podobne interpretacje widać we współczesnych realizacjach opowieści autobiograficznych. Przykładowo, gdy przybierają one postać wywiadu-rzeki i wywiadu-delta, mogą być – jak zauważał na gruncie polskim Przemysław Czapliński w odniesieniu do lat 70 – traktowane jako „otwarcie na społeczną interpretację i włączenie wiedzy [o stalinizmie] do społecznych strategii tworzenia kultury dialogowej”⁴⁷. Więcej, mówiona autobiografia uznana jest – cytuję Czaplińskiego – za projekt ściśle polityczny postulujący „dialogowość jako zasadę kultury” i „większą zwrotność oraz równość komunikacji społecznej”⁴⁸.

Dowodów na to, że autobiografia mówiona – niezmiennie czytana przez pryzmat spowiedzi, wyznania i świadectwa – nadal traktowana jest jako działanie ściśle polityczne, można znaleźć wiele. Dobrym – choć nie jedynym – tego przykładem jest przywołana we wstępie tego artykułu, pochodząca z 2012 roku wypowiedź Timothy’ego Snydera. Snyder w wywiadzie-rozmowie z Tonym Judtem wspomina o mówionej autobiografii, powołując się na pamiętnik mówiony Wata. Amerykański historyk nie tylko twierdzi, że w Europie Środkowo-Wschodniej ten gatunek posiada chlubną tradycję. Mówione autobiografie, jego zdaniem, jako wypowiadane świadectwa epoki i zarazem pojedynczych losów, są gatunkami wpisującymi się w oddolne ruchy działające na rzecz demokratyzacji i wspólnototwórczego zaangażowania. Snyder wiąże je z zaangażowaną społecznie i politycznie inteligencją dawnego bloku wschodniego oraz ze zbiorową i jednostkową emancypacją⁴⁹.

Ów sposób myślenia o mowie jako źródłowo odnoszącej się do prawdy, a także przekonanie o najdotkliwszym kryzysie cywilizacji, który Wat wiązał ściśle z alienacją słowa mówionego – mogącego w systemach totalitarnych oznaczać wszystko stosownie do kierunku obranego przez aparat władzy – były widoczne także w jego opowieści autobiograficznej. Wspominając pobyt w sowieckim więzieniu Wat, opowiadał: „*Jenseit der Wahrheit und der Lüge*: tak sobie powiedziałem, parafrazując Nietzschego. I jak to bywa w chwilach iluminacji – rzeczywistej czy urojonej – padły przegrody ciasnego pomieszczenia, w którym byłem zamknięty, i **widziałem** [podkr. oryg.] jak od zarania mowy każda ludzka wypowiedź była albo prawdą, albo fałszem, albo szczerą, albo kłamliwą. Mogła też być i pięknym-poezją, i modlitwą, ale i wtedy umysł ludzki był jak pasterz, który odłącza jedno stado od drugiego”⁵⁰. Istotę totalitaryzmu Wat odkrywał poprzez zjawisko alienacji nie tyle słowa czy języka, ile „ludzkiej mowy”. Jej zakłamywanie i oderwanie od wszelkich, niezwiązanych z przemocą władzy, kryteriów prawdy wydało mu się największym horrendum, które zdarzyć się mogło cywilizacji⁵¹.

Mówiony idiom twórczości tej bezprecedensowej na gruncie kontynentu formacji, jaką była inteligencja Europy Środkowo-Wschodniej, sugerował także Miłosz. We wstępie do opowiedzianych wspomnień Wata pisał o uwielbieniu przez poetę intelektualnej dysputy oraz o tym, że „to, co napisał, zawsze wydawało się drobną częścią tego, co mówił”, i że „paradoksalnie,

⁴⁷Przemysław Czapliński, „Rozmowa przeciw ekstazie. O kłopotach z autobiografią (nie tylko) komunistyczną”, *Teksty Drugie* 6 (2018): 26.

⁴⁸Czapliński, 26.

⁴⁹Tony Judt, Timothy Snyder, *Rozważania o wieku XX*, tłum. Paweł Marczewski (Poznań: Rebis, 20219).

⁵⁰Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, t. 2, 40.

⁵¹Zob. Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, t. 2, 41.

wbrew jego zamiarom, największą rozmiarami książką, jaka po nim została, jest nie dzieło pisane, ale ten zapis na taśmie⁵². Ów mówiony charakter twórczości Wata – transcendujący tekst w stronę rzekomo autentycznego doświadczenia – sugerowali także późniejsi jego interpretatorzy. Paweł Paszek w świetnej książce *Aleksander Wat: forma życia. Studium o pisaniu, doświadczeniu, obecności* podkreślał, że „spotkanie z poezją Wata to spotkanie z tekstem i tekstami, z literaturą i z kosmosem literatury, ale przede wszystkim to spotkanie z życiem, które woła w stronę opowieści, tak jak opowieść woła w stronę życia”⁵³. Dla Paszka twórczość Wata była opowieścią rozumianą jako forma przekraczająca literaturę. Podobne założenia przyjmował Przemysław Rojek, stwierdzając, że powojenne pisanie Wata jest „bio/bibliografią, czyli czymś, co będąc pisaniem o sobie, jest jednocześnie ustawiczną próbą odnalezienia lepszego sposobu opowiadania”⁵⁴. Przyjmowała je też Krystyna Pietrych podkreślając charakterystyczny dla Wata „proces ciągłego pisania, cechujący się nieukierunkowaną potencjalnością i ciągle odraczaną finalnością”: „w fazie permanentnych narodzin”⁵⁵. Proces ten przypominał bardziej mowę żywą niż zamknięty tekst. Jak deklarował Wat, „nie umiem kończyć nie potrafię może nie wierzę w logikę kończenia zaczynam i rucam ciągle”⁵⁶.

Omawiana ideologia ustności, zgodnie z którą jest ona niezmiennie kojarzona z najbliższym doświadczeniu świadectwem prawd lub sensów, które mają wymiar zarówno jednostkowy, jak i zbiorowy, była i jest zastanawiająca. Powodowała, że nawet jeśli wypowiedź autora podlegała masowej reprodukcji – jako nagranie lub książka – traktowana była jako zapis czasu; moment żywego i z definicji autentycznego spotkania z nim spotkania. Pakt autobiograficzny w przypadku audiobiografii – przywołując terminologię Philippe’a Lejeune’a – wyglądał inaczej niż w przypadku jej pisanych wersji. Jeśli pisanie audiobiografii traktowane było jako zobowiązanie wobec czytelnika, aby traktował je jak prawdę⁵⁷, to mówiona audiobiografia interpretowana była jako emanacja prawdy. Głos wydawał się znosić wszelkie literackie i paraliterackie konwencje w postaci paktów wpisywanych w gatunek.

Oczywiście, utożsamienie historii mówionych i mówionych audiobiografii z niepowtarzalnym świadectwem – któremu mocno we wstępie do *Mojego wieku* dawał wyraz Miłosz – utrudniało dostrzeżenie w nich kunsztownych praktyk sztuki słowa: żywych, wariantowych improvizacji życiopisania, które w danym momencie budowały za pomocą określonych środków (językowych i pozajęzykowych) opowieść o życiu jako przykład niepowtarzalnej, ustnej twórczości. Utrudniało też spostrzeżenie, co nośnik jako forma zapisu, a także instrumenty wywoływania, archiwizacji, klasyfikacji i dokumentacji głosu zmieniają w sposobach rozumienia mówionej, redagowanej i spisywanej audiobiografii. Wszelkie opowieści autobiograficzne są konsekwencją czasu, sytuacji i miejsca opowiadania oraz pola społecznego związanego z niepowtarzalnym doświadczeniem rozmówców, przyzwyczajeniami gatunkowymi ich publiczno-

⁵²Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, t. 2, 9.

⁵³Paweł Paszek, *Aleksander Wat: forma życia. Studium o pisaniu, doświadczeniu, obecności* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2021), 25.

⁵⁴Przemysław Rojek, „Historia zmacona autobiografią”. Zagadnienia tożsamości narracyjnej w odniesieniu do powojennej liryki Aleksandra Wata. Kraków: Universitas, 2009, 38.

⁵⁵Krystyna Pietrych, *Aleksander Wat – (re)lektury. Nowe konteksty, inne perspektywy* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2022), 13.

⁵⁶Wat, *Dziennik bez samogłosek*, 219.

⁵⁷Rodak, „«Nie istnieje tu nic, zanim nie zostanie wypowiedziane». Rozmowa z Philippem Lejeune’em”, 221.

ści, infrastrukturą badań lub przedsięwzięć literackich oraz towarzyszącą im ideologią. Ich wariantowość i stojące za nią intencjonalne wybory podlegają regułom, które dalekie są od postulowanej przez Rousseau „prawdy”.

Dlatego pamiętnik mówiony Wata nie był ani fikcyjną kreacją, ani żywym, niepowtarzalnym, niefikcyjnym „świadcstwem”. Był gatunkiem twórczości słownej⁵⁸ *sui generis*, który domagał się pogłębionej refleksji nad jego społecznym usytuowaniem i znaczeniem, także dla ówczesnych polityk pamięci i ich instytucjonalnego zaplecza. W przypadku *Mojego wieku* należało dostrzec w opowieści Wata zdarzenia dziejące się między negocjującymi ze sobą aktorami rozmowy i uruchamianymi przez nich gatunkami opowieści. Wydarzenia te były pełne ambiwalencji, napięć i negocjacji odbywanych w polu form wypowiedzania doświadczenia, instytucji je inicjujących oraz ich politycznie, społecznie i kulturowo umocowanych aktorów. Były też oparte na określonych kulturowo i społecznie politykach pozyskiwania, wywoływania lub przemilczania wspomnień oraz gatunkowych wyborach samego Wata decydującego się wraz z Miłoszem na – jak charakteryzował historię mówioną w 1998 roku Alessandro Portelli – „dialogowe kształtowanie dyskursu”, „bogatą heteroglosję” i złożoność wpisaną w „sekwencje procesów werbalnych” oraz „konstruktów generowanych przez kulturowe i osobiste spotkania”⁵⁹.

⁵⁸Agnieszka Karpowicz, „Poławianie gatunków. Twórczość słowna w antropologicznej sieci”, w: *Od aforyzmu do zinu, Gatunki twórczości słownej*, red. Grzegorz Godlewski, Agnieszka Karpowicz, Marta Rakoczy, Paweł Rodak (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2014).

⁵⁹Alessandro Portelli, „Oral History as genre”, w: *Narrative and genre*, red. Mary Chamberlain, Paul Thompson (London-New York: Routledge, 1998), 23. Zob. też Anna Witeska-Młynarczyk, „Can the Children Speak. Voice, Children and an ADHD Diagnosis in an Ethnographic Research”, *Revue de Science Sociale* 63 (2020): 47.

Bibliografia

- Bell, Daniel. *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*. Tłum. Stefan Amsterdamski, Warszawa: Aletheia, 2014.
- Beverly, John. „Narracja świadka, podrzędność i autorytet narracyjny”. W: *Metody badań jakościowych*, red. Norman K. Denzin, Yvonna S. Lincoln, 761–774. Warszawa: PWN, 2009.
- Chamberlain, Mary, Paul Thompson. „Introduction. Genre and Narrative in Life-Stories”. W: *Narrative and genre*, red. Mary Chamberlain, Paul Thompson, 1–22. London-New York: Routledge, 1998.
- Czapliński, Przemysław. „Rozmowa przeciw ekstazie. O kłopotach z autobiografią (nie tylko) komunistyczną”. *Teksty Drugie* 6 (2018): 11–30.
- Czermińska, Małgorzata. *Trójkąt autobiograficzny, Świadcstwo, wyznanie, wyzwanie*. Kraków: Universitas, 2020.
- Feldman, Martha. „Why Voice Now?”. *Journal of the American Musicological Society* 3 (2015): 653–685.
- Filipkowski, Piotr. „Historia mówiona jako hermeneutyka losu. Doświadczenie przedtekstowe”. *Teksty Drugie* 1 (2018): 40–60.
- Judt, Tony. *Powojnie. Historia Europy od roku 1945*. Tłum. Robert Bartołod. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2008.
- Judt, Tony, Timothy Snyder. *Rozważania o wieku XX*. Tłum. Paweł Marczewski. Poznań: Rebis, 2021. Karpowicz, Agnieszka.

- „Poławianie gatunków. Twórczość słowna w antropologicznej sieci”. W: *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, red. Grzegorz Godlewski, Agnieszka Karpowicz, Marta Rakoczy, Paweł Rodak, 7–27. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2014. Keane, Webb. „Indexing Voice: A Morality Tale”. *Journal of Linguistic Anthropology* 21/2 (2011): 166–178.
- Keane Webb. „Voice”. *Journal of Linguistic Anthropology* 1-2 (1999): 271–273
- Kmiecik, Michalina. „Paradoksy awangardowego zaangażowania. Milczenie artysty i rewolucja. Przypadek Aleksandra Wata”. *Zagadnienia Rodzajów Literackich* 2 (2019): 67–81.
- Michalik, Sebastian. *Przemoc i mowa w nowoczesnej myśli społecznej. Przyczynek do pojęcia negatywności politycznej*. Warszawa: PWN, 2014.
- Mickiewicz, Adam. „Literatura słowiańska. Kurs IV”. W: tegoż, *Dzieła*, t. XI. Warszawa: Czytelnik, 1998.
- Paszek, Paweł. *Aleksander Wat: forma życia. Studium o pisaniu, doświadczeniu, obecności*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2021.
- Pietrych, Krystyna. *Aleksander Wat – (re)lektury. Nowe konteksty, inne perspektywy*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2022.
- Portelli, Alessandro. „Oczekuj nieoczekiwanego”. W: *Opowiedziane. Historia mówiona w praktykach humanistycznych*, red. Agnieszka Karpowicz, Małgorzata Litwinowicz-Droździel, Marta Rakoczy, 7–13. Warszawa: Instytut Kultury Polskiej, 2019.
- – –. „Oral History as genre”. W: *Narrative and genre*, red. M. Chamberlain, P. Thompson, 23–45 London-New York: Routledge, 1998.
- Rodak, Paweł. „Autobiografia”. W: *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, red. Grzegorz Godlewski, Agnieszka Karpowicz, Marta Rakoczy, Paweł Rodak. 43–50. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2014.
- – –. *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011.
- – –. „«Nie istnieje tu nic, zanim nie zostanie wypowiedziane». Rozmowa z Philipem Lejeune’em”. *Teksty Drugie* 2-3 (2003): 213–229.
- Rojek, Przemysław. *„Historia zmącona autobiografią”. Zagadnienia tożsamości narracyjnej w odniesieniu do powojennej liryki Aleksandra Wata*. Kraków: Universitas, 2009.
- Shore, Marci. *Kawior i popiół. Życie i śmierć pokolenia oczarowanych i rozzarowanych marksizmem*. Tłum. Marcin Szuster. Warszawa: Świat Książki, 2019.
- Thompson, Paul, Joanna Bornat. *Głos przeszłości. Wprowadzenie do historii mówionej*. Tłum. Paweł Tomanek. Warszawa: Centrum Archiwistyki Społecznej, 2021.
- Wat, Aleksander. *Dziennik bez samogłosek*. Transkrypcja i oprac. Michalina Kmiecik. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2018.
- – –. „Jeszcze o reportażu”. *Miesięcznik Literacki* 10 (1930): 425–426
- – –. *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*. T. 1–2. Warszawa: Czytelnik, 1990.
- Witeska-Młynarczyk, Anna. „Can the Children Speak. Voice, Children and an ADHD Diagnosis in an Ethnographic Research”. *Revue de Science Sociale* 63 (2020): 46–57.
- Zajączkowski, Ryszard. „W archiwum Wata”. *Pamiętnik Literacki* 1 (2007): 145–161.

SŁOWA KLUCZOWE:

historia mówiona

gatunki

CZESŁAW MIŁOSZ

ABSTRAKT:

Analizując *Mój wiek* Aleksandra Wata jako coś więcej niż relację zaangażowanego uczestnika wydarzeń Europy Środkowo-Wschodniej, chciałabym pokazać jego eksperymentalny, bliski estetykom awangardowym, potencjał. Potencjał ten, moim zdaniem, wpisywał się w obszerne pole instytucjonalno-dyskursywne, wiązał się bowiem ze zwrotem mówionym w historiografii drugiej połowy XX wieku przetwarzanym na różne sposoby w społecznych politykach pamięci. W mojej interpretacji pamiętnik mówiony Wata nie był ani fikcjonalną kreacją, ani też niefikcjonalnym „świadcstwem”. Był on gatunkiem twórczości słownej¹, który domagał się pogłębionej refleksji nad jego społecznym usytuowaniem i znaczeniem. W przypadku *Mojego wieku* należało dostrzec w opowieści Wata zdarzenia dziejące się między negocjującymi ze sobą aktorami rozmowy i rozmaitymi, uruchamianymi przez nich gatunkami opowieści. Wydarzenia te były pełne ambiwalencji, napięć i negocjacji, które działały się w polu gatunków wypowiedzenia doświadczenia, instytucji je inicjujących oraz ich politycznie, społecznie i kulturowo umocowanych aktorów i dyskursów. Były też oparte na określonych kulturowo i społecznie politykach pozyskiwania, odzyskiwania, przywracania, wywoływania lub przemilczania wspomnień oraz intencjonalnych i gatunkowych wyborach samego Wata. Wat i Miłosz zdecydowali się na – jak charakteryzował historię mówioną w 1998 roku Alessandro Portelli – „dialogowe kształtowanie dyskursu”, „bogatą heteroglosję” i „sekwencje procesów werbalnych i [...] „konstruktów generowanych przez kulturowe i osobiste spotkania”². W artykule tym chcę pokazać, że heteroglosja ta prowokowała odmienne polityki pamięci. Konstruowała też odmienne ideologie głosu intelektualistów Europy Środkowo-Wschodniej.

¹ Karpowicz.

² Portelli, „Oral History as genre”, 23. Zob. też Witeska-Młynarczyk, 47.

Europa Środkowo-Wschodnia

Aleksander Wat

GŁOS

TWÓRCZOŚĆ SŁOWNEJ

pamiętnik mówiony

NOTA O AUTORCE:

Marta Rakoczy – kulturoznawczyni, filozofka, pracuje w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Zajmuje się antropologią i historią piśmienności, kulturowymi studiami nad dzieciństwem oraz historią procesów modernizacyjnych. Autorka książek: *Władza liter. Polskie procesy modernizacyjne a awangarda* (2022), *Polityki pisma. Szkice plenerowe z pądocentrycznej nowoczesności* (2018), *Słowo – działanie – kontekst. O etnograficznej koncepcji języka Bronisława Malinowskiego* (2012). Członkini Interdyscyplinarnego Zespołu Badań nad Dzieciństwem UW oraz koordynatorka w Korczakianum – pracowni naukowej Muzeum Warszawy.

Awangarda naprawdę!

Biograficzne eksperymenty Sterna z Apollinaire'em*

Marta Baron-Milian

ORCID: 0000-0002-5430-4339

*Działania badawcze wsparte ze środków przyznanych w ramach programu Inicjatywa Doskonałości Badawczej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach.

„Wydawałoby się, że nie ma nic mniej romantycznego i emocjonującego niż przypis. A jednak pewien krótki komentarz u dołu stronicy pchnął mnie na drogę pełną interesujących przygód”¹ – pisał James L. Clifford, rozpoczynając opowieść o jednym ze swoich biograficznych śledztw. I choć przypis – jako tekstowa figura – niewątpliwie dziś zdaje się znacznie bardziej pociągający, niż musiał jawić się piszącemu te słowa, nie zmienia to faktu, że historia ta rozpoczyna się od podobnej przygody, która otworzyła drogę do kilku kolejnych. Różnica jest jednak taka, że „pewien krótki komentarz” nie został znaleziony u dołu stronicy, choć niewątpliwie miał charakter przypisu.

Przypisy do *Domu Apollinaire’a*² Anatola Sterna – tak można by zapewne „gatunkowo” określić fragment wspomnień Alicji Stern³, które są jednak – wbrew przeświadczeniu Clifforda – zarówno romantyczne, jak i emocjonujące nie tylko dlatego, że utkane są z figur dyskursu

¹ James L. Clifford, *Od kamyków do mozaiki. Zagadnienia biografii literackiej*, tłum. Anna Mysłowska (Warszawa: Czytelnik, 1978), 24.

² Anatol Stern, *Dom Apollinaire’a. Rzecz o polskości i rodzinie poety*, przygotowała do druku Alicja Stern, oprac. Zygmunt Czerny (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1973). W dalszej części artykułu cytaty pochodzące z tego wydania oznaczam skrótem DA wraz z numerem strony.

³ Alicja Stern, *Życie i wiersze. Pamiętnik liryczny* [Warszawa 1979], Archiwum Sternów, sygn. rps. akc. 11854. W dalszej części artykułu cytaty pochodzące z tego wydania oznaczam skrótem PL wraz z numerem strony.

miłosnego i pełne pasji, ale także dlatego, że ujawniają tropy, które niewątpliwie popychają na drogi pełne literaturoznawczych przygód. A w jednym przypisowym komentarzu bierze rzeczywiście swój początek interesujące mnie tutaj chwiejne międzytekstowe rusztowanie, intertekstualna relacja dwóch auto/biograficznych opowieści, z których druga próbuje rzucać światło na to, co pierwsza stara się konsekwentnie zaciemniać. W ten sposób tworzy się wielopiętrowa, niestabilna konstrukcja oświetlających się wzajemnie tekstów *life writing*, tym bardziej niepewna, im ściślej i w sposób bardziej pogmatwany związana z tym, co auto-biograficzne, i z tym, co miało pozostać w ukryciu. Zanim jednak dotrzemy do wspomnianego „przypisu”, poświęćmy nieco uwagi „tekstowi głównemu”.

Tekst główny, który był

W tej roli wystąpi wspomniana już książka Anatola Sterna *Dom Apollinaire’a. Rzecz o polskości i rodzinie poety*, wydana w 1973 roku jako zbiór poświęconych autorowi *Alkoholi szkieł*, drukowanych od końca lat pięćdziesiątych w krajowych i europejskich czasopismach, przygotowana do publikacji już po śmierci Sterna przez jego żonę Alicję Stern. Można powiedzieć, że *Dom Apollinaire’a* stanowi sprawozdanie z wielkiego genealogicznego śledztwa, dotyczącego pochodzenia i rodzinnej historii Guillaume’a Apollinaire’a. Śledztwo to na długie lata stało się prawdziwą obsesją Sterna, popychając pisarza do kolejnych podróży, nawiązywania mnóstwa kontaktów, wytrwałego pisania listów, układania pozornie odległych od siebie elementów w całość i poszukiwania brakujących części układanki, a wreszcie – przygotowywania kolejnych tekstów, które zdecydowanie przekraczały granice biograficznych gatunków, zyskiwały charakter literacki, a niejednokrotnie i przekraczały granice literackiego medium. Choć ilość materiałów, z których „zbudowany” został *Dom Apollinaire’a*, jest imponująca, wyobrażenie o tym, jaką część własnego życia musiał poświęcić Stern na badania nad życiem i twórczością autora *Kaligramów*, daje dopiero konfrontacja z Archiwum Sternów, gdzie znajdujemy sześć grubych teczek, zawierających materiały związane z pracą nad książką⁴. Na ten ogromny wielogłosowy zbiór składają się dokumenty, artykuły, prace krytyczne, notatki, dziesiątki listów, zdjęć i rysunków – wszystkie służące zarazem jako tropy w genealogicznym dochodzeniu, kanwa późniejszych opowieści i biograficzne *ready mades*. Co ciekawe, znaczącą część zbioru stanowią – opublikowane lub prywatne – odpowiedzi innych osób na teksty Sterna o Apollinaire, z uwagą gromadzone, a ostatecznie częściowo włączone przez Alicję Stern do książki w formie aneksu, który zarazem rozciąga tekst *Domu Apollinaire’a* na swoistej „osi czasu”, pozwalając śledzić zarówno biograficzne pre-teksty, jak i post-teksty, zmontowane ze sobą w całość.

Ta różnorodność formalna, gatunkowa i medialna zbioru będącego efektem różnych – programowo „nieprofesjonalnych” – praktyk biograficznych Sterna skłania do przyjęcia perspektywy wyznaczonej przez pojęcie *life writing*, szczególnie przydatne tam, gdzie wobec nowoczesnych eksperymentów z formami biograficznymi niewystarczające zdają się genologiczne podziały. Perspektywa ta sytuuje zarazem praktyki auto- i biograficzne w szerokim spektrum „życiopisania”, które rozciąga się pomiędzy tym, co prawdziwe, a tym, co fikcjonalne, bez możliwości

⁴ Materiały warsztatowe do *Domu Apollinaire’a*, t. 1–4, Archiwum Sternów, sygn. rps. akc. 14305; Różne materiały dotyczące Guillaume’a Apollinaire’a: prace krytyczne, materiały dotyczące biografii, Archiwum Sternów, sygn. rps. akc. 17407; Listy od rodziny Kostrowickich, Archiwum Sternów, sygn. rps. akc. 14356.

ostatecznego osiągnięcia któregośkolwiek z biegunów. Przede wszystkim jednak do podjęcia próby spojrzenia na apollinaire'owski „projekt” Sterna (i wszystko, co z nim związane) w horyzoncie *life writing* skłania możliwość takiego kadrowania, które obejmuje szerokie pole rozproszonych i różnorodnych transmedialnych form auto/biograficznych, wchodzących ze sobą w wielowymiarowe relacje, wzajemnie się przyciągających lub odpychających, oświetlających i zaciemniających, naruszających swoje granice i ingerujących wzajemnie w swoje tkanki. *Domu Apollinaire'a* z pewnością nie można nazwać biografią, książka przybiera jednak formę dziwnego eksperymentu *life writing*, robiąc z opowieści o życiu literacki użytek. Wiąże się tym samym z maksymalną inkluzywnością pola „życiopisania”, obejmującego – jak pisze Zachary Leader – nie tylko „wspomnienia, autobiografie, biografie, pamiętniki, fikcje autobiograficzne i biograficzne, ale także listy, pisma, testamenty, spisane anegdoty, zeznania, akta procesowe, [...] marginalia, wiersze liryczne, pisma naukowe i historyczne oraz formy cyfrowe”⁵. Wszystkie one stają się częścią uniwersum *life writing* same w sobie, ale i okazują się znakomitymi materiałami dla różnych przetworzeń, funkcjonując już nie tyle jako źródła faktów, ile jako gotowe, materialne artefakty, *ready mades*, podlegające biograficznemu recyklingowi, na prawach którego powstawać mogą zaskakujące biograficzne kolaże i montaże. Montaż – ta awangardowa domena – w przypadku praktyk Sterna daje o sobie znać niewątpliwie.

W toku podjętego genealogicznego śledztwa Anatola Sterna zaczyna łączyć ze swoim bohaterem szczególna więź, wpływająca nie tylko na sam kształt poszukiwań, które przybierają postać niezwykle intensywną, ale także na formę tekstów. Owładnięty Apollinaire'owską pasją Stern balansuje pomiędzy faktem a fikcją, fascynacją a postawą krytyczną, podszywając nietypowe biograficzne narracje dysputą na temat przeszłości i przyszłości awangardowej sztuki oraz form i racji własnego eksperymentowania. Jak pisze Julia Novak, eksperymentowanie „z formą auto/biograficzną będzie niemal automatycznie stawiało w stan podejrzenia ontologiczny status przedstawianego życia, czyli pozycję tekstu w spektrum faktu/fikcji, a co za tym idzie, jego prawdziwość”⁶. W tej perspektywie szczególnie interesujące stają się różnego typu teksty Sterna, osnuwające się wokół biografii Apollinaire'a, przetwarzające znane biograficzne chwytów zarówno w wypowiedziach naukowych, eseistycznych, jak i w tekstach literackich. Znajdziemy bowiem wśród tych artystycznych przetworzeń zarówno obszerny poemat *Dom Apollinaire'a*, jak i dwa projekty scenariusza biograficznego filmu poświęconego życiu autora *Kaligramów*. W każdym ze wskazanych przypadków Stern pozwala czytelnikowi obserwować ciągłe przemieszczanie się narracji w spektrum rozciągającym się pomiędzy faktycznością a fikcyjnością.

Lektura *Domu Apollinaire'a* – choć tekst nie przybiera formy powieściowej – miejscami wciąż niczym detektywistyczna proza, z której zresztą Stern czerpie wiele chwytów. W następujących po sobie esejach odsłania kolejne tropy śledztwa obierającego za swój przedmiot polskie pochodzenie francuskiego poety i pogmatwaną historię rodu Kostrowickich. Na świadków bierze przyjaciół Apollinaire'a i żyjących potomków rodu. Ich opowieści pozwalają stopniowo wyłaniać się niezwyklej hipotezie, dotyczącej pochodzenia autora *Alkoholi*. Brzmi ona z pozoru

⁵ Zachary Leader, „Introduction”, w: *On Life-Writing*, red. Zachary Leader (Oxford: Oxford University Press, 2015), 11.

⁶ Julia Novak, „Experiments in Life-Writing: Introduction”, w: *Experiments in Life-Writing*, red. Lucia Boldrini, Julia Novak (London: Palgrave Macmillan, 2017), 6.

niczym spektakularna literacka fikcja, którą – by posłużyć się wspaniałą metaforą użytą przez Julię Hartwig w odniesieniu do innej hipotezy – „wypuścili wraz z kłębami czarnego dymu demoniczni surrealiści”⁷. W toku biograficznego śledztwa i konstruowanej przez Sterna perswazyjnej narracji zaczyna się jednak ze strony na stronę nieoczekiwanie uprawdopodobniać. Stern podąża po tropach rozsianych w pismach Apollinaire’a, które nie wzbudzały do tej pory większego zainteresowania, a prowadzą wprost do polskiej części jego historii. Do tropów tych należą między innymi wyszukiwane w wypowiedziach Apollinaire’a słowa o jego polskim pochodzeniu. Stern rozpoczyna równoległe – literackie i rzeczywiste – poszukiwania; z jednej strony koncentruje się na wątkach biograficznych obecnych w twórczości Apollinaire’a, z drugiej – prowadzi rzeczywiste drobiazgowo śledztwo, badające historię rodu Kostrowickich. Owiana legendą postać matki Apollinaire’a i nieznana tożsamość jego ojca napędzają dochodzenie, w stan podejrzenia stawiające znane wcześniej hipotezy, według których ojcem poety miał być albo włoski dostojnik, albo wysoko postawiony hierarcha kościelny. Z kolejnych analizowanych dokumentów i otrzymywanych od potomków Kostrowickich listów wyłania się jednak hipoteza inna, najbardziej zaskakująca, nazywana przez Sterna „cesarską”, mówiąca o Apollinaire’ze jako prawnuku Napoleona. Ma ona swój początek dla Sterna w przekazanej mu przez Jana Kostrowickiego historii nieznanego z imienia nieślubnego syna Napoleona II i wiedeńskiej damy dworu, Melanii Kostrowickiej, potajemnie narodzonego i wychowywanego w ukryciu, najprawdopodobniej pod protekcją Watykanu. Sam Apollinaire, a raczej Wilhelm Apolinary Kostrowicki, miał być z kolei owocem romansu owego tajemniczego potomka Napoleona ze znaną z upodobania do hazardu i nocnego życia Angeliką Kostrowicką, której Melania miała być daleką ciotką.

Zaprezentowana najpierw w kolejnych artykułach hipoteza Sterna, choć brzmi niczym biograficzna fikcja, wywołuje niemałe poruszenie wśród ówczesnych badaczy twórczości Apollinaire’a i jego przyjaciół, z których wielu potwierdza te intuicje, dorzucając coraz to nowe dowody. Niektóre z tych reakcji na kolejne publikowane w Polsce, we Francji i w innych krajach eseje Sterna zostają przedrukowane w aneksie do *Domu Apollinaire’a*, składając się na osobliwy „materiał dowodowy”, stanowiąc zarazem ciekawe świadectwo międzynarodowej recepcji (co znaczące – z pominięciem głosów polemicznych). Pozostawiając jednak z boku kwestię pochodzenia, biografii i twórczości Apollinaire’a, rekonstrukcję pogmatwanych losów rodu Kostrowickich, śledztwa i meandrycznej o nim opowieści, skoncentrujemy się na strategii Sterna, który wcale nie docieka ani nie chce aspirować do roli zawodowego biografa i ani na chwilę nie wychodzi z roli pisarza. Strategia biograficznych poszukiwań Sterna niewątpliwie nie jest typowa dla postępowania dobrego biografa, jej stawki nie stanowi bowiem – jak wielokrotnie powtarza autor – ustalenie tego, jak było „naprawdę”, jakie są fakty, kto był prawdziwym ojcem. Stawką staje się coś innego – nie odkrycie prawdy, lecz treści plotki, pogłoski czy legendy o własnym pochodzeniu, którą Apollinaire zdaniem Sterna miał znać, ale nigdy jej nie zwerifikował, zawsze natomiast dobrze ukrywał. Wpływ samej legendy na twórczą wyobraźnię Apollinaire’a miał być natomiast – jak twierdzi Stern – ogromny, płynąc niczym nieuchwytny,

⁷ Julia Hartwig, *Apollinaire* (Warszawa: PIW, 1961), 60. Jak pisze Hartwig, czyniąc już czytelną aluzję do hipotezy Sterna: „Z kolei jeden z naszych pisarzy wyprowadził zgrabną genealogię Apollinaire’a od Napoleońskiego Orlątka. Jak widać, legenda Apollinaireowska jest wciąż żywa i daje okazję do wciąż nowych hipotez, niestety, wszystkie one mają tę wadę, że są nie do sprawdzenia, natomiast wielką ich zaletą jest barwność i nieustające zainteresowanie dla biografii poety [...]”. Hartwig, 60.

głębinowy nurt pod powierzchnią całej twórczości autora *Kaligramów*. Z nurtu tego raz po raz miały wyłaniać się kolejne obrazy, które „cesarska hipoteza” pozwalała zobaczyć w perspektywie autobiograficznej, z jaką wcześniej nie były łączone. Można więc powiedzieć, że stawka tego „para-biograficznego” dochodzenia ma charakter nie rzeczywisty, lecz literacki.

Stern postępuje zatem trochę jak biograf, trochę jak badacz literatury, a trochę jak pisarz i wszystkie te trzy role łączy, raz obierając sobie za cel fakty, a innym razem fikcje, splatając je w literackiej opowieści. Tak jest w wypadku koronnego argumentu w genealogicznym śledztwie Sterna, którego rola przypada nie potwierdzonemu faktowi, lecz właśnie literackiej fikcji. Mowa tu o krótkiej noweli Apollinaire’a, zatytułowanej *Polowanie na orła*, której interpretacja w kontekście zgromadzonych przez Sterna materiałów biograficznych stanowi niewątpliwie najciekawszy punkt detektywistycznej fabuły *Domu Apollinaire’a*. Oto bohater opowiadania, spacerując ulicami Wiednia, wspomina przechadzającego się tu zapewne niegdyś syna Napoleona, zwanego Orlątkiem. Chwilę później zderza się nagle z człowiekiem w masce orła, który przerażonemu przechodniowi wyjaśnia, że nosi ją, ponieważ wszystkich przeraziłoby, jak bardzo jest podobny do swojego dziadka. Za moment się okazuje, że człowiek w masce ściągany jest przez tłum żołnierzy i lokajów, którzy ostatecznie mordują go na ulicy. W ostatnim wezwaniu pomocy mówi jednak o sobie jako o potomku Napoleona. Nowelę kończy natomiast opowieść pewnego gospodarza o zasłyszanej legendzie osnutej wokół romansu Orlątka z panną z arystokracji, z którego to związku począć miał się syn wychowany – jako potencjalny następca tronu – w całkowitej tajemnicy. Apollinaire, słowami swego narratora, nazywa tę legendę „pod każdym względem zbyt nonsensowną, aby mogła znaleźć wiarę u kogokolwiek obdarzonego zdrowym rozsądkiem”. Napotkaną na ulicy postać określa natomiast „bolesną zjawą starego Orła”... Nietrudno się domyślić, że dla Sterna nowela staje się literackim dowodem, potwierdzającym działanie znanej Apollinaire’owi legendy o swym pochodzeniu, która – nigdy nie potwierdzona – miała stać się jego ukrytą życiową i pisarską obsesją.

W aneksie do *Domu Apollinaire’a* znajdujemy list René Claira, który po zapoznaniu się z badaniami Sterna pisze: „[...] Jaka to szkoda, że jest pan poetą! Historia Apollinaire’a, wnuka Orlęcia, jest tak piękna, że Czyni wrażenie płodu wyobraźni poety. Otóż ponieważ jest Pan poetą, wszyscy uznają ją za twór Pańskiej fantazji. Wszyscy, prócz tych, którzy wiedzą, że poeta nigdy nic nie wymyśla, zawsze tylko odgaduje. Niech mi Pan pozwoli zaliczyć Pana do tych ostatnich...” (DA 198). To poetyckie „zgadywanie” osiąga swoją najpełniejszą realizację w lirycznym poemacie Sterna, który dał tytuł całej książce⁸. Alicja Stern nazywa tekst „poetyckim amalgamatem”, w którym stopiły się „oczarowanie legendą domu Kostrowickich” i Paryżem, co „zrodzić miało przekonanie, że granica pomiędzy fantastyką życia a jego realnością jest bardzo względna”⁹. Płynność tej granicy ukazuje *post factum* także książka, w której poemat sąsiaduje ze zorientowanymi badawczo artykułami, esejami, listami i wieloma weryfikacjami faktów.

⁸ Dom Apollinaire’a ukazuje się najpierw we fragmentach pod innymi tytułami: Anatol Stern, „Dom na drugim brzegu”, *Nowa Kultura* 1 (1961): 3 oraz tegoż, „Dom poety (fragmenty)”, *Twórczość* 1 (1971): 5–14. Następnie opublikowany zostaje w całości w tegoż, *Widzialne i niewidzialne* (Warszawa: PIW, 1964), 35–62, a także w książce *Dom Apollinaire’a*, 29–52. Zob. Andrzej Krzysztof Waśkiewicz, „Dodatek krytyczny. Komentarz do tomu 1”, w: Anatol Stern, *Wiersze zebrane*, t. 2 (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986), 375.

⁹ Stern, *Wiersze zebrane*, 154.

„Zżywanie się” Sterna z Apollinaire’em ma – można powiedzieć – charakter transmedialny. Owładnięty Apollinaire’owską pasją Stern nie poprzestaje bowiem na śledztwie oraz dotyczących autora *Alkoholi* projektach biograficznych i literackich. W Archiwum Sternów trafiamy między innymi na kilka projektów filmu biograficznego o Apollinaire’ze. Stern planował napisać do niego scenariusz¹⁰ i reklamował go w opisach jako film o „największym poecie naszych czasów”¹¹, którego życie „było nie tylko pełne burzliwych namietności, ale było również osłonięte tajemnicą. Był on synem zrodzonym z niewiadomego ojca – i wszelkie dotychczasowe wiadomości opierały się tylko na domysłach. Najnowsze dokumenty dowodzą, że w żyłach jego płynęła krew Orłątka – ks. Reichstadtu, i że Apollinaire domyślał się tego”¹². A zatem także fabuła planowanego filmu – o którym Janusz Lachowski pisze jako o „niewykluczone, że ostatnim projekcie filmowym Sterna”¹³ – miała być oparta na wynikach Sternowego śledztwa, promując jego ustalenia. W ostatnim akapicie krótkiego tekstu, będącego wprowadzającym komentarzem do projektu scenariusza czytamy: „W tym filmie Apollinaire powinien powiedzieć to wszystko, czego nie ośmiał się powiedzieć za życia i czego nie pozwolono mu za życia powiedzieć”¹⁴. W dokumentach znajdujemy zarys fabuły w dwóch wersjach, a strony maszynopisu ujawniają planowany tytuł filmu: *Polowanie na orła...* Nowela Apollinaire’a miała zarazem stanowić oś scenariusza, w którym kilkakrotnie powraca postać zjawy w masce orła. Miałyby pojawić się ona także w jednej z ostatnich scen, w której filmowy Apollinaire na łożu śmierci ponownie widzi zjawę, tym razem jednak postać zdejmuje maskę, a oczom poety ukazuje się jego własna twarz¹⁵.

Tekst główny, którego nie było

Dlaczego jednak Stern wybiera właśnie Apollinaire’a? Odpowiedź zdaje się oczywista: awangardowy twórca ulega fascynacji wielkim awangardystą. Byłoby to jednak wyjaśnienie zbyt proste, nieuwzględniające złożonej relacji, jaka zaczyna łączyć autora z jego bohaterem, którego właściwie nie pisze biografii, ale z którym chce się osobiście „zżyć”, za pośrednictwem literackiej praktyki, w procederze pisania i coraz to nowych form prze-pisywania jego historii. Apollinaire, według załączonej do książki Sterna opowieści Alicji Stern, miał być dla Sterna pierwszą młodzieńczą fascynacją i ostatnią miłością (DA 194–195). O autorze *Alkoholi* jako o „pierwszej fascynacji” i kimś wyjątkowo bliskim napisze również sam Stern w poemacie *Reflektory*: „pantera z pyskiem rannym z owiniętą lazurami głową”¹⁶, ukazując go zarazem jako tego, którego ramię jest „ramieniem brata”. Także „ostatnia miłość” znajduje swoją – jakże symboliczną! – manifestację. Jak wspomina Alicja Stern:

¹⁰Anatol Stern, [Film o Apollinaire’ze], w: tegoż, Projekty scenariuszy filmowych oraz konspekt pracy o polskiej awangardzie literackiej, Archiwum Sternów, sygn. rps. akc. 14303.

¹¹Stern, [Film o Apollinaire’ze], [bns].

¹²Stern, [Film o Apollinaire’ze], [bns].

¹³Janusz Lachowski, Anatola Sterna związki z kinematografią (Kraków: Universitas 2021), 347. Projekt filmu powstał z pewnością już po ukazaniu się najważniejszego artykułu Sterna o Apollinaire’ze w „Les Lettres Françaises” w 1959 r. Po jego publikacji Stern został zaproszony przez Jacqueline Apollinaire, o znajomości z którą wspomina w opisie filmu. Wiadomo zatem, że projekt powstał między rokiem 1959 a 1968, trudno jednak ustalić konkretną datę. Por. Lachowski, 348–351.

¹⁴Lachowski, [bns].

¹⁵Lachowski, 7.

¹⁶Stern, Wiersze zebrane, t. 1, 89.

Ostatni esej Anatola pt. *Matka Apollinaire'a* ukończony został w ostatnim dniu życia. Samochodem pędziłam z maszynopisem do Warszawy. Anatolowi zależało, by esej trafił do redakcji „Przeglądu Humanistycznego” przed zamknięciem numeru. Zdążyłam. Z redakcji telefonowałam do sanatorium. Było już za późno. W ostatnich dniach kilkakrotnie powtarzał: „Jak tylko wyzdrowieję, biore się do książki o Apollinaire” (PL 160)¹⁷.

Anatol Stern nigdy nie napisał autobiografii, w jego archiwum nie znajdziemy zapisków i brulionów osobistych wspomnień, dzienników, pamiętników ani notatników, które zawierałyby jakąkolwiek nieprzetworzoną „pisaninę” o własnym życiu. W pomieszczonych w archiwum materiałach Stern występuje właściwie przede wszystkim we wcieleniach związanych z rolą twórcy (poety, prozaika, scenarzysty, dramaturga, krytyka, historyka literatury, historyka awangardy itp.). Znajdziemy za to wiele wersji opowiadanej przez niego wciąż od nowa historii polskiego futuryzmu i setki opublikowanych stron o charakterze wspomnieniowym¹⁸, na których Stern budował własną legendę o awangardzie i narrację o jej futurystycznych początkach. W tekstach tych bynajmniej nie stronił od opowiadania swojej historii, ale to historia szczególna – taka, w której jej autor niemal zawsze występuje w roli pisarza, zorientowana przede wszystkim wokół praktyki artystycznej i twórczej aktywności, działań kolektywnych, literackich podróży i środowiskowych anegdot. W zarysowanej przez Romę Sendykę relacji „diachroników” i „epizodyków”¹⁹ Stern zdecydowanie sytuowałby się po stronie tych pierwszych, którzy budują zwartą, konsekwentną, „uszczelnioną” narrację o samych sobie; jej granice są ściśle określone i nie chcą poddawać się negocjowaniu. Co jednak najciekawsze, granice tej opowieści w przypadku Sterna autokreacyjnie uszczelnione zostają wokół roli twórcy, nie pozwalając zwykle przedostać się do jej wnętrza śladom codziennego życia, „prywatnej” historii, ani niczemu, co mogłoby się wymknąć pisarskiemu przepracowaniu. Stern zdaje się bez reszty wierzyć w skalającą i kreacyjną moc narracji o awangardowych początkach, z których wyłaniać miałyby się jego własna – zaskakująco monolityczna – tożsamość, ufundowana na widzeniu siebie w roli dawnego futurysty, awangardowego twórcy, w kolejnych latach na różne sposoby konstruującego i utrwalającego awangardową legendę, którą w jednym ze swoich tytułów znacząco określi *Legendą naszych dni*. Stroni od opowieści o własnym życiu w jego prywatnym wymiarze i od śladów własnej rodzinnej historii, a jednym z największych przemilczeń staje się kwestia własnego pochodzenia.

Stern niewątpliwie należy do tej licznej grupy pisarzy w PRL, którzy – jak określa rzecz Artur Hellich – „pisali o swojej przeszłości tak, jakby sprawa pochodzenia nie istniała”²⁰. Można powiedzieć właściwie, że narracja Sterna o samym sobie rozpoczyna się zawsze od awangardowego debiutu, w którym lokuje początek własnej, misternie konstruowanej legendy. Nawet jednak gdy niezwykle istotnym elementem „osobistego mitu” uczyni autor *Futuryzji* proces

¹⁷Na ten temat Alicja Stern pisze także we Wprowadzeniu do aneksów w Domu Apollinaire'a (DA 193).

¹⁸Należą do nich m.in. teksty zebrane w tomach *Poezja zbuntowana* (Warszawa: PIW, 1964), *Legenda naszych dni* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1969), *Głód jednoznaczności i inne szkice* (Warszawa: Czytelnik, 1972), a także liczne artykuły prasowe, wywiady czy audycje radiowe (o których informacje lub całe ich zapisy znajdują się w Archiwum Sternów).

¹⁹Roma Sendyka, *Od kultury ja do kultury siebie. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych* (Kraków: Universitas, 2014), 384–385.

²⁰Artur Hellich, *Gry z autobiografią: przemilczenia, intelektualizacje, parodie* (Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2018), 76.

o bluźnierstwo, jaki wytoczono mu po słynnym wileńskim wieczorze futurystycznym i w wyniku którego trafił do więzienia, będzie wolał nazwać siebie „męczennikiem awangardy” niż ofiarą antysemickiej nagonki. Będąc niewątpliwie częścią wymuszonych przez społeczno-polityczny kontekst życia w PRL strategii tabuizowania, kwestia przemilczania żydowskiego pochodzenia ma jednak z pewnością dla Sterna również inny wymiar, wiążąc się z niełatwą historią rodzinną.

Czyż nie wydaje się zatem zaskakujący fakt, że ten, który temat pochodzenia i swojej rodzinnej historii traktował we własnej twórczości jak gdyby w ogóle nie istniał, zdecydował się poświęcić bez reszty obsesyjnemu tropieniu tajemnicy pochodzenia innego poety i zorientowanej autobiograficznie lekturze tekstów Apollinaire’a, w której legenda o nieznanym ojcu miała wieść swoje intensywne, ukryte życie? Choć kilkanaście ostatnich lat poświęcił na prace nad *Domem Apollinaire’a*, o „domu Sterna” nie dowiemy się od niego samego niemal nic.

Przypis do dwóch tekstów głównych

W tym właśnie miejscu, w którym na powyższe pytania trudno znaleźć jednoznaczne odpowiedzi, powinien pojawić się zapowiadany przypis, który w zaskakujący sposób łączy istniejący tekst (para?)biograficzny z nieistniejącym tekstem autobiograficznym. Niezwykłe światło na ten dziwny związek rzuca w swoim pamiętniku Alicja Stern, opowiadając o apollinaire’owskich poszukiwaniach swojego męża tak, jak gdyby miały one coś z poszukiwań samego siebie:

Czym miała być ta książka? Formalnie miała być to analiza dzieł poety z punktu widzenia wpływu przekazanych mu tajemnic rodu Kostrowickich oraz wiedzy o polskim pochodzeniu, zakodowanej w jego komórkach. A nieformalnie? Przypuszczam, że wewnętrznym nurtem tomu byłoby to, co stało się wewnętrznym nurtem wszystkiego, co powstawało w ostatnim dziesięcioleciu życia Sterna. Samotność człowieka, samotność poety, który nie potrafił myśleć uświęconymi tradycją szablonami [...]. Tematem tomu o Apollinaire’ze byłaby zapewne tragedia ‘obcego’, obcego wobec zastanej przez siebie liturgii poetyckiej, który nie godzi się brać w niej udziału, przy czym tragiczna sytuacja intruza pogarsza się, jeśli w dodatku nie może wykazać się biologiczną przynależnością do narodu, do którego się zwraca. Przecież i ich – futurystów polskich potraktowano wrogo jako ‘obcych’ na początku naszego stulecia. Przecież i oni zgotowali sobie trudny los „wpuszczając do saloniku poetyckiego nieokrzesane zwierzę irracjonalizmu wypuszczone z nory podświadomości” (PL 160–161)²¹.

A zatem: „tragedia obcego”? Alicja Stern pisząc o bliskiej Sternowi sytuacji obcego, łączy ją z losem nierozumianego nowatora, ale przecież jednocześnie pisze o Apollinaire’ze jako o tym, który wciąż jest w pozycji intruza, nie mogąc wykazać się „przynależnością do narodu, do którego się zwraca”. Być może zatem, gdy twierdzi, że futurystów także potraktowano „wrogo jako obcych”, ma na myśli i coś jeszcze – żydowskie pochodzenie Sterna, debiutującego wraz z Aleksandrem Watem w 1918 roku w atmosferze antysemickiej nagonki, która naznacza okoliczności

²¹Bardzo podobny fragment komentarza publikuje Alicja Stern we Wprowadzeniu do aneksów w *Domu Apollinaire’a* (DA, 193–194), koncentrując się jednak wokół losu nowatora i rezygnując z wątku, dotyczącego „tragedii obcego”.

ich wspólnego wystąpienia. Czyżby więc Alicja Stern łączyła swego męża z Apollinaire’em linią owej „tragedii obcego”, do której jednak sam Stern się nie przyznaje, o której woli nie mówić ani nie pisać, którą skutecznie przykrywa innymi narracjami o sobie? Może zatem *Dom Apollinaire’a* mógłby mieć i swój komponent „kryptoautobiograficzny”²².

Stern wielokrotnie wspomina w swoich tekstach nie tylko o problemach autora *Kaligramów* z własną historią, nieznanym ojcem i poszukiwaniem tożsamości, ale także o antysemitkich atakach ze strony tych, którzy – jak pisze – „nie mogli sobie wyobrazić ażeby Polak nie był Żydem”. Znajdujemy w książce liczne wzmianki o tym, że Apollinaire’a nęka „poczucie obcości narodowej” (DA 64). Towarzyszą im kreślone przez Sterna obrazy życia autora *Alkoholi* jako zorganizowanego wokół ciągłej troski, by nie być „uznanym za meteka”, a to – pochodzące od greckiego metojka – słowo określające cudzoziemca, osiedlonego nie na swojej ziemi, pojawi się w *Domu Apollinaire’a* zaskakująco wiele razy. Łącząc opowieść o dramacie obcego z historią nieobecnego i nieznanego ojca, uczyni z nich Stern centralny temat całej biograficznej narracji o Apollinaire’ze, pozwalając im na zdominowanie wszystkich innych tematów.

Czyżby mógł zatem Stern pisać pod apollinaire’owską maską poniekąd o sobie samym, o własnym skrywanym dramacie „obcego”? W tej perspektywie najbardziej interesujące w praktykach biograficznych Sterna, które osnuwają się wokół postaci Apollinaire’a, przestaje być genealogiczne dochodzenie, ustępując miejsca relacji pomiędzy autorem-biografem a jego bohaterem. Relacja ta jawi się jako zawiły splot fascynacji i utożsamień, związanych tyleż z podzielaną awangardową wizją sztuki, co z własnym, prywatnym doświadczeniem, które choć znacząco różne, to jednak w pewnym sensie zaskakująco podobne. Mielibyśmy tu może do czynienia z tym, co dałoby się określić słowami Marka Zaleskiego jako „nadpisujący się nad tekstem biografii bohatera tekst biografii jej autora”²³, który „również staje się tekstem zadany nam do lektury”²⁴. Niewątpliwie tak zobaczyła relację tych dwóch tekstów Alicja Stern, budując krypto-auto-bio-graficzny układ, w którym „cudza biografia staje się lustrem i w nim przegląda się i rozpoznaje nasza własna”²⁵.

Do opisanía złożonej relacji pomiędzy praktyką biograficzną a autobiograficznym rozpoznaniem Marcin Romanowski wykorzystuje pojęcia *studium* i *punctum* Rolanda Barthes’a. O ile w przekładzie z pola interpretacji obrazu na pole biografii *studium* wiązałoby się z historią życia bohatera biografii, *punctum* biograficzne byłoby z kolei „polem, na którym ujawnia się wymiar osobisty zaangażowania biografą” – pisze Romanowski. „*Punctum* ustanawia szczególny punkt widzenia, z którego biograf spogląda na swój przedmiot. Pozycja ta przekształca biografie rozumianą jako idiograficzne przedstawienie historii życia konkretnej osoby w opowieść symboliczną, w której przeżycia i problemy życia bohatera stają się przesuniętymi tropami autobiograficznymi wyrażającymi problemy punktujące, nakłuwające biografą”²⁶. W przypadku owładniętego detektywistyczną i zarazem narracyjną pasją Sterna odkrywane stopniowo

²²Zob. Hellich, 67.

²³Marek Zaleski, „Kłopoty z monografią”, *Teksty Drugie* 6 (2008): 117.

²⁴Zaleski.

²⁵Zaleski.

²⁶Marcin Romanowski, „Biograficzne punctum. Pisarstwo biograficzne Joanny Olczak-Ronikier w perspektywie tożsamościowej”, *Teksty Drugie* 1 (2019): 126.

fakty z rodowej historii i biografii Apollinaire'a wydają się mieć w sobie wiele z owych „przesuniętych tropów autobiograficznych”, które zarazem dotyczą i dotykają biografa w szczególny sposób, przekształcając biografię w opowieść symboliczną.

Gdy w jednym ze szkiców Stern próbuje uchwycić charakter przemilczeń Apollinaire'a, zamyka rozważania bardzo krótkim akapitem, który słowo w słowo – jak sądzę – mógłby traktować o nim samym: „O jednym tylko nie chce nigdy pisać lub mówić: ani o swym pochodzeniu, ani o swym ojcu. Nie chce być zraniony jeszcze jeden raz więcej przez wrogi, okrutny świat” (DA 124). I być może w tym właśnie fragmencie ujawnia się biograficzne *punctum*, stając się zarazem kryptoautorefleksją, kryptoautobiograficznym rozpoznaniem, przemieszczonym tropem, gdzie pod Apollinaire'owską maską Stern pisze poniekąd o samym sobie, a biograficzny tekst otwiera się nieoczekiwanie autobiograficzną raną. Tekst biograficzny o Apollinaireze pisany przez Sterna jawi się z tej perspektywy jako przeszyty jego własną historią, pozostawiającą widoczny, ale nader rzadki ścieg. Z jednej strony Stern chciałby ukazać po widocznej stronie tekstowej tkaniny jak najmniej śladów, z drugiej jednak – zapewne mógłby ukryć je wszystkie, ale z jakichś powodów nie chce tego zrobić.

Z pewnością natomiast nie chce tego zrobić Alicja Stern, która od początku swojego pamiętnika rzuca światło na miejsca z premedytacją przez Sterna zaciemniane. W niejednokrotnie bardzo złożonych tekstowych conceptach i aluzjach, w języku figur i tropów rozwija swoją opowieść, której powracającym wątkiem jest ani razu niewypowiedziana wprost, ale jednak dająca się od pierwszych stron pamiętnika wyczytać kwestia żydowskiego pochodzenia Sternów – maskowana jako fakt i jako słowo, a zarazem osobiście eksponowana dzięki właściwościom literackiego języka. Tymczasem jednym z przemilczanych w twórczości Sterna tematów jest niewątpliwie opowieść o nieobecnym ojcu, który jako taki pojawia się w jego wierszach właściwie tylko raz, w poemacie *Cmentarz mojej matki*:

nie znajdę cię, chociaż tu leżysz
jak ojca nie znajdę (może gdzieś w chmurach?...) [...]

Ojciec był wichrem z baśni – czy baśnią.
Fruwał i szumiał. Potem oniemiał.²⁷

Paul Murray Kendall pisząc o biografii podwójnie zaangażowanej, łączył ją z wytwarzaniem „życiodajnej symbiotycznej relacji”, w której w pewnym momencie zdystansowany badacz i tropiciel biograficznej prawdy zanurza się w proces poznania innego życia, ustępując stopniowo miejsca pisarzowi wraz z jego afektami. Ostatecznie jednak w przypadku biografii „uczucie musi zostać przetłumaczone na rozumienie, a zaangażowanie na wgląd”²⁸. W tekstach Sterna jest jednak inaczej – im dalej, tym bliżej, im później, tym głębiej, im dłużej, tym ściślej. Aż do gestu najbardziej znaczącego: literackiej prozopopei, w której Stern użyczy Apollinaire'owi swojego głosu, zakładając jego maskę i skrywając własną twarz, ale może właśnie po to, by powiedzieć coś o samym sobie.

²⁷Stern, *Wiersze zebrane*, t. 1, 354.

²⁸Paul Murray Kendall, *The Art Of Biography* (London: Norton 1965), 149. Zob. Anita Catek, *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji. Interdyscyplinarność, teorie, metody badawcze* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013), 28–34.

Przypis do przypisu

Jeśli byłoby tak w istocie, poemat *Dom Apollinaire'a* można by zapewne przeczytać jako utkany także z kryptoautobiograficznej nici, a nade wszystko jako tekst marański, konstruujący skomplikowaną strukturę sekretności, w której ujawnia się zakłócona marańska tożsamość – jak będą ujmować ją redaktorzy tomu *Marani literatury polskiej*, Piotr Bogalecki i Adam Lipszyc – niestabilny i hybrydyczny podmiot²⁹. Pod zaskakująco wybraną maską dokonywałaby się tutaj intensywna ekspresja poczucia obcości i wielu emocji towarzyszących konieczności życia w skrytości, w cieniu – na różne sposoby pracującej – „tajemnicy” o własnym pochodzeniu. W tym wypadku jednak marańska konstrukcja sekretu przekracza granice nie tylko jednego tekstu, ale i jednego podmiotu. Jako wielopiętrowa, intertekstualnie skrywana tajemnica – pomiędzy biograficznym tekstem Sterna i auto/biograficznym tekstem jego żony; pomiędzy tym, co ukryte w prywatnym archiwum, a tym, co wystawione na widok w głośnej publikacji – wyłania się dzięki chybottliwemu międzytekstowemu rusztowaniu utajnionych znaków „życiopisania”. Marańską drogą do *Domu Apollinaire'a* kieruje nas bowiem inny tekst marański, pamiętnik Alicji Stern, gdzie sekret ukryty jest w pokładach znacznie płytszych, celowo dobrze widocznych z powierzchni narracji.

Poemat *Dom Apollinaire'a* pisze Stern, w okresie swojego urzeczenia legendą apollinairowską, gdy dobre przyjęcie jego esejów przez otoczenie Apollinaire'a, badaczy, przyjaciół, najbliższych poety, a wśród nich żonę – jak odnotowuje Alicja Stern – „dopingowały Anatola do penetracji w głąb tajemnicy” (PL 158), dodając, że „*Dom Apollinaire'a* stanowi najbardziej chyba spontaniczną wypowiedź poety o poecie, o blaskach i mrocznych tajemnicach poezji. Nie przypadkiem zapewne cesaryczna legenda ‘meteka’, tak urzekła Anatola” (PL 158). Potwierdza to fragment poematu, gdzie w rozbudowanej prozopoei Stern użycza głosu Apollinaire'owi, który mówi teraz w pierwszej osobie i kilkakrotnie w paralelnych konstrukcjach określa swoje „ja”: „ja burzyciel przeszłości [...] / ja burzyciel tradycji [...] / ja burzyciel relikwii / ja / metek [...]” (DA 49). Oddzielająca dwa ostatnie wyrazy przerzutnia sprawia, że zawisają one w powietrzu – podkreślone, wyeksponowane, dające się we znaki. Wszak „nie przypadkiem” metek pojawia się tekstach Sterna tak wiele razy; nie przypadkiem – jak stwierdzi, znów niejako przypisowo, ale już w nader czytelnej aluzji, Alicja Stern – bo „nieraz tak się zdarzało, że poeta obcej krwi, dźwigający zapis genetyczny własnej tradycji stawał się poetą ziemi, na której ujrzał światło” (PL 159). Być może kolejne, „zawieszone” w tekście Anatola Sterna „ja” kierują ku osobliwemu „ja” sylleptycznie łączącemu „ja” tekstowe i empiryczne, „ja” będące obcym głosem wprowadzonym na prawach prozopoei i „ja” zakładającego jej maskę podmiotu utworu, osobliwie zintegrowane „ja” maski i „ja” skrytej pod maską twarzy, „ja” Apollinaire'a i „ja” Sterna. Tam zresztą prowadzą nas etymologiczne tropy prozopoei jako wywodzącej się od greckiego słowa *prosōpon*, oznaczającego wszak zarówno twarz, jak i teatralną maskę, twarz

²⁹Piotr Bogalecki, Adam Lipszyc, „W skórze Ezawa”, w: *Marani literatury polskiej*, red. Piotr Bogalecki, Adam Lipszyc (Kraków–Budapeszt–Syrakuzy: Wydawnictwo Austeria, 2020), 15–17. Wnikliwie i wielostronnie problem marańskiego podmiotu omawia Agata Bielik-Robson, m.in. w tekście stanowiącym wprowadzenie do wspomnianego tomu. Agata Bielik-Robson, „Fenomen maranizmu”, w: *Marani literatury polskiej*, 37–40. W kontekście podejmowanych przez Sterna wspólnie z Aleksandrem Watem akcji futurystycznych, najistotniejszy punkt odniesienia dla – zarysowanej tu jedynie jako możliwość – „marańskiej lektury”, łączącej wczesną i późną twórczość Anatola Sterna, stanowiłaby niewątpliwie dokonana przez Bogaleckiego interpretacja figury marana w tekstach Wata. Piotr Bogalecki, „«Usługi bezimienne». Figura marana w twórczości Aleksandra Wata”, *Pamiętnik Literacki* 4 (2019).

ujawnioną i ukrytą w kamuflażu, to, co szczere, i to, co skłamane. Prozopopeja ustawia te dwie – maskę i twarz – w pozycji niekończącej się i nigdy nierozstrzygniętej gry. Gra i zaproszenia do niej powracają w *Domu Apollinaire’a* – można powiedzieć – natrętnie, tak jak natrętnie i wielokrotnie na kolejnych stronach powraca prozopopeja.

Nie może więc dziwić, że największą intensywność poemat Sterna wydaje się osiągać w miejscach, gdy mowa o tajemnicy. Jest ich wiele, ale uwagę przykuwają jednak przede wszystkim dwa – w jaskrawy sposób wyodrębnione z całości rozstrzeleniem – fragmenty (jeden w części jedenastej, drugi – trzynastej). Dwukrotnie tekst traci tu swoją typograficzną „stabilność”, rozpada się w rozstrzelonym druku, który wprowadzając między litery nieco światła, zdaje się rzucać światło na całą resztę. A może i te dwa fragmenty odsyłają do siebie nawzajem, może łączy je samozwrotna wskazówka typograficzna? Pierwszy z nich odnosi się do Apollinaire’a, sformułowany w trzeciej osobie, utkany – co znaczące – z Apollinaire’owskiego kryptocytatu, w którym Stern przejmuje słowa poety jak swoje własne: „dawno się domyślał / zawsze się domyślał / ta ciężka tajemnica brzęczała w nim jak grzechotka” (DA 44). Drugi z fragmentów wypowiedziany z kolei zostaje już w prozopopei, głosem „ja” – głosem Apollinaire’a dramatycznie wspominającego „czarne luki wytryskujące ze szczelin wspomnień” (DA 46): „nie każcie mi łamać tej pieczęci / dość wam powiedziałem / jak na człowieka który nienawidzi symbolów / stopy nasze na próżno odrywają się od ziemi / gdzie leżą umarli!” (DA 47).

W tej zaskakującej transversalnej korespondencji rozstrzelonych czcionek „brzęcząca tajemnica” własna staje się dzieloną tajemnicą „stóp naszych”, będącą niewątpliwie tajemnicą pochodzenia, której nie sposób wygłuszyć. „Brzęczy jak grzechotka”, ale musi pozostać w ukryciu z powodu nałożonej „pieczęci”, której obraz powraca w poemacie kilkakrotnie na prawach przestrogi:

nie wolno łamać pieczęci
wyzwała się niekiedy przekornego dzina
który wszystko deformuje
lepiej nie badać straszliwego oka w trójkącie
przez oftalmoskop
można się zmienić w pęczek alg lub meduzę
nie każcie mi tego robić
nie każcie mi łamać pieczęci [...]

(DA 45–46)

Niezwykły, przeniknięty lękiem przed złamaniem pieczęci i wyjawieniem tajemnicy fragment, wydzielony w najkrótszej, dwunastej części, choć zakończony odsyłającym niewątpliwie do historii Apollinaire’a obrazem matki, wydaje się jednak traktować także o czymś innym, ujmuje dylematy, które mogły stać się też udziałem Anatola Sterna. Tym, czego lepiej nie badać za pomocą pozwalającego wejrzeć do środka narzędzia, jest tu może wszystkowiedzące boskie oko. Ryzykiem jest zaś nie tylko ujawnienie tajemnicy, ale i zaskakująca metamorficzna właściwość, która wówczas się wyzwala, niosąc niebezpieczeństwo utraty dawnej znanej, bezpiecznej i oswojonej postaci, jaką gwarantowało „podtrzymywanie” pieczęci, chronienie „sekrety”.

Ryzyko jego wyjawienia – wyartykułowania tego, co jest „naprawdę” – wiązałoby się zatem z ryzykiem wyzwolenia „przekornego dzina” przemiany, który „wszystko deformuje” i przez którego „można się zmienić” nie wiadomo w co – „w pęczek alg albo meduzę”. Może lepiej zatem – twierdzi Stern – nie ryzykować utraty obecnej postaci, nie wyzwalać metamorficznego potencjału ujawnionej tajemnicy, zostawić „oko w trójkącie” w spokoju, nie badać, „nie łamać pieczęci”. Ze świata poematu wypadamy na moment wraz ze zwrotem do słuchacza, sformułowaniem przez tekstowe „ja”, być może jednocześnie „ja” maski i „ja” twarzy, które w tym miejscu mówią jednym głosem, własnym i obcym: „Nie każcie mi łamać tej pieczęci / dość wam powiedziałem / jak na człowieka który nienawidzi symbolów”. Symbole zaś stają się tu być może narzędziami dwuznacznej tekstowej gry jako znienawidzone przez awangardowych poetów antysymbolistów, odsyłające do „głównego nurtu” tej opowieści o poetyckim rewolucjonizmie, ale i jako takie, które – mimo „znienawidzenia” – miałyby zwrócić w tekście uwagę same na siebie. Rzeczywisty zwrot do czytelnika brzmiałby zatem być może: nie każcie mi łamać pieczęci, ale szukajcie symboli, bo dość wam powiedziałem. To już jednak tylko „przypis u dołu strony”, który – mimo gróźb przemiany „w pęczek alg albo meduzę” – niewątpliwie popycha na drogę kolejnych przygód.

Bibliografia

- Materiały archiwalne z Archiwum Sternów*, Zakład Rękopisów Biblioteki Narodowej
- Stern, Alicja. *Życie i wiersze. Pamiętnik liryczny* [Warszawa 1979], Archiwum Sternów, sygn. rps. akc. 11854.
- Stern, Anatol. *Listy od rodziny Kostrowickich*, Archiwum Sternów, sygn. rps. akc. 14356.
- – –. *Materiały warsztatowe do Domu Apollinaire’a*, t. 1–4, Archiwum Sternów, sygn. rps. akc. 14305.
- – –. *Projekty scenariuszy filmowych oraz konspekt pracy o polskiej awangardzie literackiej*, Archiwum Sternów, sygn. rps. akc. 14303.
- – –. *Różne materiały dotyczące Guillaume’a Apollinaire’a: prace krytyczne, materiały dotyczące biografii*, Archiwum Sternów, sygn. rps. akc. 17407.
- Bielik-Robson, Agata. „Fenomen maranizmu”. W: *Marani literatury polskiej*, red. Piotr Bogalecki, Adam Lipszyc. Kraków–Budapeszt–Syrakuzy: Wydawnictwo Austeria, 2020.
- Bogalecki, Piotr. „«Usługi bezimienne». Figura marana w twórczości Aleksandra Wata”. *Pamiętnik Literacki* 4 (2019): 79–107.
- Bogalecki, Piotr, Adam Lipszyc. „Wstęp: W skórze Ezawa”. W: *Marani literatury polskiej*, red. Piotr Bogalecki, Adam Lipszyc. Kraków–Budapeszt–Syrakuzy: Wydawnictwo Austeria, 2020.
- Całek, Anita. *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji. Interdyscyplinarność, teorie, metody badawcze*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013.
- Clifford, James L. *Od kamyków do mozaiki. Zagadnienia biografii literackiej*. Tłum. Anna Mysłowska. Warszawa: Czytelnik, 1978.
- Hartwig, Julia. *Apollinaire*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961.
- Hellich, Artur. *Gry z autobiografią: przemilczenia, intelektualizacje, parodie*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2018.
- Kendall, Paul Murray. *The Art Of Biography*. London: Norton 1965.
- Lachowski, Janusz. *Anatola Sterna związki z kinematografią*. Kraków: Universitas, 2021.
- Leader, Zachary. „Introduction”. W: *On Life-Writing*, red. Zachary Leader, 1-6 Oxford: Oxford University Press, 2015.
- Majerski, Paweł. *Anarchia i formuły. Problemy twórczości poetyckiej Anatola Sterna*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2001.

Novak, Julia. „Experiments in Life-Writing: Introduction”. W: *Experiments in Life-Writing*, red. Lucia Boldrini, Julia Novak, 1-36 London: Palgrave Macmillan, 2017.

Romanowski, Marcin. „Biograficzne punctum. Pisarstwo biograficzne Joanny Olczak-Ronikier w perspektywie tożsamościowej”. *Teksty Drugie* 1 (2019): 106–127.

Sendyka, Roma. *Od kultury ja do kultury siebie. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*. Kraków: Universitas, 2014.

Stern, Anatol. „Dom na drugim brzegu”. *Nowa Kultura* 1 (1961): 1.

– – –. „Dom poety (fragmenty)”. *Twórczość* 1 (1971): 5–14.

– – –. *Dom Apollinaire’a. Rzecz o polskości i rodzinie poety*, przygotowała do druku Alicja Stern, oprac. Zygmunt Czerny. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1973.

– – –. *Głód jednoznaczności i inne szkice*. Warszawa: Czytelnik, 1972.

– – –. *Legendy naszych dni*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1969.

– – –. *Poezja zbuntowana*. Warszawa: PIW, 1964.

– – –. *Wiersze zebrane*, oprac. Andrzej Krzysztof Waśkiewicz. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986.

Zaleski, Marek. „Kłopoty z monografią”. *Teksty Drugie* 6 (2008): 117–126.

SŁOWA KLUCZOWE:

Anatol Stern

GUILLAUME APOLLINAIRE

ABSTRAKT:

Artykuł poświęcony jest genealogicznemu śledztwu, jakie podejmuje Anatol Stern, próbując zrekonstruować pochodzenie Guillaume’a Apollinaire’a. Efektem badawczego postępowania staje się książka zatytułowana *Dom Apollinaire’a. Rzecz o polskości i rodzinie poety*, opublikowana w 1973 roku, będąca zbiorem szkiców, które ukazywały się wcześniej w krajowych i europejskich czasopismach, przygotowana do druku już po śmierci pisarza przez jego żonę, Alicję Stern. Przedmiot zawartych w artykule analiz stanowią nie tylko teksty opublikowane, ale przede wszystkim obszerny archiwalny zbiór materiałów poświęconych Apollinaire’owi, gromadzonych przez Sterna, a także różne formy literackich praktyk, w ramach których Stern dokonywał artystycznych przetworzeń biograficznych rozpoznań dotyczących autora *Alkoholi*. Perspektywę teoretyczną dla ujęcia szerokiego spektrum tekstów auto/biograficznych wyznacza pojęcie *life writing*. W toku analiz na plan pierwszy wysuwa się wartość komentarza Alicji Stern, zawartego w jej niepublikowanym pamiętniku, sugerującego możliwość „kryptoautobiograficznej” lektury niektórych poświęconych Apollinaire’owi tekstów Sterna. Taka linia interpretacji – eksponująca sytuację „obcego” – otwiera możliwość poszukiwania „marańskiego podmiotu” i miejsc, w których ujawnia się przemilczana przez Sterna własna sytuacja „obcego” wraz z różnymi formami maskowania własnej „zakłóconej”, „niestabilnej” tożsamości.

*life writing***biografia****awangarda****GŁOS****ARCHIWUM****NOTA O AUTORCE:**

Marta Baron-Milian – literaturoznawczyni i kulturoznawczyni, pracuje w Instytucie Literaturoznawstwa Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Śląskiego, redaktorka „Śląskich Studiów Polonistycznych”, współpracuje z Ośrodkiem Badań nad Awangardą Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autorka książek *Wat plus Vat. Związki literatury i ekonomii w twórczości Aleksandra Wata* (2015) oraz *Grzebanie grzebania. Archeolog i grabarz w twórczości Jerzego Ficowskiego* (2014), współredaktorka monografii zbiorowej *Płeć awangardy* (2019). Interesuje się poezją polską XX i XXI wieku oraz praktykami awangardowymi i eksperymentalnymi w literaturze i sztuce. |

Nieuporządkowane, nieprzerobione, niespożytkowane.

Dzienniki Witolda Wirpszy

Piotr Bogalecki

ORCID: 0000-0002-6527-9765

Podstawowe pytanie badawcze niniejszego artykułu zadać można słowami jego bohatera, Witolda Wirpszy, rozpoczynającego jeden ze swoich wierszy następująco:

Jak spożytkować pisarsko połamany
Życiorys, jakich sztuk używać, żeby
Się komponował, jakie chwile zeszkrobać
Rytmiczną skrobaczką, żeby fragmenty
Przystawały do siebie i były
Przydatne dla przyszłego czytelnika?¹.

W dalszych wersach temat się rozwija, a w jego przetworzeniach uwagę zwracać musi nagromadzenie leksemów pochodzących z tego samego pola semantycznego, co inicjalne „połamanie” – oto „wieczór wciska się / w poranek”, młodość „rozsadza” wiek dojrzały, melodia zaś życia jawi się jako „zmięta”, „pozgniatana”, „splądrowana”:

Życiorys, gdzie wieczór wciska się
W poranek, gdzie przemieszane są strony

¹ Witold Wirpsza, „Spożytkować pisarsko”, w tegoż: *Przesady* (Mikołów: Instytut Mikołowski, 2011), 11.

Świata, gdzie młodość przenika w wiek
Dojrzały i rozsądza jego moralną spójność?
Gdzie zmięte są melodie i pozgniatane
Tempo, i wybrzuszone rytmy, i splądrowane
Ze swego wydrążenia, pauzy? Jak, pytam, spożytkować
Użytecznie życiorys bogaty w znaki
Przestankowe, ubogi w gramatycznie zamknięte
Okresy?

Nie spożytkować. Czekać na
Zanik; to szansa, że wszystko to
(I jeszcze inne) uporządkowane zostanie według
Przerażającego porządku i ktoś to spożytkuje².

Kończącą tekst, sugestywną i wyodrębnioną graficznie odpowiedź czytać można jako wyznanie niewiary w ideał życiopisania, pojmowany szeroko w kategoriach spontanicznego zapisywania siebie, porządkowania życia pismem, autobiograficznej re-kreacji. Ideał ten zostaje odrzucony podwójnie, na dwóch poziomach tekstu. Pierwszy z nich jest oczywisty, manifestuje się bowiem dostatecznie wyraźnie w planie treści: „nie” – odpowiada podmiot – nie należy „spożytkowywać” życiorysu, tylko czekać na jego „zanik” i ewentualne „spożytkowanie” przez innego. Ów „ktoś” (biograf, badacz, Bóg?) będzie musiał poradzić sobie z bogactwem „znaków przestankowych”, rozrywających egzystencjalne *continuum* na zdecydowanie zbyt wiele niejednorodnych części, by można było dostrzec w nich „gramatycznie zamknięte okresy”. Błogosławieństwem życia jest jego „przestankowość”; dopóki trwa, dopóty perspektywa jego uporządkowania może tylko „przerażać”. Drugi poziom jest głębszy i dotyczy samej koncepcji twórczej autora *Faetona*, do której wgląd daje nam w zacytowanym tekście czasownik „spożytkować”. Spożytkować to tyle, co ‘wykorzystać coś, zrobić z czegoś użytek’, utylitarny zaś aspekt ten podkreśla poeta, sięgając po cokolwiek tautologiczną frazę „spożytkować / użytecznie” oraz wprowadzając do tekstu kategorię „przydatności”. Swój życiorys rozważa więc Wirpsza jako potencjalny materiał dzieła literackiego, jednak w pracy twórczej wykorzystać można go tylko pod warunkiem artystycznej obróbki. Wprost mówi on o tym we wstępie do opublikowanej w 1964 roku powieści *Pomarańcze na drutach*, rozpoczynającym się od wyznania: „Kiedy w latach czterdziestych, niedługo po wyzwoleniu, zabrałem się do napisania utworu prozą, który by w jakiś sposób spożytkował moje doświadczenie obozowe, nie bardzo jeszcze zdawałem sobie sprawę, jaki ostateczny kształt artystyczny ta proza przybierze”³. Doświadczenia obozowego nie wystarczyło bowiem spisać; jak miało się okazać, trzeba było narzucić na nie „artystycznie skuteczną siatkę językową”, utkaną z deformujących „sposobów zestawiania słów i znaczeń”, które następnie poddane być mogły „syntaktycznym i kompozycyjnym przetworzeniom, opartym o technikę wariacyjną”⁴. W efekcie zamiast obozowej opowieści autobiograficznej, zbioru wspomnień, pamiętnika czy relacji po bez mała czterdziestu latach powstała „powieść eksperymentalna”, którą Rafał Marszałek uznał za „chyba naj-

² Wirpsza, „Spożytkować pisarsko”, 11.

³ Witold Wirpsza, *Pomarańcze na drutach*, oprac. Dariusz Pawelec (Mikołów: Instytut Mikołowski 2021), 25.

⁴ Wirpsza, *Pomarańcze na drutach*, 26.

dziwniejszą prozę, jaka ukazała się u nas ostatnio”⁵, natomiast Edward Balcerzan za „powieść w każdym calu nowatorską”, stanowiącą „wydarzenie literackie klasy europejskiej”⁶. Wnioski narzucają się same. Jeśli życie spisywać – to bez artystycznych aspiracji, w tradycyjnych gatunkach autobiograficznych. Jeśli zaś „spożytkowywać” je pisarsko, w sposób „artystycznie skuteczny”, to na drodze eksperymentu i nowatorstwa, na której tradycyjne formy autobiograficzne należy przekroczyć i porzucić – nawet jeśliby dane przedsięwzięcie miało opóźnić się przez to o czternaście lat. Drogi awangardzisty nie są drogami autobiografisty. Eksperyment nie idzie w parze z intymistyką.

Wiersz *Spożytkować pisarsko* pochodzi z tomu *Przesądy* opublikowanego w 1966 roku – w czasie, na który według uporządkowania Dariusza Pawelca przypadają „eksperymentalna” i „lingwistyczna” fazy jego twórczości, obejmujące lata 1960–1971⁷. W okresie tym zyskał Wirpsza sławę, jak w recenzji *Przesądów* ujmował to Jan Witan, autora „w swym eksperymentatorstwie [...] heroicznie konsekwentnego, nawet za cenę niezrozumiałstwa”, poety nieustraszonego – jak pisała z kolei Joanna Grądział-Wójcik – „testującego możliwości awangardyzmu” i „zapowiadającego zarazem gry postmodernistyczne”⁸. Oskarżono Wirpszę wówczas (by za Pawelcem zebrać tu opinie z ukazujących się w tym czasie recenzji) o formalizm, scjentyzm, autotematyzm, antyestetyzm, hermetyzm, manieryzm, „wyrachowanie stylistyczne”⁹ i „sztubacki konceptyzm”¹⁰. W okresie tym wyraźnie stronił poeta od gatunków autobiograficznych, w efekcie czego jego neoawangardowa twórczość wydaje się – inaczej niż chociażby u Mirona Białoszewskiego, Krystyny Miłobędzkiej czy Leopolda Buczkowskiego – w modelowy wręcz sposób oderwana od osobistego, codziennego doświadczenia i pozbawiona prób oddania jego bezpośredniości w zapisie. Jak czytamy w eseju *Przerób* – który uznać można za przewrotną, wykorzystującą język cybernetyki próbę autobiografii pracy poetyckiej w rozumieniu Philippe’a Lejeune’a¹¹ – doświadczenie może znaleźć się w tekście wyłącznie przerobione „w strukturę, czyli w coś ukształtowanego i kształtnego”, dzięki czemu „impulsy” tego czy innego doznania przestają być „szumem”, a stają się „nadwyżką informacyjną”¹². Samo w sobie przekonanie to nie musi stawiać pod znakiem zapytania możliwości uprawiania gatunków *life writing*, jednak dla Wirpszy – proponującego teorię sztuki literackiej jako „gry znaczeń” i kierującego się raczej w stronę formalnego niż egzystencjalno-doświadczeniowego biegunu eksperymentu¹³ – jako takie nie są one zajmujące. Interesująca jest natomiast możliwość ich artystycznego „przerobu”, ten zaś u Wirpszy (jak stało się to w przypadku *Pomarańczy na*

⁵ Rafał Marszałek, „Eksperyment Wirpszy”, *Nowe Książki* 9 (1965): 402.

⁶ Edward Balcerzan, „Człowiek Witolda Wirpszy”, *Nurt* 2 (1965): 48–49. Jak się okazało, badacz nie mylił się – przełożona jako *Orangen im Stacheldraht* powieść miała bowiem w Niemczech dwa wydania (1967, 1987).

⁷ Zob. Dariusz Pawelec, *Wirpsza wielokrotnie* (Mikołów: Instytut Mikołowski, 2013), 48–69.

⁸ Joanna Grądział-Wójcik, *Poezja jako teoria poezji* (Poznań: Wydawnictwo UAM, 2001), 201.

⁹ Marta Wyka, „Poeta – filozof”, *Życie Literackie* 34 (1967): 10.

¹⁰ Jan Józef Lipski, „Autotematyzm, ekspresja i koncept”, *Twórczość* 12 (1967): 114.

¹¹ Zob. Philippe Lejeune, „Autobiografia i poezja (fragmenty)”, tłum. Regina Lubas-Bartoszyńska, w: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. Regina Lubas-Bartoszyńska (Kraków: Universitas, 2001), 299–301.

¹² Witold Wirpsza, „Przerób”, w tegoż: *Gra znaczeń. Przerób* (Mikołów: Instytut Mikołowski, 2008), 213, 223.

¹³ Jest to również wniosek z analizy Wirpszowskich wierszy-partytur, zob. Piotr Bogalecki, *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy. Białoszewski – Czycz – Drahan – Grześczak – Partum – Wirpsza* (Kraków: Wydawnictwo UJ, 2020), 147. Dopowiedzieć trzeba, że samo wyodrębnienie dwóch „biegunów” eksperymentu byłoby dla Wirpszy problematyczne, nie ma bowiem u niego sprzeczności pomiędzy naciskiem na formę a funkcją poznawczą i aksjologiczną literatury; jest natomiast dystans wobec zapominającego o formie życiopisania.

drutach) nie może nie być nowatorski. Spośród dwóch typów eksperymentu wyodrębnionych przez Julię Novak we wstępie do tomu *Experiments in Life-Writing* zdecydowanie bliżej jest przy tym poecie do nurtu „negującego” niż do „rozszerzającego” możliwości auto/biografii; nie próbuje on przedstawić czytelnikowi pełniejszej i „wierniejszej reprezentacji” swojego życia, lecz pyta o artystyczne tego możliwości i ograniczenia – co zbliża jego twórczość do „ironicznych i samoświadomych gier” z założeniami gatunku charakterystycznych dla post-modernistycznych „antybiografii”¹⁴.

Literatura autobiografią (o oporze)

Nie da się ukryć, że naszkicowany w powyższy sposób portret Witolda Wirpszy – jako autora odrzucającego biografię na rzecz eksperymentu – może budzić opór. Nie zawsze bowiem tak było; można nawet uznać, że w okresie socrealistycznym bywał on pisarzem pokazowo wręcz autobiograficznym, nader często uruchamiającym model pisarstwa pierwszoosobowego bazującego na liryce wyznania. Dzieje się tak zwłaszcza w zbiorze *List do żony. Wiersze* z 1953 roku, uwieńczonym opowiadającym o „przyjęciu do Partii” wierszem o tytule *9 III 1953*¹⁵ oraz w tomie *Z mojego życia* z roku 1956. Rozpoczynający się utworem *Pamiętki rodzinne*, zawiera on między innymi takie liryki, jak *Grób rodziców*, *Przyjacielowi młodości czy Dziewczynie, którą kochałem*, a także dedykowany żonie Marii Kureckiej poemat *Szczęście*, w którym tytułami kolejnych części stają się daty roczne. Pisał też wówczas Wirpsza autobiograficzną prozę (*Na granicy*, *Stary tramwaj*) oraz aprobatywnie przywoływał gatunki *life writing* – jak w tomie *Dziennik Kożedo* z 1952 roku, w którym datyienne eksponowane są w tytułach kolejnych tekstów, takich jak na przykład *22 V 1952 Strzępy koszul*, *26 V 1952 Łączność, strzały* czy *4 VI 1952 Riots – Gun*. W opublikowanym w 1981 roku w „Kulturze” rozliczeniowym esej *Dzieje rymopisa czasu swego* zdecydowanie skrytykował poeta „ckliwość” i „kicz” powstających wówczas, „w fazie najzwyczajniejszej grafomanii”, własnych tekstów poetyckich, nazywanych przezeń „wierszidłami” i sytuowanych „stopień poniżej kiczu”: „Brednie to niesłychane i właśnie dobitnie grafomańskie”¹⁶. Wchodząc w polemikę z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim, opowiedział się jednak Wirpsza przeciw pokusie autobiograficznego wyznania, przedstawiony zaś przezeń argument rzuca światło również na jego modelowo anty-autobiograficzną twórczość z lat 60. i 70. Pisał Wirpsza mianowicie: „Publikowanie wyników introspekcji za pomocą pisaniny w pierwszej osobie, to wręcz niebezpieczna zabawa, wplątać się można w samoułudę, jeśli nie w coś gorszego, bo kontrola zawodzi”¹⁷. Zamiast „psychologicznej babraniny” zaleca autor *Gry znaczeń* pozostać przy „uchwytnych faktach”, tymi zaś, jeśli chodzi o literaturę, są „teksty i nic

¹⁴Julia Novak, „Experiments in Life-Writing: Introduction”, w: *Experiments in Life-Writing. Intersections of Auto/Biography and Fiction*, red. Lucia Boldrini, Julia Novak (Cham: Palgrave MacMillan, 2017), 3.

¹⁵Istotną rolę w socrealistycznym liryku Wirpszy odgrywa życiorys: „Mówiłem swój życiorys. I ręce się podniosły: / Był to dzień, który wraca. I który wrócił znów. // Tu, na tej samej sali, wręczył mi sekretarz / Prostokąt legitymacji w gorącym uścisku rąk”. Witold Wirpsza, *List do żony. Wiersze* (Warszawa: PIW, 1953), 38. Wyartykułowaną w *Spożytkować* pisarsko niechęć do zamykania „połamanej” egzystencji w „gramatycznie zamknięte okresy” zideologizowanej autobiografii czytać można zatem jako autokrytykę wcześniejszego „życiorysopisania”.

¹⁶Witold Wirpsza, „Dzieje rymopisa czasu swego”, w tegoż: *Gra znaczeń*, 257–258.

¹⁷Wirpsza, 265–266

poza tekstami, [...] nic poza tekstami omawianego okresu, i te teksty trzeba analizować”¹⁸. Dla przykładu lingwistyczna analiza „kolejnych faz degrengolady językowej w prozie Borowskiego powie nam więcej o tamtym czasie i o podejmowanych decyzjach autora, aniżeli kliwa opowieść o jego tragedii, choćby ją spoza grobu dyktował”¹⁹. Wybór Wirpszy jest konsekwentny. Jako stary poeta, zostawiający daleko za sobą socrealistyczną młodość, a do emigracji zmuszony z powodów politycznych, mógłby spisać wspaniałe i przejmujące „dzieje życia”, utrzymane w poetyce przypowieści o nawróconym grzeszniku – a jednak zakazuje sobie tego, gdyż w autobiograficzność wpisana jest „samoułuda”.

Zamiast „samoułudy” pisze więc *Samą niewinność* – eksperymentalną powieść opowiadającą o niemożności spisania wiarygodnego życiorysu, przybierającą formę zapisków stenografistki zatrudnionej w tym celu przez pięćdziesięcioletniego bezimiennego mężczyznę, określonego w tekście mianem „socjalistycznego milionera”. Wyznaje ona: „Moja praca polegała, w ostatecznym rachunku na wykreślaniu, przydawaniu, układaniu w pewną ciągłość tego, co było z samej natury swojej nieciągłe, komponowaniu w całość tego, co niecałe, [...] słowem: moja praca polegała na fałszerstwie swoiście zakłamanego surowca”²⁰. W istocie, w pracy nad tak „fałszowaną” autobiografią kłamstwem okazuje się wszystko: z opowieści o życiu bohatera od początku „przebijało” zakłamanie, będące „nicią przewodnią [...] kontaktu i współnictwa” (134), kłamstwo okazuje się do tego stopnia „subtelne” i „finezyjne”, że można się wręcz „nim rozkoszować, jak dobrą potrawą, dobrą miłością, dobrym snem” (101), życiorys zaś można bez trudu (co zresztą bohater zrobił kilkakrotnie) w zależności od koniunkturalnych układów i aktualnych potrzeb odpowiednio „wymyślić”, a tym samym „utworzyć samego siebie na nowo” (77). Nieuchronnie zatem „skłamaną” musi być także i efekt końcowy, co bohaterka przeczuwa od początku, przyznając: „coś było z okłamywania w tej opowieści o zakłamywaniu” (94). Powinniśmy jednak dopowiedzieć: coś jest też z okłamywania w samym geście autora *Traktatu skłamanego*, wykorzystującym w swej powieści o nieprawdzie autobiografii kilka autobiograficznych wątków, takich jak pobyt w oflagu czy powojenne uwikłanie w komunizm i związane z tym apanaże. Zwracając uwagę, że do pewnego momentu „życiorysy autora i bohatera *Samej niewinności* biegną [...] równolegle”, zauważał Dariusz Pawelec, że „w kształtowaniu powieściowej wizji kontekst biograficzny bierze zatem udział, choć perspektywę autobiografii wyznacza tu raczej rola świadka, może z wyjątkiem sposobu przedstawienia motywów oflagowych”²¹. Jak dopowiadał badacz, „opisy obozowego życia, jakie znajdziemy w powieści, korespondują bardzo wyraźnie z analogicznymi opisami z *Listów z oflagu*”²². Mimo wszystko więc jakoś tu Wirpsza swe życie zapisał. Zrobił to wszakże przewrotnie – wkraczając na ten poziom skłamania, który zwiemy fikcją; nie zatem kłamiąc po prostu, lecz w tym, że kłamie, mówiąc prawdę – lecz wyznając przy tym, że kłamie. Podobnie też w jakiś przecież przewrotny sposób „spożytkował pisarsko” przełamanie swego życiorysu w wierszu otwierającym niniejszy artykuł – i w wielu innych swych utworach. Nie da się zresztą inaczej, a w każdym jego tekście – i każdego innego autora – można doszuki-

¹⁸Wirpsza, 266, 263.

¹⁹Wirpsza, 263.

²⁰Witold Wirpsza, *Sama niewinność*, oprac. Dariusz Pawelec (Mikołów: Instytut Mikołowski, 2017), 25. Dalsze cytaty w bieżącym akapicie lokalizuję bezpośrednio w tekście z podaniem numerów stron (bez skrótu „s”).

²¹Dariusz Pawelec, „Posłowie”, w: Wirpsza, *Sama niewinność*, 198.

²²Pawelec, 198–199.

wać się związku z biografią, jakiejś formy *life writing*. Pytanie tylko, czy warto²³. Odpowiedź Wirpsy-neoawangardzisty (jeśli oczywiście dobrze go czytam) jest prosta: nie, nie warto. Są w życiu, a już na pewno w literaturze i sztuce, ciekawsze i ważniejsze rzeczy do roboty niż „samoułuda” autobiograficznej „pisaniny”. Ciekawsze i ważniejsze jest na przykład podawanie jej w wątpliwość poprzez dekonstruowanie autobiograficznych konwencji, co robi Wirpsza również w wielu swych tekstach poetyckich, jak na przykład w *Dzienniku pokładowym* z tomu *Przesady*, w *Monologu Amadeusza Mozarta (1756–1791)* ze *Spisu ludności* czy w pochodzących z finalnego, nieukończonego tomu *Przypomnienie Hioba* wierszach *In verrem* i *Odchodzącemu*. Ten ostatni utwór opiera poeta na przewrotnym wezwaniu: „Siadaj i pisz pamiętniki [...] Pisz, co ci się nawinie pod pióro. Możesz koloryzować, / Zmyślać nawet; zeszyt niech będzie w kratkę, / Aby ci litery wychodziły równo”, porównując zaś pamiętnikarstwo do spowiedzi, dopowiada ironicznie, że konfesjonały „spenetrowane [są] przez grzechy wyznane szczerze, / Albo przemilczane, albo skłamane, co zresztą nie jest / Ważne”²⁴. Tak samo nieważna jest zatem i rzekoma szczerość pisarstwa autobiograficznego, w którym znacznie istotniejsze okazuje się koniec końców uporządkowanie zapisu. Nie odeszliśmy daleko od „gramatycznie zamkniętych okresów” z napisanego przynajmniej piętnaście lat wcześniej wiersza *Spożytkować pisarsko...*

W porównaniu obu tekstów w perspektywie *life writing* uwagę zwracać musi jednak na pozór nieznaczący fakt: w przeciwieństwie do tekstu z tomu *Przesady* późny wiersz *Odchodzącemu* opatrzony jest dopiskiem: „Berlin, 18.9.1982 r.”. Podobnie ma się rzecz ze wszystkimi utworami tomu, którego struktura – co jeszcze istotniejsze – oparta jest właśnie na datowaniu: wiersze ułożone są chronologicznie, od najwcześniejszego *Przypomnienia Hioba* („Berlin, 19 czerwca 1982 r.”) do *Rozmyślań (luźnych)*, napisanych cztery miesiące przed śmiercią i opatrzonych datą „Berlin, w maju 1985 r.”. Zabieg taki – nieobecny w książkach wydawanych i przygotowywanych w kraju, a także w początkowych fazach emigracji – zastosował Wirpsza po raz pierwszy w tomie *Apoteoza tańca*, obejmującym wiersze pisane od „wiosny 1973” do jesieni 1975 roku; kończący tom poemat *Prognoza (Prognozy)*, czyli *historia naturalna smoków* opatrzył autor dopiskiem: „Berlin, 12 listopada 1975 (na własne imieniny)”. Zauważyć należałoby też, że w praktyce datowania stawał się poeta coraz bardziej konsekwentny: o ile w *Apoteozie* znacząca część wierszy jest dat pozbawiona, o tyle w kolejnym jego tomie, *Spisie ludności*, sytuacja taka zdarza się już tylko trzykrotnie, natomiast w ostatnim, *Przypomnieniu Hioba*, ani razu. Już sam fakt datowania ściśle wiąże ze sobą poezję i biografię, każdorazowo nakazując myśleć nam – za czytającym Celana Derridą – nie tyle nawet o „samej dacie”, ile o „poetyckim doświadczeniu daty; tym, co *ta jedna* data narzuca nam w naszym stosunku do niej”²⁵. Skoro zaś w późnych tomach Wirpsy datowane są niemal wszystkie wiersze, to – podążając za późną, uproszczoną definicją dziennika autorstwa Philippe’a Lejeune’a jako „serii

²³Na innym poziomie wątpliwość ta dotyczy również funkcjonalności stosowania pojęcia *life writing* w badaniach twórczości Wirpsy (i podobnych mu autorów) oraz, szerzej, samej jego operatywności w dyskursie literaturoznawczym. Jak przyznaje Novak, określenie to funkcjonuje jako „luźny termin zbiorczy”, pozwalający objąć gatunki nieobecne w badaniach nad autobiografizmem (Novak, „Experiments in Life-Writing”, 2). W często przytaczanej definicji *life writing* autorstwa Zachary’ego Leadera mieszczą się więc m.in. listy, dokumenty sądowe, piśmiennictwo naukowe i historyczne czy wiersze liryczne. Zob. Zachary Leader, „Introduction”, w: *On Life-Writing*, red. Zachary Leader (Oxford: Oxford University Press, 2015), 1.

²⁴Witold Wirpsza, *Utwory ostatnie* (Mikołów: Instytut Mikołowski, 2007), 51.

²⁵Jacques Derrida, *Szibboleth dla Paula Celana*, tłum. Adam Dziadek (Bytom: FA-art, 2000), 9.

datowanych śladów²⁶ – moglibyśmy wręcz postrzegać je jako dziennikowe, niezależnie nawet od tego, że od uproszczonego, bezpośredniego zapisu doświadczeń i doznań wyraźnie w nich poeta stroni²⁷. Znamienne jest, że to właśnie w zawierających daty, zapisywanych kursywą dopiskach do wierszy pojawiają się najbardziej bodaj u autora *Faetona* bezpośrednie odniesienia do wydarzeń z jego życia – stanie się tak w trzech wierszach wchodzących w skład tomu *Spis ludności*. Dopisek do wspomnianego już *Monologu Amadeusza Mozarta* brzmi następująco: „Berlin, zaczęte w lutym 1980 r. w szpitalu, zakończone w kwietniu tegoż roku przy własnym biurku”²⁸. Dlaczego poeta był hospitalizowany, dowiemy się z dopisku do kolejnego tekstu w tomie, poematu *Zabijanie*, w którym przeczytać można: „Berlin. Zaczęte w listopadzie 1979 roku, ukończone w kwietniu 1980 roku. Trzy i pół miesięczna przerwa po wypadku samochodowym, kiedy to mnie nie zabito”²⁹. Ostatnią tego typu, również szpitalną, głosą opatrzonej został wiersz *Monolog w samym środku centrum*: „Wykoncypowane w szpitalu w lipcu 1981 roku, ukończone w domu dn. 18 sierpnia, kiedy to już miałem tytan w kości. / Berlin, 1981 (Symetria: 18.8.81)”³⁰. Bez wątpienia informacje te potraktować można jako potencjalne interpretanty wymienionych wierszy; dopisek do ostatniego z wymienionych wyjaśniać może na przykład, dlaczego tekst ów poświęcił poeta molibdenowi – pierwiastkowi z grupy metali przejściowych, używanemu między innymi do produkcji stopów współtworzących implanty medyczne. Czy jednak status wyodrębnionych z wierszy dopisków towarzyszących indeksom realności, jakimi bez wątpienia są data i miejsce, czyni z nich uprzywilejowaną przestrzeń autobiograficznej ekspresji? Nawet jeśli nie, przyznać trzeba, że w wyraźnie dystansującej się od autobiografizmu twórczości Wirpszy przytoczone dopiski zajmują miejsce szczególne; można przeczytać je jako eksperyment z zakresu *life writing* zmuszający do podjęcia derridiańskiej z ducha refleksji o instytucjonalności literatury wyznania osobistego, o fenomenie daty, roli suplementu, granicy tekstu.

W interesującym nas kontekście na uwagę zasługuje również nieoznaczony cykl dziewięciu wierszy rozproszonych po pozbawionym jeszcze datowania tomie *Granice wytrzymałości*, który przygotowywał Wirpsza pod koniec lat 60. i na początku 70. (ukazał się on pośmiertnie jako *Częstkowa próba o człowieku i inne wiersze*). Wyznaczniakiem pozwalającym wyodrębnić teksty te – począwszy od datowanego na „styczeń 1969” poematu *Rok rozpoczęty*, a skończywszy na wierszu *Spiętrzenie; koniec roku 1972* – jako cykl poetycki jest obecność dat rocznych w ich tytułach oraz podobny kronikarsko-sprawozdawczy ton. W utworach tych podejmuje Wirpsza przewrotną intertekstualną grę z dwoma rodzajami literatury niefikcjonalnej: histo-

²⁶Philippe Lejeune, „Koronka: dziennik jako seria datowanych śladów”, tłum. Magda i Paweł Rodakowie, *Pamiętnik Literacki* 4 (2006): 21. Należałoby jednak odnotować, że w swoich wcześniejszych tekstach podkreślał francuski badacz różnicę między „użyciem ja wyraźnie autobiograficznego, poręczonego przez imię własne autora” a zastosowaniem „tradycyjnego ja lirycznego”, zauważając przy tym, że na biegunie „czystej poezji [...] kontrakt autobiograficzny, z różnych powodów, traci swą wiarygodność” (Philippe Lejeune, „Pakt autobiograficzny (bis)”, tłum. Stanisław Jaworski, w: *Wariacje na temat pewnego paktu*, 195, 192).

²⁷Nie sposób nie zauważyć jednak, że w późnej twórczości częściej niż wcześniej zapisuje Wirpsza wspomnienia (jak w wierszach *W jednej chwili*, *Palisander i skóra* czy *Trudności*) oraz sny (Ostatnio pojawiające się motywy w *snach*, *Cztery talerze*, *Ciemność*). Szczególnie reprezentacja tych ostatnich zasługiwałaby na osobną analizę, zwłaszcza że w tym duchu daje interpretować się także część utworów ostatnich, niezawierających bezpośrednich onirycznych odniesień (np. *W świątyni* czy *Efekt Dopplera*).

²⁸Witold Wirpsza, *Spis ludności* (Mikołów: Instytut Mikołowski, 2005), 38.

²⁹Wirpsza, *Spis ludności*, 51.

³⁰Wirpsza, *Spis ludności*, 62.

riografią i autobiografią. Chociaż uznać można, że dominantę stanowi ta pierwsza, odpowiedzialna za nadrzędną tematykę i kierunek stylizacji wszystkich tekstów, istotną rolę w cyklu pełnią również fragmenty autobiograficzne oraz związane z nimi metapoetyckie (nawiązujące m.in. do toposu poety-kronikarza). Zderzone z refleksjami historycznymi i historiozoficznymi, w sąsiedztwie refleksji o istocie polityki oraz znaczenia misji Apollo 11, jawią się one co najwyżej jako „znaki przestankowe” znane z opublikowanego w 1966 wiersza *Spożytkować pisarsko* i powracające teraz – jak sądzę, nieprzypadkowo – w *Roku rozpoczętym*, by zainaugurować cykl. Jak wiadomo, znaki przestankowe są niewielkie i z pozoru nieistotne, lokalnie jednak zdolne do zmiany sensów, uruchomienia gry znaczeń. I tak jeśli *Lato 1970*, opowiadające między innymi o „epidemii cholery / Nad Morzem Czarnym”, wylaniu Dunaju oraz o sytuacji „skazanych na śnieg [...] małych krajów: / Polski, Węgier, Czech, Słowacji” kończy Wirpsza oddzielnym od poprzednich wersów dystychem: „To lato parne i jakby garnek włożono na łeb: / Ciemno mi, duszno mi i spać mi się chce”³¹ – to manifestacyjnie wręcz eksponuje oddzielenie przebiegu pojedynczego życia od tego, co powszechne, odcięcie jednostkowego doświadczenia od faktów, pamięci od historii. W przeciwieństwie do tej ostatniej (w kolejnych wierszach cyklu sukcesywnie, choć nieskutecznie, porządkowanej) pojedynczości egzystencji nie sposób uniwersalizować, usymbolizować, uporządkować – o czym sugestywnie pisze Wirpsza w *Początku roku (1970)*:

Wszystko jest na dłuższą metę nie do
Wytrzymania; nie jestem w stanie uporządkować
Mego życia. A nadto nie przystaje to do
Niczego, nie jest żadnym symbolem albo przenośnią
Wydarzeń psychologicznych, politycznych itd.
Ten rok zaczyna się pustką, zamętem i
Jest klimatycznie nieprzejrzysty. Ciekawe, co z tego
Wyniknie, jeśli w ogóle istnieje zasada wynikania.
Lekarze mówią, że klimat niszczy człowieka³².

Poeta diarystą (drugi opór)

Wobec portretu Witolda Wirpszy jako autora odrzucającego biografie na rzecz eksperymentu może zrodzić się w nas jednak i opór drugi, otwierający możliwość badania jego spuścizny z perspektywy *life writing studies*. Skoro tworzenie to „przerób”, a w procesie twórczym te czy inne doświadczenia się „przerabia”, to być może, zamiast skupiać uwagę na efekcie przerobu, należy spróbować dotrzeć do tego, co przerabiane, a zatem do materiału osobistego przygotowywanego przez poetę w celu artystycznej obróbki – istniejącego *in crudo* i póki co „artystycznie nieskutecznego”. Możliwość taką otwiera archiwum – i jest to możliwość co najmniej obiecująca, jeśli tylko przypomnimy sobie, że publikacje z ostatnich lat dające nam najbardziej bezpośredni wgląd w biografie Wirpszy to właśnie materiały archiwalne. Myślę o wydanych przez Pawelca w 2015 roku *Listach z oflagu*, pisanych do jego przyszłej żony, czy

³¹Witold Wirpsza, *Cząstkowa próba o człowieku i inne wiersze* (Mikołów: Instytut Mikołowski, 2005), 130.

³²Wirpsza, *Cząstkowa próba o człowieku i inne wiersze*, 122.

też o opublikowanej w tym samym roku korespondencji z Heinrichem Kunstmannem, przy okazji której Dorota Cygan i Marek Zybura podali do druku kilkustronicowy, pochodzący ich zdaniem z 1971 roku tekst wspomnieniowy *Ein Pole in Westberlin*, stanowiący dialog z gatunkiem dziennika. Choć ów interesujący dokument – odnaleziony w berlińskiej części archiwum Wirpszy, zdeponowanej w zbiorach Akademii der Künste w Berlinie – opatrzony jest podtytułem *kartki z dziennika*, w istocie stanowi on pamiętnik; autor nie ukrywa, że spisuje go z dystansu czasowego. Zrelacjonowawszy pokrótce swe „pierwsze wypady do Berlina Zachodniego” z lat 50., przybliży Wirpsza okoliczności rocznego pobytu w mieście w związku z otrzymanym stypendium DAAD na rok 1967, by następnie zapowiedzieć: „Gdybym prowadził podówczas na wzór mojego rodaka Witolda Gombrowicza dziennik berliński, znalazłyby się tam prawdopodobnie takie oto zapiski”³³. Po dwukropku następują ułożone chronologicznie wspomnienia z tego okresu, tytułowane nazwami kolejnych miesięcy, a opowiadające o tak zróżnicowanych i istotnych dla przyszłej biografii poety zdarzeniach, jak na przykład otrzymanie nagrody Akademii w Darmstadt, stosunek do studenckich protestów po śmierci Benno Ohnesorga, uczestnictwo z przerwaniem koncercie pod batutą Pierre’a Bouleza czy kilkugodzinna rozmowa z Paulem Celanem przy „butelce polskiej wódki”³⁴.

Można było zatem przypuszczać, że wkraczając do obszerniejszej, szczecińskiej części archiwum Wirpszy, zdeponowanej w Dziale Zbiorów Specjalnych Książnicy Pomorskiej³⁵, odnajdzie się liczne, bogate w treści dokumenty *life writing*, nieograniczające się li tylko do korespondencji – ta rządzi się swoimi prawami i w artykule niniejszym pozostawić trzeba ją na boku (ograniczając się do odnotowania, że chyba nie przez przypadek rozpoczyna Wirpsza poemat *Listy* od słowa „Kłamstwo”³⁶). I faktycznie, prócz brulionów utworów literackich w szczecińskim archiwum zachowało się sporo różnego rodzaju notatek i zapisków, prowadzonych na pojedynczych stronach, marginesach rękopiśm. i maszynopisów oraz przypadkowych, luźnych kartkach³⁷, a także – w licznych zeszytach: oprócz trzynastu notatników adresowych i kalendarzyków (zgrupowanych pod sygnaturą 1480)³⁸ w archiwum Książnicy Pomorskiej odnaleźć można czternaście zeszytów formatu A5: sześć pod sygnaturą 1481 oraz osiem z teczki 1823. Obecność tak wielu zeszytów, uprzywilejowanych w dziennikopi-

³³Witold Wirpsza, „Ein Pole in Westberlin (kartki z dziennika)”, w: Witold Wirpsza, Heinrich Kunstmann, „Salut Henri! Don Witoldo!”. Witold Wirpsza – Heinrich Kunstmann. Listy 1960–1983, tłum. i oprac. Dorota Cygan, Marek Zybura (Kraków: Universitas, 2015), 309, 310.

³⁴Wirpsza, „Ein Pole in Westberlin (kartki z dziennika)”, 315.

³⁵Wszystkie omawiane dalej materiały pochodzą z tego zasobu. Bardzo dziękuję synowi poety, Leszkowi Szarudzie, za życzliwą zgodę na pracę w archiwum oraz na przytoczenie fragmentów dzienników, Jolancie Liskowackiej zaś i innym pracownikom Książnicy Pomorskiej za okazaną mi pomoc.

³⁶Witold Wirpsza, *Drugi opór* (Mikołów: Instytut Mikołowski, 2020), 12.

³⁷Choć można odnaleźć wśród nich sporo interesujących materiałów biograficznych, wspomnę o jednym tylko ich typie – nie tylko z uwagi na swą formę interesującym dla badań gatunków *life writing*. Wychodząc z domu, miał Wirpsza zwyczaj pozostawiać w nim żartobliwe, czasem ilustrowane karteczki i kartki z informacjami dla domowników; początek jednej z nich – wyrwanej z zeszytu formatu A5 i zapisanej zielonym atramentem, co pozwala datować ją na lata 80. – brzmi następująco: „Godz. 13.30. / Obrzydliwe, wstrętne, ohydne, / paskudne, odrażające, potworne, / przeraźliwe i przerażające / monstrialne, multicellularne / i multiatomowe // Śpiochy: // wychodzę. Kiedy wrócę, chciałbym / żeby: / 1) znikło siano / 2) znikło igliwie. / Zagajów poczęstuję / herbatą i łakociami”.

³⁸W kalendarzykach Orbisu uwagę zwracają dziś przede wszystkim dopiski Wirpszy do zawartych w nich ilustrowanych reklam; w jednym z nich do hasła „Klient nasz Pan” dopisał poeta: „byle NIC nie żądał!”, a do zapowiedzi „Hotele Orbisu zapraszają” – „ale nie przyjmują, bo pełne!”.

sarstwie z uwagi na składaną przez ów nośnik „obietnicę ciągłości”³⁹, zapowiadać by mogło wielkie autobiograficzne odkrycia. Jak się jednak okazuje, zeszyty zawierają głównie brulionowe wersje wierszy, wypisy z lektur i z prasy, incydentalnie datowane notatki twórcze, konспекty czy zestawienia bibliograficzne, pośród których niełatwo znaleźć osobiste refleksje i wspomnienia.

Istnieją jednak wyjątki – z analizy zgromadzonego materiału wynika, że czterokrotnie rozpoczął Wirpsza prowadzenie dziennika. Za każdym jednak razem robił to bardzo nieregularnie i w końcu pomysł zarzucał. Pierwszy diariusz⁴⁰ otworzył dumną formułą: „Dziennik. / rozpoczęte 13.VI.50” i prowadził go przez rok, zapisując w tym czasie... siedem stron. Pisał niezwykle nieregularnie i nieraz bardzo krótko o sprawach bieżących („Czekam na list Różewicza”, 6), zapisane zaś strony jawią się dziś jako dokument niemocy twórczej i atrofii refleksji osobistej w zenicie socrealizmu. 17 sierpnia notował poeta na przykład: „Po dwóch miesiącach wracam do problemu z 13.6.50” (3), aby po kilku zdaniach urwać wywód. Natomiast pod datą 20 lutego 1951 zapisze: „Minęło przeszło pół roku. Na dobrą sprawę zapisałem w tym okresie jeden wiersz – *Hymn narodowy*. Masę rzeczy zaczętych (*Poemat polemiczny*, *Towarzyszom niemieckim*, *Do syna*, *Dzieci*) – wszystko utknęło w połowie roboty. Masę pomysłów, których nie można wykorzystać – nie można, bo nie starcza *rzemiosła*” (5). W następnym akapicie zanotował Wirpsza jedynie słowa: „Pomysł sztuki:”, a zapowiedź tę powtórzył po dwóch miesiącach w kolejnym zapisie: „23. IV. 51: 1) Pomysł sztuki:” – jednak i w tym wypadku urwał wywód... Można by uznać, że pierwszy dziennik ugrzęznął przez socrealistyczną flautę, kilka jednak lat później historia się powtórzy. Dziennik drugi (sygnatura 1823, format A5, brązowa okładka) zatytułował już Wirpsza skromniej: „Notes I”. Prowadził go przez niecałe dwa miesiące, od 7 kwietnia do 5 czerwca 1955 roku, zapisując przy tym sześć stron oraz kilka wierszy. Przeważają w nim wypisy prasowe, nierzadko humorystyczne, głównie z „Trybuny Ludu”, natomiast notatki z życia nigdy nie osiągają długich rozmiarów. Na przykład 24 kwietnia zapisał: „Wycieczka z L: dolina Białego, ścieżka nad Regłami, przełęcz na Patykach, Kalatówki, Kuźnice”. Z kolei w kolejnym zeszycie zawierającym załączek dziennika (sygnatura 1481, format A5, granatowa okładka z podpisem „W. Wirpsza”) sporządził poeta jedynie cztery datowane notatki niepoprzedzone żadnym uwspólniającym tytułem: pierwsza pochodzi z 13 września 1957, po ponad półrocznej zaś przerwie dodane zostały trzy kolejne (z 22, 25 i 26 lutego 1958); prócz tego wolumin zawiera – jak dzieje się to również w innych zeszytach używanych przez autora *Faetona* – rozpoczynane na losowych stronach wyizolowane notatki niedatowane.

Jeśli archiwum nie kłamie, po tych trzech nieudanych próbach prowadzenia dziennika Wirpsza do formy tej nie sięgał aż do lat 80., kiedy to – dokładnie 31 sierpnia 1981 roku – rozpoczął pisanie, jak miało się okazać, najobszerniejszego i jedyne w pełni zasługującego na to miano

³⁹Lejeune, „Koronka”, 18. Jak dopowiada Lejeune, „zeszyt ma gwarantować, że wszystko się «zabliźni», ułoży się w jedną całość. Zeszyt zszywany, klejony, oprawiony lub z metalową spiralą, zeszyt, na którym często umieszcza się swoje nazwisko, zeszyt, który w wyobrażeniach autora daje mu to, co Paul Ricoeur nazywa «tożsamością narracyjną» – stanowi obietnicę przynajmniej minimalnej jedności”.

⁴⁰Sygnatura 1823. Dokument zachował się w formie siedmiu zszytych ze sobą kartek wyrwanych z zeszytu formatu A5. Strony są odręcznie numerowane; do paginacji tej odsyłam w tekście głównym.

diariusza⁴¹. Robił to prawie rok (do 29 lipca 1982), z początku dość regularnie, z czasem jednak z coraz większymi przerwami, zapisując w sumie dwanaście stron (trzeba jednak przyznać, że mikroskopijnym pismem). Od gatunku dziennika zdystansował się już tytułem, rozpoczynając od formuły: „Zapiski datowane, bez porządku”. Choć rzekomo „bez porządku”, zapiski te są zdyscyplinowane, dopracowane (z zadziwiająco małą ilością skreśleń) i nader zajmujące; nawet jeśli nie były pisane z myślą do druku, śmiało można się pokusić o ich publikację. Od czasu do czasu rozpoczyna w nich poeta nowy temat, nadając mu roboczy tytuł i powracając do niego w kolejnych dniach; do najszerszej potraktowanych zagadnień należą: *Kant i Peiper*, *Gombrowicz i Miłosz*, *Determinizm*, *Religia oraz Etos Beethovena*. Pośród nich pojawiają się zapisy krótsze, czasem również tytułowane, jak na przykład *Racjonalizm*, *Hegel*, *Manicheizm* – czy frapujący *Apokryf* z 1 września 1981 roku, stanowiący ważny intertekst rozpoczętego w tym roku poematu *Liturgia*:

Powiedzmy: znaleziono tekst nieznanej dotąd Ewangelii, z której wynika, że Chrystus został ukrzyżowany nie w wieku lat 33, ale w wieku sokratejskim. Czyli: Matka go odumarała, sytuacja polityczna w Ziemi św. stała się inna (już nie Poncjusz Piłat), inni ludzie sprawili Mu Mękę, starsi apostołowie zeszli ze świata (zapewne nie Piotr i nie Paweł i nie św. Andrzej byłoby budowniczymi kościoła). Ale dzieło odkupienia byłoby esencjonalnie to samo, teologicznie nic by się nie zmieniło, Kazanie na Górze byłoby tym samym Kazaniem na Górze. Cóżby się w takim razie zmieniło? Historia? – Zewnętrzna skorupa historii (4).

Z kolei wśród zapisków pozbawionych tytułu znajdziemy w zeszycie między innymi refleksję o ostatnim trenie Jana Kochanowskiego, krytykę współczesnej pedagogiki, dyskusję z Marksowskim *dictum* „Filozofowie dotychczas tylko interpretowali świat. Chodzi o to, żeby go zmienić”, a także zastanawiający, zapisany 1 listopada 1981 roku aforyzm: „Dorośliem jest tylko Pan Bóg, niektóre kobiety oraz żaden mężczyzna” (10). Gdzie jednak to, czego można by się spodziewać, czyli zapiski osobiste? Gdzie Wirpsza intymista? Gdzie przystęp do życia awangardzisty, który mógłby przecież przyjąć typowy dla stylu późnego elegijno-konfesyjny ton? Można uznać, że tematykę osobistą reprezentują w *Zapiskach datowanych, bez porządku* zaledwie dwa wpisy z września 1981, czyli z pierwszej fazy prowadzenia dziennika. 6 września zapisał Wirpsza następującą refleksję, rozpoczętą zgrabną aliteracją:

Coś, czego się zaniedbało, zaniechało, zapomniało zrobić. Tu pamięć zawodzi, nie bardzo wiadomo, co to jest (było). A jeśli to było ważne (najważniejsze)? Jakie będą tego skutki? Może to było coś takiego, co nie może być przyczyną i skutków nie ma; czego ważność polega tylko na tym, że miało być i tyle.

Czy istnieje jeszcze drzewo, którego należało dotknąć? Jeśli żyje jeszcze, to czy jeżeli się go dotknie poniewczasie, to to będzie jeszcze ważne? – Itd. (6).

Czy to wyznanie osobiste, czy refleksja ogólna? Czy zacytowany fragment stanowi zapis doświadczenia, czy może myślowy koncept, w którym istotną rolę odgrywa namysł nad zagadką

⁴¹Sygnatura 1823, szesnastokartkowy zeszyt formatu A5 z turkusową okładką i żółtym brzegiem, na pierwszej stronie formuła: „Zapiski datowane, bez porządku”, w prawych górnych rogach numery stron (korygowane). Wszystkie dalsze cytaty z tej lokalizacji.

przyczynowości? Czy przenośnia nie wygrywa tu z przypomnieniem? Mniej uniwersalny – choć bynajmniej nie mniej literacki – jest fragment drugi, zapisany 1 września i opatrzony tytułem *Rodzinne*:

Jeśli M. jest rakiem, a L koziorożcem [można się domyślać, że chodzi o żonę Marię i córkę Lidie – dop. P.B.], to siebie powinienem umieścić pośrodku w funkcji równika. Czy strzelec ma rację po temu, aby grać rolę równika między dwo[ma] zwrotnikami? Przypuszczam, że [...] tak by się mógł bawić. A co zrobić z rybami (A) [synem Aleksandrem, czyli Leszkiem Szarugą – dop. P.B.], znakiem bądź co bądź podwójnym? Jedna ryba pluszcze się między równikiem a Rakiem, druga między równikiem a Koziorożcem. Wszystko to mieszanina wody z ogniem. Żadna rodzinka! Dziwnie tańczące pary dobierające się co pochwila raz na zasadzie tożsamości, raz na zasadzie przeciwieństw. Kosmiczne to czy komiczne? W każdym razie nie chaos: Ład międzyzwrotnikowy (4).

Osobiste to czy osobliwe? Autobiograficzne czy autotematyczne? W każdym razie – odpowiedzieć można konsekwentnie – „nie chaos” to: ład międzydyskursywny. „Międzyzwrotnikowy” zresztą też: swój życiorys spożytkowuje Wirpsza nie w konwencji autobiograficznej, tylko w formach „pluskających się” między zwrotnikiem życia a zwrotnikiem twórczości, między zwrotem ku biografii a zwrotem lingwistycznym – kluczowym dla jego praktyki pisarskiej i nieufnym wobec wszelkich form bezpośredniej ekspresji. Dlatego wszystko, co biograficzne, zostać musi estetycznie spożytkowane, zmetaforyzowane, artystycznie zakonowane, upoetycznione, słowem – przerobione w strukturę. Ta bowiem, jak napisze Wirpsza w poświęconej Beethovenowi notatce z dnia 18.11.81⁴², góruje nad bezpośrednim, spontanicznym zapisem obecnością wewnętrznych „napięć”, które zdaniem autora *Faetona* są w stanie „wyrazić wewnętrzne wartości, nie tylko estetyczne” (11). Napięcia te przyrównuje Wirpsza do „napięć kierunkowych Witkacego”, zastrzegając, że „nie dotyczą samego tylko malarstwa”, i dopowiadając: „Napięcia kierunkowe powstawać mogą i na płaszczyźnie i w ogóle w przestrzeni, i w czasie. Więc powiedzmy, napięcia kierunkowe w czasoprzestrzeni poetyckiej lub muzycznej jako wynik wykonawstwa (?)” (11). W kolejnej notatce, z 25 grudnia, analizując *Wariacje na temat walca Diabellego*, doda Wirpsza, że choć „obszar aktywności i napięcia nie jest [...] jak u Witkacego zamknięty; jest otwarty”, to jednak „napięcie jest kierunkowe w sensie «zmierza do nieskończoności». To właśnie jest etos Beethovena – etos namiętny, rzekłbym: religijny. Jest i pokora: podporządkowanie się mimo wszystko formie” (11). Zaryzykowałbym tezę, że podobny etos stał się udziałem Witolda Wirpszy, a postulat podporządkowania formie, rozumiany jako wyraz pokory wobec świata oraz wierności „wewnętrznym wartościom”, musiał sprawić, że nawet w jego zapiskach dziennikowych forma bierze górę – to zaś oznacza (by pozostać z nim do końca), że nie są one więziami dat, lecz „zmierzają do nieskończoności”.

Nie mogło stać się zatem inaczej: część analizowanych tu zapisków dziennikowych niedługo po ich powstaniu „przerobił” Wirpsza na artykuły. I tak wspomniane rozważania o Beethovenie oraz o Kancie i Peiperze wkomponowane zostały w polemiczny artykuł *In dubio pro arte* z „Tygodnika Powszechnego” (1982, nr 37), natomiast fragmenty o Gombrowiczu w felieton

⁴²Podobnie jak w wypadku Monologu w samym centrum zauważy Wirpsza symetrię daty 18.11.81, rozpoczynając notatkę z tego dnia od słów: „Znowu symetria w dacie. Zabawne” (11).

Święte krowy z „Archipelagu” (1984, nr 3). *Zapiski bez porządku* zostały tym samym zatem uporządkowane, znalazły miejsce w nadrzędnej konstrukcji koherentnego wywodu, zostały zdyskursywizowane i – już jako teoretyczne rozważania – zyskały nowe tytuły i odbiorców. Nie mogło być zresztą inaczej, skoro w jedynej notatce metadziennikowej, pod datą 11 marca 1982 roku i „refleksjami z lektury” Arystotelesa oraz Wittgensteina, zanotował Wirpsza: „Pisanie dziennika. Jedni piszą po to, aby utrwalić stany psychologiczne, inni, aby utrwalić rozważania. Jedno drugiego nie wyklucza, ale ja wolę to drugie. Analiza własnej duszy? – ani mnie to potrzebne, ani komu” (12). Symptomatyczne jest też, że moment, w którym zaprzestał poeta prowadzić swe *Zapiski datowane*, jest równocześnie początkiem pracy nad tomem *Przypomnienie Hioba*. Datowanie na dobre trafiło do poezji. Czy jednak – Bogiem a prawdą – kiedykolwiek było na nie miejsce gdzie indziej? Koniec końców, okazuje się bowiem, że dla Witolda Wirpszy archiwum osobiste nie może nie być archiwum twórczym. Wygląda więc na to, że do prawdy o jego biografii (do prawdy o biografii w ogóle? do prawdy biografii?) zbliżymy się, raczej śledząc kierunki napięć w tekstach literackich oraz mechanizmy i strategie „przerabiania” wyjściowego materiału słownego, niżli pokładając nadzieję w tym, co rzekomo niespożytkowane, nieprzerobione, nieskłamane i niewinne, niezafałszowane i nieskryte, niepodważalne i niekwestionowane, a ostatecznie nieuniknienie nie... nie... nieprawdziwe.

Bibliografia

- Balcerzan, Edward. „Człowiek Witolda Wirpszy”. *Nurt 2* (1965): 48–49.
- Bogalecki, Piotr. *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy*. Białoszewski – Czycz – Drahan – Grześczak – Partum – Wirpsza. Kraków: Wydawnictwo UJ, 2020.
- Derrida, Jacques. *Szibboleth dla Paula Celana*. Tłum. Adam Dziadek. Bytom: FA-art, 2000.
- Grądział-Wójcik, Joanna. *Poezja jako teoria poezji*. Poznań: Wydawnictwo UAM, 2001.
- Leader, Zachary. „Introduction”. W: *On Life-Writing*, red. Zachary Leader, 1–6. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- Lipski, Jan Józef. „Autotematyzm, ekspresja i koncept”. *Twórczość* 12 (1967): 112–114.
- Lejeune, Philippe. „Autobiografia i poezja (fragmenty)”. Tłum. Regina Lubas-Bartoszyńska. W: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. Regina Lubas-Bartoszyńska, 299–304. Kraków: Universitas, 2001.
- – –. „Koronka: dziennik jako seria datowanych śladów”. Tłum. Magda i Paweł Rodakowie. *Pamiętnik Literacki* 4 (2006): 17–27.
- – –. „Pakt autobiograficzny (bis)”. Tłum. Stanisław Jaworski. W: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. Regina Lubas-Bartoszyńska, 177–204. Kraków: Universitas, 2001.
- Marszałek, Rafał. „Eksperyment Wirpszy”. *Nowe Książki* 9 (1965): 402.
- Novak, Julia. „Experiments in Life-Writing: Introduction”. W: *Experiments in Life-Writing. Intersections of Auto/Biography and Fiction*, red. Lucia Boldrini, Julia Novak, 1–36. Cham: Palgrave MacMillan, 2017.
- Pawelec, Dariusz. „Posłowie”. W: Witold Wirpsza, *Sama niewinność*, 193–214. Mikołów: Instytut Mikołowski, 2017.
- – –. *Wirpsza wielokrotnie*. Mikołów: Instytut Mikołowski, 2013.
- Wirpsza, Witold. *Częstkowa próba o człowieku i inne wiersze*. Mikołów: Instytut Mikołowski, 2005.
- – –. *Drugi opór*. Mikołów: Instytut Mikołowski, 2020.
- – –. „Dzieje rymopisa czasu swego”. W tegoż: *Gra znaczeń. Przerób*, 253–266. Mikołów: Instytut Mikołowski, 2008.

- – –. „Ein Pole in Westberlin (kartki z dziennika)”. W: Witold Wirpsza, Heinrich Kunstmann, „*Salut Henri! Don Witoldo!*”. *Witold Wirpsza – Heinrich Kunstmann. Listy 1960–1983*, tłum. i oprac. Dorota Cygan, Marek Zybura, 308–316. Kraków: Universitas, 2015.
 - – –. *List do żony. Wiersze*. Warszawa: PIW, 1953.
 - – –. *Pomarańcze na drutach*. Oprac. Dariusz Pawelec. Mikołów: Instytut Mikołowski 2021.
 - – –. „Przerób”. W tegoż: *Gra znaczeń. Przerób*, 212–224. Mikołów: Instytut Mikołowski, 2008.
 - – –. *Sama niewinność*. Oprac. Dariusz Pawelec. Mikołów: Instytut Mikołowski, 2017.
 - – –. *Spis ludności*. Mikołów: Instytut Mikołowski, 2005.
 - – –. „Spożytkować pisarsko”. W tegoż: *Przesady*, 11. Mikołów: Instytut Mikołowski, 2011.
 - – –. *Utwory ostatnie*. Mikołów: Instytut Mikołowski, 2007.
- Wyka, Marta. „Poeta – filozof”. *Życie Literackie* 34 (1967): 10.

SŁOWA KLUCZOWE:

WITOLD WIRPSZA

Zapiski datowane, bez porządku

archiwum Witolda Wirpsy

ABSTRAKT:

Artykuł zadaje pytanie o autobiografizm neoawangardowej twórczości literackiej Witolda Wirpsy, próbując określić znaczenie, jakie zajmuje w niej gatunek dziennika. Wychodząc od analizy jego wypowiedzi metaliterackich, autor kreśli portret Wirpsy jako twórcy odrzucającego biografizm na rzecz eksperymentu, pokazując jednocześnie, że część jego wierszy (zwłaszcza z tomów *Granica wytrzymałości* i *Przypomnienie Hioba*) oraz powieści (*Pomarańcze na drutach*, *Sama niewinność*) czytać można jako efekt podjęcia eksperymentalnej gry z gatunkami *life writing*. Z kolei analiza niepublikowanych dzienników Wirpsy zachowanych w jego archiwum, zwłaszcza zeszytu zatytułowanego *Zapiski datowane, bez porządku*, potwierdza niechęć poety do intymistyki i utrwalania stanów psychicznych.

eksperyment

NEOAWANGARDA

life writing

AUTOBIOGRAFIA

NOTA O AUTORZE:

Piotr Bogalecki – dr hab., prof. Uniwersytetu Śląskiego, historyk i teoretyk literatury, komparatysta, pracownik Instytutów Literaturoznawstwa i Polonistyki Uniwersytetu Śląskiego. Jego naukowe zainteresowania obejmują myśl postsekularną, teorię literatury oraz polską poezję XX i XXI wieku, ze szczególnym uwzględnieniem nurtów awangardowych i eksperymentalnych. Autor książek: „*Niedorozmowy*”. *Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej* (2011), *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej* (2016) oraz *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy. Białoszewski – Czycz – Drahan – Grzeńczak – Partum – Wirpsza* (2020). Współredagował m.in. antologię *Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach* z 2012 roku (z Aliną Mitek-Dziembą) oraz opublikowaną w 2020 roku monografię *Marani literatury polskiej* (z Adamem Lipszycem).

Perpetuum Mobile.

Dzienniki przemieszczania się po nie-miejscach Blixy Bargelda

Anna R. Burzyńska

ORCID: 0000-0002-6195-7602

Gry ze słowem

Pisząc o nieograniczonej wolności jako wyjątkowej zalecie diarystyki, Philippe Lejeune uważa: „Każdy czuje, że ma tu prawo posługiwać się takim językiem, jakim chce. [...] Można wybrać własne reguły gry. Prowadzić kilka notatników. Mieszać gatunki”¹. Ta cecha sprawia, że formuła *life writing* okazuje się niezwykle pojemna, inspirując osoby uprawiające tego typu piśmiennictwo do wymyślania własnych formuł literackich (i intermedialnych), narzucania sobie zasad i ograniczeń. Rejestrowanie doświadczeń i refleksji życiowych rzeczywiście staje się rodzajem gry prowadzonej przez osobę piszącą – co wydaje się o tyle logicznym wyborem, że połączenie tego, co zdeterminowane, z tym, co losowe, charakteryzuje zarówno rozmaite rozgrywki, jak i doświadczenia życiowe jednostki.

Gra jako narzędzie wspomagające kreatywność, a zarazem służące (auto)refleksji chętnie wykorzystywana była przez kolejne awangardy. Mel Gooding podkreśla, że surrealistów gry służyły do przełamywania konwencjonalnych sposobów mówienia i zachowania oraz docierania

¹ Philippe Lejeune, „Drogi zeszyt...”, „Drogi ekran...”. O dziennikach osobistych, tłum. Magda i Paweł Rodakowie (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2010), 42.

do ukrytych sensów: „to właśnie poprzez gry, zabawy, techniki zaskoczenia i fantastyczne metodologie dokonywali aktu subwersji na akademickich trybach dociekań i podważali zadufane pewniki rozsądku i szacunku. Grywalne procedury i ujęte w ramy systemów działania dostarczały kluczy służących otwieraniu drzwi do nieświadomości i uwalnianiu wizualnej i werbalnej poezji zbiorowej kreatywności”². Awangardowe grywalne strategie służyły ponownemu odkrywaniu na pozór znanego świata – tego, co ukryte pod powierzchnią rzeczywistości i świadomości.

W kontekście awangardowych gier zaskakująco znajomo brzmi fragment wywiadu poświęconego muzyce jazzowej, alternatywnej i eksperymentalnej pisma „The Wire” z 1999 roku. Niemiecki artysta Blixa Bargeld mówi w nim o swoim rozpiętym między sztywnymi regułami a grą przypadków sposobie tworzenia utworów plasujących się na przecięciu muzyki, literatury i performansu: „To szczególna metoda, którą w sobie rozwinąłem, otwierająca kanały, którymi przychodzą słowa nie podlegające pod moją bezpośrednią odpowiedzialność. [...] Będą się one układać w pewne struktury, a jeśli mam szczęście, na końcu powstanie z tego tekst”³. Zacytowana wypowiedź dotyczy wokalizowania oraz performansów *Rede/Speech* (tytuł to niemieckie i angielskie słowa oznaczające „mowę”), opatrzonych podtytułem „pseudo-scientific entertainment” (rozrywka pseudonaukowa), w których Bargeld przy użyciu mikrofonu i miksera rozbijał wypowiadane lub nucone wyrazy i frazy na dźwięki, demonstrując kolejne etapy przekształcania słów (także tych w lokalnym języku, „podrzucanych” mu przez publiczność) w muzykę. Jednak dokładnie takie same metody pracy artysta stosuje w innych obszarach swojej działalności: komponowaniu utworów muzycznych, pisaniu tekstów piosenek i eksperymentalnej prozy. We wszystkich wymienionych przypadkach istotnym tworzywem jest doświadczenie autobiograficzne, co sprawia, że muzyczna, literacka i fotograficzna działalność Bargelda noszą wszelkie znamiona *life writing* – jednak w ujęciu zdecydowanie awangardowym.

W tradycji awangardy: Geniale Dilletanten

Droga artystyczna urodzonego w 1959 roku Blixa Bargelda jest tyleż oryginalna, co w dużym stopniu typowa dla najbardziej kreatywnej części jego pokolenia, które w historii kultury niemieckiej zostało zapamiętane jako generacja „genialnych dyletantów”. Nazwa pochodzi od wydarzenia odbywającego się pod hasłem Festival Genialer Dilletanten: 4 września 1981 roku w zachodniobерlińskim Tempodromie zorganizowany został przegląd gromadzący i prezentujący szerokiej publiczności (ponad tysiąc czterysta osób) grupę młodych, dotąd szerzej nieznaną, pozostających na marginesie mainstreamowej kultury artystów (m.in. zespoły Die Tödliche Doris i Einstürzende Neubauten, Gudrun Gut, Christiane X i Alexander von Borsig).

Błąd w pisowni (powinno być „Dilettanten”) powstał ponoć na etapie przygotowywania ulotki, jednak efekt był do tego stopnia „dyletancki”, że wkrótce określenie to stało się wizytówką całego ruchu czy też subkultury aktywnej w pierwszej połowie lat 80. zarówno w Niemczech

² Mel Gooding, „Surrealist games”, w: *A Book of Surrealist Games*, red. Alistair Brotchie, Mel Gooding (Boston – London: Shambhala Redstone Editions, 1995), 10.

³ Louise Gray, „Invisible Jukebox: Blixa Bargeld”, *The Wire* 8 (1999): 37.

Zachodnich, jak i Wschodnich⁴. Zaliczani do niego twórcy wywodzili się przede wszystkim ze środowisk związanych ze szkołami artystycznymi i z upodobaniem eksplorowali rozmaite charakterystyczne dla sceny niezależnej środki artystycznego wyrazu: manifesty i wiersze w kopiowanych na ksero fanzinach, filmy kręcone na taśmie Super 8, happeningi i performanse, kolaże fotograficzne, instalacje, malarstwo i rzeźbę z premedytacją łamiące zasady dobrego smaku, eksperymentalne poszukiwania dźwiękowe skupione wokół hałasu i odgłosów codziennego życia. W myśl słynnej dewizy Josepha Beuysa, mówiącego, iż sztuka nie równa się rzemiosło, „kładziono nacisk na ekspresję, a nie na perfekcję techniczną, na oddziaływanie artystyczne, a nie na umiejętności” (jak pisano w zapowiedzi poświęconej ruchowi wystawy, zorganizowanej w 2015 r. w Monachijskim Haus der Kunst⁵).

Jeśli chodzi o fascynacje muzyczne, Genialni Dyletanci pozostawali pod wpływem zjawisk takich jak pierwsza fala punku, *new wave* czy brytyjska muzyka industrialna. Jednym z najważniejszych punktów odniesienia był właśnie angielski zespół industrialny Throbbing Gristle, który składał się z osób pierwotnie zajmujących się sztukami wizualnymi i performansem – wyewoluował z kolektywu performerskiego COUM Transmissions, który w latach 1969–1976 organizował wystawy i happeningi inspirowane dorobkiem dadaistów, surrealistów, pisarzy Beat Generation oraz nowojorskiego środowiska artystycznego drugiej połowy lat 60.

Genialni Dyletanci również wpisywali się w długą tradycję awangardy i neoawangardy, ze szczególnym uwzględnieniem niemieckich i szwajcarskich poszukiwań na tym obszarze. Na najbardziej istotny punkt odniesienia wskazywała już nazwa subkultury. „Dilettanten erhebt Euch gegen die Kunst!” (Dyletanci powstańcie przeciwko sztuce!) – głosiło hasło na okładce pierwszego (i jedyne) numeru czasopisma „Die Schammade” wydanego w 1920 roku w Kolonii; to samo hasło widniało na ścianie podczas Erste Internationale Dada Messe (Pierwszych Międzynarodowych Targów Dada) w Berlinie w 1920 roku. To właśnie wynajdywanie nowych strategii przeciwko sztuce – nie zaś strategii robienia sztuki – okazało się długofalowym celem przyświecającym młodym niemieckim artystom, tak w latach 20., jak i 80. XX wieku.

Einstürzende Neubauten

*Strategien gegen Architektur*⁶, czyli „Strategie przeciwko architekturze” to tytuł czteroczęściowej antologii utworów Einstürzende Neubauten – grupy, której kontrowersyjna nazwa („zawalające się nowe budownictwo”) zainspirowana została katastrofą berlińskiej Sali Kongresowej w 1980 roku. Z perspektywy ponad czterdziestu lat od momentu zorganizowania Festival Genialer Dilettanten, to właśnie Einstürzende Neubauten okazali się najważniejszym, najbardziej żywotnym i wpływowym zespołem spośród zaproszonych. Grupa wciąż (w częściowo tyl-

⁴ Już w rok później w założonym w 1970 r., specjalizującym się w literaturze dotyczącej współczesnej filozofii, sztuce i lewicowej myśli politycznej wydawnictwie Merve Verlag ukazała się publikacja będąca wizytówką pokolenia: Wolfgang Müller, *Geniale Dilettanten* (Berlin: Merve Verlag, 1982).

⁵ „Geniale Dilettanten: Subculture in Germany in the 1980s”, E-Flux, <https://www.e-flux.com/announcements/29393/geniale-dilettanten-subculture-in-germany-in-the-1980s/>, dostęp 8.02.2023.

⁶ *Einstürzende Neubauten, Strategien gegen Architektur I-IV*, Mute, CD, 1984, 1991, 2001, 2010.

ko zmienionym składzie) nagrywa i koncertuje, a jej obecni i byli⁷ członkowie mają na swoim koncie istotne osiągnięcia nie tylko w dziedzinie muzyki, ale też filmu, teatru, performansu, radioartu, sztuk plastycznych i literatury.

Od początku swojego istnienia zespół czerpał z eklektycznie traktowanych inspiracji awangardowych i neoawangardowych. Najbardziej oczywiste z nich to muzyka konkretna i industrialna, ale teksty, sposób śpiewania i performatywny wymiar koncertów (tematyzujących aspekt destrukcji, fizycznego bólu i strachu) dużo zawdzięczały też Artaudowskiemu teatrowi okrucieństwa i jego refleksji nad krzykiem⁸.

Równie ważna dla Einstürzende Neubauten jest tradycja futurystyczna, a zwłaszcza manifest *Sztuka hałasów*, w którym Luigi Russolo stwierdza: „W dawnych czasach życie było ciszą. W XIX wieku wraz z wynalezieniem maszyn narodził się Hałas. Dziś Hałas tryumfuje i panuje niepodzielnie nad wrażliwością człowieka.”⁹. Zrekonstruowane *intonarumori* – fantazyjne instrumenty futurystyczne służące do wydobywania szumów i hałasów – pojawiły się w teledysku do piosenki *Blume*¹⁰, będącym *reenactmentem* ikonicznego zdjęcia prezentującego futurystów na tle ich dźwiękowej maszyneryi¹¹. Instrumentarium zespołu jest niewątpliwie futurystycznym dziedzictwem: klasycznie wykorzystywane w muzyce rockowej instrumenty, takie jak gitara elektryczna i basowa, są zdecydowanie mniej istotne niż obiekty znalezione (rury z metalu i tworzyw sztucznych, ceratowe torby czy wózek marketowy używane jako perkusjonalia) i konstruowane samodzielnie („organy” z rur, przez które przechodzi świszczące powietrze ze sprężarki, worki wypełnione drobnymi obiektami, imitujących brzmienie fal morskich podczas przesypywania). Te elementy zaczerpnięte ze zdegradowanej rzeczywistości budów, wysypisk śmieci i supermarketów, wykorzystywane w nowy, zaskakujący sposób, podnoszone do rangi instrumentów muzycznych, to oczywiste nawiązanie do awangardowych *objets trouvés*.

Najważniejszym źródłem inspiracji dla zespołu pozostaje jednak tradycja dadaizmu. Hołdem dla niej jest już pseudonim lidera Einstürzende Neubauten, wokalisty, gitarzysty, współautora

⁷ Szczególnie istotny jest dorobek jednego ze współzałożycieli Einstürzende Neubauten, F.M. Einheita (Franka-Martina Straußa), po odejściu z zespołu w 1995 r. działającego głównie jako kompozytor muzyki współczesnej, twórcza soundtracków filmowych i (wraz z pisarzem Andreasem Ammerem) projektów radioartowych. Zob. Lukáš Jiříčka, *Zdobycy scen akustycznych Od radioartu do teatru muzycznego*, tłum. Krystyna Mogilnicka (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, 2017).

⁸ Por. Jennifer Shryane, Blixa Bargeld and Einstürzende Neubauten: German Experimental Music. ‘Evading do-re-mi’ (Farnham: Ashgate, 2011).

Zainteresowanie Artaudem prawdopodobnie wzmocniła wieloletnia współpraca zespołu z Heinerem Müllerem, w swojej twórczości wielokrotnie się na niego powołującym. Zespół m.in. przygotował oprawę muzyczną autorskiego słuchowiska *HamletaMaszyny*, gdzie Müller obsadził Blixę Bargelda w roli Hamleta (Einstürzende Neubauten & Heiner Müller, *Die Hamletmaschine. Hörspiel, Ego* 1991).

Swego rodzaju potwierdzeniem inspiracji Artaudem było zaproszenie muzyków do współpracy przez artystów uprawiających taniec butoh (w którym ciało tancerza jest ciałem nie tylko „po Artaudzie”, ale przede wszystkim „po Hiroszimie”): Ishiego Sōgo w 1985 r. (dokumentacja: Einstürzende Neubauten, *Halber Mensch*, reż. Ishii Sōgo, Atavistic, VHS, 1992) i zespół Anity Saij Nordic Butoh Dance Lab w 1995 r.

⁹ Luigi Russolo, „The Art of Noises: Futurist Manifesto”, transl. Barclay Brown, in: *Audio Culture: Readings in Modern Music*, ed. Christoph Cox, Daniel Warner (New York-London: Continuum, 2004), 10.

¹⁰ Z albumu Einstürzende Neubauten, *Tabula Rasa*, Potomak, CD, 1993.

¹¹ Blixa Bargeld wziął też udział w powołanym z inicjatywy Luciano Chessy projekcie *Music For 16 Futurist Noise Intoners*, który polegał na wykonywaniu oryginalnych i nowych kompozycji na *intonarumori* (Nowy Jork 2009).

muzyki i jedyne go autora tekstów, Blixy Bargelda. Urodzony jako Christian Emmerich, nazwisko zaczerpnął od Johanna Theodora Baargelda (imię Blixa pochodziło od marki długopisu; nie bez znaczenia był też fakt, że brzmi jak imię żeńskie). Koloński malarz, grafik, poeta i satyryk Johannes Theodor Baargeld (właściwie Alfred Emanuel Ferdinand Grünwald), choć niebędący dla ruchu postacią tak emblematyczną, jak chociażby Marcel Duchamp, był jednym z założycieli grupy Dada (1919, wraz z Maxem Ernstem i Hansem Arpem) i wydawcą pism „Der Ventilator”, „Bulletin D” i „Die Schammade”.

Przewodnikami w odkrywaniu rozmaitych aspektów wizualności i audialności sztuki słowa przez członków zespołu okazali się przedstawiciele pierwszej awangardy tacy jak Richard Hülsenbeck¹², prorokujący, że XX wiek będzie schyłkiem epoki Gutenberga, w którym poezja nie będzie już przeznaczona do prywatnej lektury, ale do wykonywania na żywo i słuchania. Nawiązania do historii dadaizmu pojawiają się w wielu tekstach *Einstürzende Neubauten*, chociażby w utworze *Let's do it Dada*¹³, który zawiera w sobie kryptocytaty (m.in. z poezji Hugo Balla) oraz aluzje do mnóstwa postaci, miejsc i dzieł kluczowych dla niemieckiego, a także szwajcarskiego dadaizmu – od Baargelda, Ernsta i Hülsenbecka po Schwittersa i jego *Merzbau*. Muzycy *Einstürzende Neubauten* odwołują się do praktyk poezji dźwiękowej (choćby w *Nnnnaammm*¹⁴ – tytułowy skrót rozwija się jako „New no new age advanced ambient motor music machine”, a częstotliwości wykorzystane w kompozycji inspirowane są częstotliwością napięcia prądu – oraz *Hawonnnti!*¹⁵) oraz poezji losowej¹⁶, zespół chętnie wykorzystuje też walory dźwiękowe różnych języków (nie tylko niemieckiego, angielskiego i francuskiego, ale też japońskiego i łaciny).

Za literacko-performatywne warianty wykorzystywanej przez dadaistów praktyki *objets trouvés* można uznać też takie projekty, jak *Blixa liest Hornbach*¹⁷ (cykl zrealizowany dla telewizji Arte w ramach wieczoru tematycznego poświęconego poezji). Krótkie filmy pokazywały Bargelda, który, filmowany na tle postindustrialnych przestrzeni, ubrany w garnitur i kapelusz, ekspresyjnie deklamuje specyfikacje sprzętu z katalogu wysyłkowego narzędzi i materiałów dla majsterkowiczów, wydobywając słowotwórczy i akustyczny potencjał tkwiący w niemieckim słownictwie technicznym (w rodzaju „Bohrlochschwämme” i „Quarzitpolygonalplatten”). Można przypuszczać, że w wypadku tego konkretnego projektu jednym z patronów

¹²Richard Hülsenbeck czytał wiersze ze swojego zbioru *Phantastische Gebete* (1916) w Cabaret Voltaire, często akompaniując sobie rytmicznymi uderzeniami szpicruty lub uderzeniami w bęben. Zob. Matthew Biro, *The Dada Cyborg: Visions of the New Human in Weimar Berlin* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009), 28. Zob. także Richard Hülsenbeck, „About My Poetry (1956)”, tłum. Joachim Neugroschel, w: *Memoirs of a Dada Drummer*, red. Hans J. Kleinschmidt (Berkeley: University of California Press, 1974).

¹³Z albumu *Einstürzende Neubauten*, *Alles wieder offen*, Potomak, CD, 2007.

¹⁴Z albumu *Einstürzende Neubauten*, *Ende Neu*, Potomak, CD, 1996.

¹⁵Z albumu *Einstürzende Neubauten*, *Musterhaus 7: Stimmen Reste*, Potomak, CD, 2006.

Podczas jubileuszowego koncertu zespołu w 2010 r. jeden z muzyków, N.U. Unruh, recytował poemat dźwiękowy *Hawonnnti!* ubrany w białą czapkę-tubę i sztywny płaszcz, kopię uwiecznionego na ikonicznym zdjęciu z 1916 r. kostiumu „magicznego biskupa”, w którym Hugo Ball recytował swój utwór *Karawane* w Cabaret Voltaire.

¹⁶Jako narzędzie przydatne w procesie kolektywnego tworzenia piosenek Bargeld zaprojektował system o nazwie Dave – zestaw sześciuset kart do losowania, na których znajdują się rozmaite sugestie: co do wyboru typu instrumentu, elementu kompozycji – strofy, refrenu, intro i outro, tematów tekstu, tempa, emocji itd. Każdy z muzyków losuje kartę, a otrzymane kombinacje są punktem wyjścia do pracy nad kolejnymi fragmentami utworu.

¹⁷Wszystkie nagrania można obejrzeć pod adresem <https://www.youtube.com/watch?v=0kdLmXRmEec>, dostęp 8.02.2023.

(poza dadaistami) mógł być postdadaista Ernst Jandl. Najważniejszym, stałym elementem aktywności (i głównym źródłem zarobku) jest dla Bargelda koncertowanie: z Einstürzende Neubauten, a przez wiele lat także z grupą Nicka Cave'a, The Bad Seeds.

Nie-miejsca

Europejskie czy światowe *tournées* to podróże, które nie tylko nie mają konkretnego celu (rozrysowane na mapie trajektorie przemieszczania się artystów niekoniecznie łączą kolejne miasta najkrótszą drogą, lecz – w związku z koniecznością uzgodnienia różnych logistyk – przypominają ruch konika szachowego), ale właściwie nigdy się nie kończą (artyści tacy jak Bob Dylan w ogóle już nie określają początku czy końca *tournee*, tylko uważają „bycie w trasie” za stan permanentny, przerywany czasami przez wydarzenia losowe w rodzaju pandemii koronawirusa). W wypowiedziach muzyków życie w trasie maluje się nie jako ekscytująca artystyczna przygoda, pełna niespodzianek i ekscesów, ale jako męczący „dzień świstaka” – te same (w przeważającej większości) listy wykonywanych utworów, ten sam skrajnie zrutynizowany plan dnia: podróż, próba, koncert, noc w hotelu, podróż.

Narzuca się w tym miejscu pytanie o to, czy „bycie w trasie” w ogóle można określić jako podróż – zwłaszcza gdy pomyślimy o potencjalnej translacji tego doświadczenia na medium artystyczne, na przykład literaturę. Amerykański badacz John Joseph, pisząc o romantycznych dziennikach podróży po François-René de Chateaubriandzie, sformułował charakterystykę i cele takiego piśmiennictwa następująco:

Literatura podróżnicza danego okresu dzieli ze współczesnymi jej fikcjonalnymi gatunkami literackimi estetyczne i filozoficzne trendy leżące u ich podłoża, a także te same cele: uczyć i bawić, przenosząc czytelników, za pośrednictwem drukowanej strony, w miejsce, w którym mogą wejść w kontakt z otoczeniem, okolicznościami i postaciami, które nie są im znane, z którymi prawdopodobnie nigdy się nie zetknęli, i z którymi mogą, ale nie muszą, zetknąć się w przyszłości. Czytając o innych miejscach i osobach, odbiorcy będą mogli lepiej zrozumieć ludzkość i świat, siebie samych i miejsca, które są im najlepiej znane¹⁸.

Chociaż fenomen opisywany przez Josepha jest wciąż żywotny, zarówno jeśli chodzi o literaturę „profesjonalną”, jak i prywatne zapiski (o czym świadczy ogromna popularność poradników tworzenia – z reguły multimedialnych, łączących słowa, rysunki, wklejane artefakty w rodzaju biletów wstępu do atrakcji turystycznych – dzienników podróży i specjalnie przystosowanych do tego celu notesów), trudno nie zauważyć, że współcześnie znaczenie słowa „podróż” uległo pewnego rodzaju rozchwianiu.

Innego myślenia o relacji miejsce/tożsamość w dobie nadmiaru czasu i przestrzeni oraz ogromnego wzmożenia wszelkiego rodzaju transportu i przyrostu miejsc tylko transportowi służących (lotnisk, dworców, hoteli) domaga się w swoich publikacjach etnolog i antropolog kultury Marc Augé. Dla tego typu przestrzeni, których nie da się określić jako tożsamościowe,

¹⁸ John Joseph, „I-Tinerary: The Romantic Travel Journal after Chateaubriand”, *South Central Review* 1 (1984): 40.

znajome i historyczne, Augé proponuje określenie „nie-miejsce”¹⁹. Z pozoru nie-miejsca nie wydają się spełniać żadnego z warunków, które sprawiają, że jakiś element przestrzeni jest godny opisu. Jednak – zdaniem francuskiego badacza – ludzie dalej szukają porządków symbolicznych, więc także nie-miejsca mogą znaleźć się w szeroko rozumianej literaturze podróży, czy też po prostu podróży rozumianej jako dziedzina piśmiennictwa²⁰.

Joseph w tytule swojego artykułu umieszcza nieprzekładalne słowo „I-Tinerary”, w którym z „itinerarium” wyodrębniony zostaje zaimbek „ja”. Zmiany w myśleniu o tożsamości podmiotu w oczywisty sposób wpływają na kształt zapisków osobistych. Analizując ich przemiany, Irene Kacandes wymienia stosowane w literaturze współczesnej techniki mające odwzorować „techniki mające odwzorować warstwy ludzkiej psychiki, rozszczępioną podmiotowości, czy ludzkie doświadczenie czasu i przestrzeni”²¹, podkreślając, że żadna z nich nie dyskwalifikuje tekstu jako *life writing*. Z pomocą współczesnemu diaryście przemieszczającemu się po nie-miejscach mogą przyjść rozmaite awangardowe strategie, pozwalające zmapować jego doświadczenie, przekładając je na ściśle określoną formę.

Codziennosc w fotografiach

Blixa Bargeld ocenia, że w związku ze swoją aktywnością jako koncertującego muzyka odwiedza średnio dwieście hoteli rocznie. Ten centralny element swojego doświadczenia przemieszczania się po nie-miejscach postanowił uwiecznić w sposób, który jest niejako negatywem fotografii podróżniczej, eksponuje natomiast aspekt powtarzalności, braku indywidualności, nieatrakcyjności, klaustrofobii (wprawdzie artysta od kilku lat posiada również konto w serwisie Instagram, jednak korzysta z niego sporadycznie i nie prowadzi spójnej dokumentacji życia ani aktywności zawodowych²²).

Gdy w 1990 Bargeld zaczął robić zdjęcia tanimi jednorazowymi aparatami (uchodzącymi za przeciwieństwo klasycznych „artystycznych” lustrzanek), postanowił uwiecznić każdy swój pobyt w hotelu. Nie chciał fotografować łóżek, bo one łatwo poddają się metaforyzacji²³, postanowił za to sfotografować absolutnie każdą łazienkę, która – by sparafrazować słynne, przypisywane Georges’owi Ribemont-Dessaignes zdanie o dada – nie znaczy nic i nie pragnie

¹⁹Marc Augé, *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, transl. John Howe (London-New York: Verso, 1995).

²⁰Por. hasło „Podróż”, w: *Słownik terminów literackich*, red. Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński (Wrocław: Ossolineum, 2007), 394–395.

²¹Irene Kacandes, „Experimental Life Writing”, w: *The Routledge Companion to Experimental Literature*, red. Joe Bray, Alison Gibbons, Brian McHale (Abingdon: Routledge, 2012), 382.

²²Zob. <https://www.instagram.com/blixa.official/>.

W tym kontekście być może ciekawe byłoby przywołanie innych artystów, którzy wykorzystują Instagram do dokumentowania swoich doświadczeń jako jeżdżących na trasy muzyków. Jednym z nich jest Mick Jagger, który – inaczej niż Bargeld – pielęgnuje mit muzyka-turysty, głównie robiąc sobie zdjęcia podczas nocnych, pokoncertowych przechadzek incognito i pozując na tle zabytków odwiedzanych miast. Zob. <https://www.instagram.com/mickjagger/>.

²³Dla niektórych osób ten właśnie aspekt (wzmocniony przez pamięć kulturową pracy Tracey Emin *Moje łóżko* z 1996 r.) jest istotny. Projekt polegający na fotografowaniu wszystkich łóżek hotelowych po spędzonej w nich nocy prowadzi od kilku lat choreograf i tancerz Leszek Bzdyl, który umieszcza zdjęcia na swoim profilu w serwisie społecznościowym Facebook <https://www.facebook.com/bzdyl>.

nic znaczyć. Muzyk uważa jednak, że nie da się w pełni uciec od sensu, bo odbiorca dzieła sztuki zawsze będzie szukał znaczenia, powiązań, a przynajmniej struktury, rytmu, zasady. Ustalił więc sobie jasne reguły: wykonywał jedno lub kilka zdjęć, najpierw zawsze fotografując umywalkę. Nad hotelowymi umywalkami z reguły znajduje się duże lustro, ale Bargeld starał się tak robić zdjęcia, żeby go nie było na nich widać. Nie zawsze jednak to się udawało i czasami lustro przemycalo go do wnętrza obrazu, niczym Jana van Eycka na *Portrecie małżonków Arnolfinich*. Gdy w Chile zepsuła się lampa błyskowa, zdjęcie wyszło niemal czarne. Autor pozostawił je jednak w kolekcji, dochodząc do wniosku, że ważne jest trzymanie się ustalonych i nowo odkrytych reguł, a także akt repetycji, nie zaś samo zdjęcie i jego jakość. Zdaniem Bargelda takie zbieractwo obrazów pozwala zachować równowagę między chaosem a porządkiem²⁴.

W 1997 roku odbyła się pierwsza wystawa kolekcji zdjęć pod tytułem *Serialbathroomdummyrun* (Jałowy bieg przez seryjne łazienki), opublikowano też towarzyszący jej katalog²⁵. Zbiory przyrastały z każdą trasą, pojawiło się więc kluczowe pytanie o to, czy, kiedy i jak zakończyć projekt. Dziennik czy też pamiętnik w najbardziej klasycznej formule nie ma precyzyjnie zaplanowanego końca, pisanie przerywa śmierć. Bargeld uznał jednak, że punktem dojścia projektu powinien być symboliczny moment: noc spędzona w najwyższym hotelu na świecie w Szanghaju w chiński Nowy Rok²⁶.

Gest uwieczniania łazienek przez Bargelda ani nie ma wymiaru nostalgicznego (aseptyczne, bezosobowe miejsca, w których muzyk spędza w odosobnieniu większość roku, kontra dom, rodzina, zwierzęta domowe), ani nie służy prowokacyjnemu wywróceniu hierarchii (jak ma to miejsce chociażby w głośnej powieści w formie quasi-dziennika *Łazienka* Jeana-Philippe'a Toussainta, której bohater przeprowadza siebie – a także kolejne przedmioty i stopniowo całe swoje życie – do najbardziej podrzędnego pomieszczenia w mieszkaniu²⁷). Bargeldowi nie przeszkadza fakt, że łazienki w sieciowych hotelach są takie same; przywołuje przykład Howarda Hughesa, który jako miliarder i lotnik mógł sobie pozwolić na posiadanie w różnych miejscach Stanów Zjednoczonych identycznych kopii swojego domu²⁸. Fascynuje go fakt, że „stanem naturalnym” tych miejsc jest właśnie pełna anonimowość, brak indywidualizacji, aseptyczność; gdy odwiedza się pokoje hotelowe, zamieszkując w nich przez krótki okres czasu, w pewnym sensie dokonuje się desakralizacji tych przestrzeni, a po wyjeździe tymczasowych mieszkańców obsługa musi znowu przywrócić pokój do pierwotnego stanu aseptyczności i transparentności. Łazienka hotelowa okazuje się nie tylko nie-miejscem, ale także obszarem wyjętym

²⁴ „Kolekcjonerski” wątek twórczości Bargelda zapewne można byłoby umieścić w kontekście teorii kluczowego dla niego autora, jakim jest Walter Benjamin. Benjamin stara się przywrócić produkowanym seryjnie przedmiotom podmiotowość poprzez tworzenie kolekcji, w których przedmioty te zostają uwolnione od „przymusu użyteczności”. Walter Benjamin, „Paryż, stolica XIX wieku (1935)”, w tegoż: *Pasaże*, tłum. Ireneusz Kania (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2005), 40.

Por. także: Beata Frydryczak, *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności* (Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora, 2002).

²⁵ Blixa Bargeld, *Serialbathroomdummyrun* (Berlin: Juliettes Literatursalon, 1998).

²⁶ Za: Max Dax, Robert Defcon, *Nur was nicht ist ist möglich. Die Geschichte der Einstürzenden Neubauten* (Berlin: Bosworth, 2006), 299.

²⁷ Zob. Jean-Philippe Toussaint, *Łazienka*, tłum. Barbara Grzegorzewska (Warszawa: Muza, 2001).

²⁸ Por. Blixa Bargeld, „Das Spiel wird erfunden, die Regeln werden entdeckt”, w tegoż: *Serialbathroomdummyrun*, 8.

spod praw czasu i w nieunikniony sposób łączącej się z nim zmienności. Tym samym staje się czymś w rodzaju *pars pro toto* doświadczenia bycia w trasie koncertowej.

Codziennosc w słowach

W 1993 roku, krótko po rozpoczęciu projektu fotograficznego, Blixa Bargeld zaczął codziennie pisać – jak sam mówi, metodę regularnych notatek polecało mu wiele osób piszących (także utwory muzyczne). Ten nawyk z jednej strony służy dokumentowaniu codzienności, z drugiej ma sprawić, że aktywność twórcza stanie się niemalże automatyczna. W ten sposób wyrabia się indywidualny styl i swoboda wyrażania myśli – jak twierdzi artysta: „Im mniej ktoś pisze, tym bardziej skłania się ku temu, żeby przesadnie zamartwiać się każdym zdaniem i słowem. Jednak kiedy ktoś pisze dużo, przestaje to robić”²⁹. Ujmując praktykę *life writing* Bargelda w kategorii zaproponowane przez Pawła Rodaka, można więc powiedzieć, że podejmując tę aktywność, niemiecki muzyk łączy „motywy egzystencjalne” (chęć utrwalania doświadczenia) z motywami twórczymi o „profesjonalnym charakterze”³⁰.

Bargeld odżegnuje się jednak od wpisywania go w tradycję diarystyczną: „W moim notowaniu chodzi o to, by nie dopuścić do powstania pamiętnika. Te zapiski przyjmują dosyć wyrazisty kształt formalny: nazwa miejsca, przecinek, data, potem dwie linijki odstępu, a pod nimi umieszczam to, co zamierzam napisać. To różne formy, od poezji konkretnej do tekstów eseistycznych, od notatek do list”³¹. Być może lepszym określeniem dla jego zapisków byłoby więc określenie Philippe’a Lejeune’a „seria datowanych śladów”³²; powstający tekst jest zarazem ciągły i nieciągły.

Zapiski Bargelda z jednego, długiego europejskiego tournée, które odbył z Einstürzende Neubauten w 2008 roku (pod hasłem Alles Wieder Offen Tour), znalazły się (po autorskim zredagowaniu) w książce, którą sam zdefiniował ironicznie jako „Bildungsroman in der erst besten Person”³³ – „powieść rozwojową w najlepszej, pierwszej osobie”. Są to dosyć osobliwe „lata wędrówki i nauki”; muzyk opisuje życie w trasie jako doświadczenie, które nic nie daje (w sensie przeżyć czy wiedzy o świecie i ludziach), ale też nic nie zabiera (daleki jest więc od martyrologicznego autoportretowania siebie jako „wyrobnika muz”). Ciągłe bycie w ruchu tyleż zużywa energię życiową, co ją generuje: *perpetuum mobile*.

Książka nosi tytuł *Europa kreuzweise. Eine Litanei* (Europa w poprzek. Litania). Podtytuł odnosi się do formy książki – długiej listy kolejnych dat i nazw miast, pod którymi powtarzają się te same frazy (np. listy granych utworów – praktycznie identyczne przez całą trasę, czy też opisy rutynowych działań podczas prób dźwięku). Pomiędzy nimi Bargeld umieszcza swoiste wariacje: w szczególności zapiski dotyczące najmniej zrutynizowanego elementu bycia w tra-

²⁹Za: Einstürzende Neubauten, *Perpetuum Mobile, tourbook* (Berlin: minus Verlag, 2004), 10.

³⁰Por. Paweł Rodak, „Dziennik pisarza: między codzienną praktyką piśmienną a literaturą”, *Pamiętnik Literacki* 4 (2006): 34–35.

³¹Za: Einstürzende Neubauten, *Perpetuum Mobile, tourbook*, 11.

³²Lejeune, 36.

³³Marcus, „Blixa Bargeld – Europa kreuzweise. Eine Litanei (Rezension & Lesung)”, *Mainstage Musikmagazin*, <https://mainstage.de/blixa-bargeld-europa-kreuzweise-eine-litanei-rezension-lesung/>, dostęp 10.02.2023.

sie, czyli jedzenia³⁴, oraz swoje refleksje o szczegółowym lub ogólnym charakterze.

Przykładowy zapis dotyczący Göteborgu zawiera informację o podróży muzyka taksówką z lotniska do hotelu, dygresję na temat śledzi (wywołaną informacją o śmierci krytyka kulinarnego „The New York Times”), opis pokoju hotelowego (powitalna butelka czerwonego wina Bordeaux, ciastko), przegląd emisji na dostępnych kanałach telewizyjnych, listę zażytych leków laryngologicznych. Później pojawia się zapis wizyty w restauracji:

Biff-blomkål-lök-aska
 Wołowina-kalafior-cebula-popiół
 Långarygg-bönor-mandel-lakrits
 Filet Lengfisch-fasola-migdały-lukrecja
 Långa? Lengfisch? Nazw ryb się nie tłumaczy, co 50 mil występują pod innymi nazwami. Karol Linneusz, który był Szwedem, tak ją sklasyfikował:
 Królestwo: zwierzęta
 Typ: strunowce
 Podtyp: kręgowce
 Gromada: promieniopłetwe
 Rząd: dorszokształtne
 Rodzina: dorszowate
 Podrodzina: Lotinae
 Rodzaj: Molva
 Molva. Nazywa się molva.
 Dobre jedzenie³⁵.

Jak można się domyślać, czytelnik dostaje najpierw wypis z menu restauracji, a następnie najprawdopodobniej informacje, które Bargeld zaczerpnął (dzięki użyciu smartfona lub laptopa) z Wikipedii. W tym miejscu jego zapiski odsłaniają swój kolażowy i sylwiczny³⁶ charakter: gromadzi w nich i systematyzuje mniej lub bardziej potrzebne informacje, na takich samych prawach funkcjonują w nich dokładne rozpiski połączeń pociągowych i lotniczych, wyniki badań lekarskich, zapis tego, co przy kolacji opowiedział Bargeldowi o literaturze szwedzki muzyk i pisarz Carl-Johan Vallgren.

Opis wieczoru ulega jeszcze dalej idącej koncentracji: lista składników kolacji płynnie przechodzi w pozbawioną jakichkolwiek komentarzy listę tytułów wykonanych na koncercie utworów, a następnie pojawia się lakoniczna informacja o podróży do kolejnego szwedzkiego miasta:

³⁴Wątek jedzenia znalazł się też w centrum innej autobiograficznej publikacji dotyczącej życia w trasie: książki lidera szkockiej grupy Franz Ferdinand, Alexa Kapranosa, pierwotnie publikowanej w formie cyklicznych felietonów na łamach dziennika „The Guardian”. Jednak Kapranos, w przeciwieństwie do Bargelda, podkreśla wyjątkowość każdego miejsca, potraw, okoliczności, osób, z którymi miał okazję jeść, a całości nadaje wyraźnie beletrystyczny charakter (wiele potraw funkcjonuje jako swego rodzaju magdalenki, których smak inspirował jedzącego do snucia wspomnień i refleksji). „Jedzenie to przygoda” – pisze muzyk. Zob. Alex Kapranos, *Sound Bites. Eating on Tour with Franz Ferdinand* (New York: Penguin Books, 2006), 9.

³⁵Blixa Bargeld, *Europa kreuzweise. Eine Litanei* (Salzburg: Residenz Verlag, 2009), 56.

³⁶Na temat wpływu współczesnych form rozproszonego na różne media i nośniki (od papieru po smartfony) czytelnictwa i piśmiennictwa na powstawanie formy sylwicznych por. Jarosław Płuciennik, „Sylwiczność nasza powszechna i metakognicja”, *Teksty Drugie* 6 (2012).

Lingon-havre-mjölkl-lingonsorbet

Borówki-owies-mleko-sorbet z borówek

Die Wellen

Nagorny Karabach

Dead Friends

Let's do it a Dada

Weil Weil Weil

Unvollständigkeit

Tagelang Weiß

Rampe / Von Wegen

Die Befindlichkeit des Landes

Sabrina

Susej

Ich warte

Göteborg -> Sztokholm. Roboty drogowe na autostradzie. Wielkie maszyny, każda obsługiwana przez znudzonego pracownika, nieruchome w słońcu, mocno skoncentrowane³⁷.

Finał książki przynosi podsumowanie, które napisane zostało już z perspektywy zakończonej trasy koncertowej. To w pewnym sensie kolejny etap odcieczania pamięci, z której zostają już tylko resztki: nazwy miast, czasami jakieś zapamiętane słowa czy wydarzenia.

Europa – podsumowanie: czego brakuje?

Zurych, Wenecja...

Reykjavík: „Z jakimi problemami się tu borykacie?” „Narkomania i samobójstwa w zimie”

Madryt, Manchester, Rennes w Bretanii...

Rotterdam: Wśród gradu pocisków, na scenie jako rozgrzewacze przed U2...

Florencja, Bratysława, Århus, Antwerpia...

Klagenfurt: Z powodu imitowania radia dla taksówkarzy prawie aresztowani...

Malaga, Krems, Nantes, Reggio Emilia.

Bolzano: Nasze instrumenty musiały zostać wniesione na górę...

Poczdami, Lublana, Gent, Leeds...

Turyn: Autobus zespołu na torze testowym umieszczonym na dachu futurystycznej dawnej fabryki Fiata...

Tessaloniki, Belgrad, Glasgow, Strasburg...

Dublin: Nie, nie wyważyłem szklanych drzwi, proszę jeszcze raz obejrzeć nagranie z kamery bezpieczeństwa... Nie wyważyłem ich.

Istanbul, Salzburg, Wenecja, Kraków...

Rzym: Śniła mi się moja śmierć, czyścić i to co potem...³⁸

Książka Bargelda zdaje się potwierdzać ustalenia Marca Augé na temat „nadnowoczesności”. Opisane przez muzyka przemieszczanie się w ramach *tournee* „wydrąża pejzaż oraz spojrzenie obierające go za przedmiot z wszelkiej treści i sensu oraz staje się przedmiotem wtórnego nie-

³⁷Bargeld, Europa kreuzweise, 57.

³⁸Bargeld, Europa kreuzweise, 122–123.

wyznaczalnego”, a powstały w trakcie trasy tekst gromadzi „dowody zupełnie nowej samotności bezpośrednio powiązane z ukazaniem się i proliferacją nie-miejsc”³⁹.

Codziennosc w dźwiękach

Blixa Bargeld od początku prowadzi swoje zapiski w komputerze, zdecydowanie odcinając się od zmitologizowanej wizji diarysty z notesem i piórem. Podkreśla, że ważna jest dla niego dostępna w plikach tekstowych funkcja szukania – łatwo może znaleźć na przykład wszystkie zdania z dziesięciu lat, w których pojawia się słowo „alkohol”.⁴⁰ Przyznaje się do fascynacji twórczością Arno Schmidta – niemieckiego pisarza oraz tłumacza literatury anglo-amerykańskiej, który w swojej prozie przeprowadzał różne eksperymenty formalne, między innymi budował fabuły na zasadzie labiryntu lub opierając się na teorii gier. Schmidt korzystał z fiszek i kartoteki; dzisiejsza technologia zdecydowanie ułatwia poruszanie się po prywatnym archiwum.

Sidonie Smith i Julia Watson analizując archiwa zapisów życia, podkreślają ich dynamiczny i metamorficzny charakter: „w pewnym sensie piszący interpretują archiwum swoich wcześniejszych autozapisów w aktach ponownego umiejscowienia i uporządkowania przeszłości. Kiedy w ten sposób powstaje zapis życia, spotyka się on z innymi rodzajami archiwów i może być zmieniany w kolejnych edycjach lub poprzez tłumaczenie na inne języki i media”⁴¹.

Bargeld przyznaje się do swego rodzaju recyklingu swojego archiwum *life writing*. Wiele jego piosenek powstaje w ten sposób, że przerabia zapiski codzienne; szczególnie często dzieje się to podczas ostatnich tygodni pracy nad nowym albumem, kiedy istnieją już wszystkie kompozycje, natomiast niektórym utworom brakuje tekstu, a presja czasu jest duża. Opracowana już rytmiczna struktura utworów narzuca pewne wymagania: potrzebne jest na przykład dwanaście wersów, z których każdy powinien się składać z piętnastu sylab. Wtedy z pomocą przychodzą codzienne zapiski, wśród których można znaleźć inspiracje, a czasem gotowe frazy.

Jednym z tak powstałych utworów jest niemal czternastominutowa tytułowa kompozycja z albumu *Perpetuum Mobile*⁴². Jej tematem jest świat i człowiek w ruchu, ale Bargelda, urodzonego i wychowanego w tak skrajnie nasyconym historycznymi znakami, zmitologizowanym miejscu, jak Berlin Zachodni⁴³, interesują tu znowu przede wszystkim nie-miejsca, przestrzenie przechodnie, w których nie odczuwa się stałości ani symbolicznej wagi.

³⁹Augé, 135.

⁴⁰Zob. Einstürzende Neubauten, *Perpetuum Mobile*, tourbook, 19–20.

⁴¹Sidonie Smith, Julia Watson, „The Afterlives of Those Who Write Themselves: Rethinking Autobiographical Archive”, *European Journal of Life Writing*, Vol IX (2020): 11.

⁴²Einstürzende Neubauten, *Perpetuum Mobile*, Potomak, CD, 2004. Wszystkie cytaty z utworu za książeczką płyty.

⁴³Topografii Berlina widzianego przez pryzmat miejsc pamięci poświęcone są z kolei takie albumy Einstürzende Neubauten, jak *Berlin Babylon* (Ego, CD, 2001) i *Alles in Allem* (Potomak, CD, 2020), na którym znajdują się m.in. utwory poświęcone Landwehrkanal czy Tempelhof.

Perpetuum Mobile ma strukturę tak zwanego *moving poem* – jest to koncept Bargelda polegający na tym, że dokładnie opisuje każdy odcinek przemieszczania się od punktu A do punktu B, rejestrując nie tyle miejsca, ile jakiś wybrany aspekt rzeczywistości: zaobserwowane kolory i kształty, zasłyszane dźwięki, ale też na przykład wykorzystywane środki transportu. Pod względem muzycznym utwór składa się w dużej mierze z dźwięków nie-muzycznych, stanowiąc coś w rodzaju hołdu dla klasyka muzyki konkretnej, Pierre’a Schaeffera, który w swoich *Cinq études de bruits* (Pięciu etiudach hałasu) z 1948 roku wykorzystał między innymi odgłosy pociągów i barek rzecznych. Zapamiętane dźwięki stają się materiałem do dalszej „obróbki” muzycznej, a powstały utwór ma charakter archiwum zapisów życia⁴⁴.

W pierwszej połowie utworu Bargeld wykorzystuje detaliczny zapis wszystkich środków transportu wykorzystanych podczas przemieszczania się ze swojego berlińskiego mieszkania, przez lotnisko Berlin Tegel i London Heathrow, do londyńskiego hotelu:

winda
taxi
wózek bagażowy
samolot
wózek bagażowy
schody ruchome
schody ruchome
pociąg
samolot
autobus
schody ruchome
ruchomy chodnik
ruchomy chodnik
schody ruchome
wózek bagażowy
limuzyna
winda

Nazwy środków transportu recytowane są rytmicznie na tle muzyki (co ciekawe, po „wylądowaniu”, czyli począwszy od słowa „autobus”, język zmienia się z niemieckiego na angielski; w dalszej części utworu pojawia się zapis innej, dłuższej podróży – z San Francisco do Berlina, ale z międzylądowaniem).

Praktyka Bargelda wykorzystującego strategię ograniczeń i proceduralizm może przywołać na myśl nie tylko zabawy dadaistów, ale też utwory artystów spod znaku OuLiPo, na przykład

⁴⁴Pytany o to, gdzie jest jego „prawdziwy” pamiętnik, skoro codzienne zapiski nim nie są, Bargeld mówi: Moje wspomnienia są zamrożone w muzyce. Słyszę tylko mnie i nas w czasie, kiedy tworzyliśmy muzykę. Wciąż słyszę, jak w nocy wynosiliśmy zwrotne butelki podczas nagrywania w studiu Kollaps, albo jak spałem w wannie w mieszkaniu przy Abwärts. Kiedy słucham naszych utworów, słyszę okoliczności, w jakich powstawały. Nie mogę się od tego uwolnić. Niestety, nie potrafię słuchać muzyki tak bezstronnie, jak wszyscy inni.” Za: Einstürzende Neubauten, *Perpetuum Mobile*, tourbook, 11.

raptularze-katalogi Georges'a Pereca⁴⁵. W innym segmencie utworu muzyk umieszcza litanie odpowiedzi na zadawane rutynowo na lotnisku pytania. Słyszał je już tyle razy, że odpowiada, nie czekając na kwestie obsługi naziemnej:

- Tak, ta walizka czasami pozostawała bez opieki
- Tak, inne osoby miały do niej dostęp
- Tak, poproszono mnie o przywiezienie prezentów
- Tak, w walizce są urządzenia elektryczne
- Tak, dużo baterii
- Nie, nie wszystko należy do mnie

W nie-miejskach mówi się nie-językiem; próba wyjścia poza jego ciasne ramy to znaczący gest emancypacyjny. W tekście piosenki *Perpetuum Mobile* głucho brzmiące frazy (takie jak zacytowane powyżej) zderzane są z partiami lirycznymi, które stanowią próbę wejścia w świat myśli i przeżyć przemieszczającego się podmiotu.

Niewykluczone, że najbardziej odpowiednią formułą dla intermedialnych zapisków Bargelda byłoby pojęcie mapowania przestrzeni doświadczenia. Bynajmniej nie tylko dlatego, że artysta nieustająco przemieszcza się „w poprzek” Berlina, Europy i świata. Jak pisze Mikołaj Madurowicz, osoba sporządzająca mapę najpierw musi się zastanowić, jaką przestrzeń chce zmapować – wśród jej typów badacz wymienia przestrzeń doświadczenia, w której kluczową rolę odgrywają różnicujące opozycje: „własne – cudze”, „bliskie – dalekie”, „znane – nieznanne”, „powszednie – niecodzienne”, „publiczne – prywatne”⁴⁶. Co prawda, rozumiana w ściśle kartograficznych kategoriach mapa jest odzwierciedleniem sytuacji terenowej na zasadzie ekwiwalencji: dla każdego punktu na mapie istnieje korelat w rzeczywistej topografii⁴⁷, a bez wątpienia nie dla każdego elementu zapisu autobiograficznego istnieje korelat w postaci realnego obiektu, zjawiska czy wydarzenia w czasie i przestrzeni. Być może jednak nie jest to warunek konieczny. Jak bowiem pisze Madurowicz, istota mapy plasuje się na „węzłowym przecięciu kilku osi: między pamięcią a wyobraźnią, między myślą a doświadczeniem, między odwzorowaniem świata a jego projekcją, między obiektywizmem a intencjonalnością”⁴⁸. Tak mogłaby brzmieć definicja każdego *life writing*.

⁴⁵Por. Georges Perec, *Przestrzenie*, tłum. Agnieszka Daniłowicz-Grudzińska (Kraków: Wydawnictwo Lokator, 2019); Georges Perec, *Pamiętam że*, tłum. Krzysztof Zabłocki (Kraków: Wydawnictwo Lokator, 2013). Por. także Jan Baetens, „OuLiPo and proceduralism”, w: *The Routledge Companion to Experimental Literature*, red. Joe Bray, Alison Gibbons, Brian McHale (London – New York: Routledge, 2012), 115.

⁴⁶Mikołaj Madurowicz, „Mapa jako optyka”, *Łódzkie Studia Etnograficzne* 60 (2021): 14–15.

⁴⁷Wprowadzenie do kartografii i topografii, red. Jacek Paślawski (Wrocław: Wydawnictwo Nowa Era, 2006), 16.

⁴⁸Madurowicz, 13.

Bibliografia

- Augé, Marc. *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, transl. John Howe. London-New York: Verso, 1995.
- Baetens, Jan. „OuLiPo and proceduralism”. W: *The Routledge Companion to Experimental Literature*, red. Joe Bray, Alison Gibbons, Brian McHale, 115–127. Abingdon: Routledge, 2012.
- Bargeld, Blixa. *Europa kreuzweise. Eine Litanei*. Salzburg: Residenz Verlag, 2009.
- – –. *Serialbathroomdummyrun*. Berlin: Juliettes Literatursalon, 1998.
- Benjamin, Walter. „Paryż, stolica XIX wieku (1935)”. W tegoż: *Pasaże*, tłum. Ireneusz Kania, 943–977. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2005.
- Biro, Matthew. *The Dada Cyborg: Visions of the New Human in Weimar Berlin*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
- Dax, Max, Robert Defcon. *Nur was nicht ist ist möglich Die Geschichte der Einstürzenden Neubauten*. Berlin: Bosworth, 2006.
- Einstürzende Neubauten. *Perpetuum Mobile*, tourbook. Berlin: minus Verlag, 2004.
- Frydryczak, Beata. *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*. Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora, 2002.
- Geniale Dilletanten: Subculture in Germany in the 1980s. E-Flux*. <https://www.e-flux.com/announcements/29393/geniale-dilletanten-subculture-in-germany-in-the-1980s/>. Dostęp 8.02.2023.
- Gooding, Mel. „Surrealist games”. W: *A Book of Surrealist Games*, red. Alistair Brotchie, Mel Gooding, 10–12. Boston – London: Shambhala Redstone Editions, 1995.
- Gray Louise. „Invisible Jukebox: Blixa Bargeld”. *The Wire* 8 (1999): 36–39.
- Hülßenbeck, Richard. „About My Poetry (1956)”. Tłum. Joachim Neugroschel. W: *Memoirs of a Dada Drummer*, red. Hans J. Kleinschmidt, 167–169. Berkeley: University of California Press, 1974.
- Jiříčka, Lukáš. *Zdobycy scen akustycznych Od radioartu do teatru muzycznego*. Tłum.
- Krystyna Mogilnicka. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2017.
- Joseph, John. „I-Tinerary: The Romantic Travel Journal after Chateaubriand”. *South Central Review* 1 (1984): 40–51.
- Kacandes, Irene. „Experimental Life Writing”. W: *The Routledge Companion to Experimental Literature*, red. Joe Bray, Alison Gibbons, Brian McHale, 380–392. Abingdon: Routledge, 2012.
- Kapranos, Alex. *Sound Bites. Eating on Tour with Franz Ferdinand*. New York: Penguin Books, 2006.
- Lejeune Philippe. „Drogi zeszycie...”, „Drogi ekranie...”. *O dziennikach osobistych*. Tłum. Magda i Paweł Rodakowie. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2010.
- Madurowicz, Mikołaj. „Mapa jako optyka”. *Łódzkie Studia Etnograficzne* 60 (2021): 13–34.
- Marcus. „Blixa Bargeld – Europa kreuzweise. Eine Litanei (Rezension & Lesung)”, *Mainstage Musikmagazin*. <https://mainstage.de/blixa-bargeld-europa-kreuzweise-eine-litanei-rezension-lesung/>. Dostęp 10.02.2023.
- Müller, Wolfgang. *Geniale Dilletanten*. Berlin: Merve Verlag, 1982.
- Perec, Georges. *Pamiętam że*. Tłum. Krzysztof Zabłocki. Kraków: Wydawnictwo Lokator, 2013.
- – –. *Przestrzenie*. Tłum. Agnieszka Daniłowicz-Grudzińska. Kraków: Wydawnictwo Lokator, 2019.
- Płuciennik, Jarosław. „Sylwiczność nasza powszechna i metakognicja”. *Teksty Drugie* 6 (2012): 246–257.
- „Podróż”. W: *Słownik terminów literackich*, red. Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, 394–395. Wrocław: Ossolineum, 2007.
- Rodak, Paweł. „Dziennik pisarza: między codzienną praktyką piśmienną a literaturą”. *Pamiętnik Literacki* 4 (2006): 29–49.
- Russolo, Luigi. „The Art of Noises: Futurist Manifesto”, transl. Barclay Brown, in: *Audio*

- Culture: Readings in Modern Music*, ed. Christoph Cox, Daniel Warner, 10-14. New York-London: Continuum, 2004.
- Shryane, Jennifer. *Blixa Bargeld and Einstürzende Neubauten: German Experimental Music. 'Evading do-re-mi'*. Farnham: Ashgate, 2011.
- Smith, Sidonie, Julia Watson. „The Afterlives of Those Who Write Themselves: Rethinking Autobiographical Archive”, *European Journal of Life Writing*, Vol IX (2020): 9–32.
- Toussaint, Jean-Philippe. *Łazienka*. Tłum. Barbara Grzegorzewska. Warszawa: Muza, 2001.
- Wprowadzenie do kartografii i topografii. Red. Jacek Paślawski, Wrocław: Wydawnictwo Nowa Era, 2006.

Dyskografia i filmografia

- Einstürzende Neubauten, *Alles in Allem*, Potomak, CD, 2020.
- Einstürzende Neubauten, *Alles wieder offen*, Potomak, CD, 2007.
- Einstürzende Neubauten, *Berlin Babylon*, Ego, CD, 2001.
- Einstürzende Neubauten, *Ende Neu*, Potomak, CD, 1996.
- Einstürzende Neubauten, *Halber Mensch*, reż. Ishii Sōgo, Atavistic, VHS, 1992.
- Einstürzende Neubauten, *Musterhaus 7: Stimmen Reste*, Potomak, CD, 2006.
- Einstürzende Neubauten, *Perpetuum Mobile*, Potomak, CD, 2004.
- Einstürzende Neubauten, *Strategien gegen Architektur I-IV*, Mute, CD, 1984, 1991, 2001, 2010.
- Einstürzende Neubauten, *Tabula Rasa*, Potomak, CD, 1993.
- Einstürzende Neubauten & Heiner Müller, *Die Hamletmaschine. Hörspiel*, Ego 1991.

SŁOWA KLUCZOWE:

Blix a Bargeld

GENIALNI DYTLETANCI

ABSTRAKT:

Tematem artykułu są strategie *life writing* niemieckiego kompozytora, muzyka i performerera Blixy Bargelda, który od lat 90. dokumentuje swoje życie jako artysty uczestniczącego w kolejnych *tournées*. Doświadczenie przemieszczania się pomiędzy kolejnymi identycznymi, bezosobowymi nie-miejscami (wg terminologii Marca Augé), takimi jak hotele i lotniska, okazuje się przeciwieństwem idei podróżowania. W konsekwencji dziennik podróży Bargelda przyjmuje nietypowe formy: od serii fotografii ukazujących hotelowe łazienki (*serialbathroomdumyrun*), przez eksperymentalną prozę (*Europa kreuzweise. Eine Litanei*), po osadzone w tradycji muzyki konkretnej kompozycje (album *Perpetuum Mobile*).

life writing

moving-poems

nie-miejsca

DZIENNIK PODRÓŻY

NOTA O AUTORCE:

Anna R. Burzyńska – dr hab., adiunkt w Katedrze Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jej zainteresowania badawcze ogniskują się między innymi wokół przemian form dramatycznych, związków literatury i nauki, a także teatru i muzyki. Opublikowała między innymi monografie *Mechanika cudu. Strategie metateatralne w polskiej dramaturgii awangardowej* (2005), *Maska twarzy. Twórczość dramatyczna Stanisława Grochowika* (2011) oraz *Atlas anatomiczny Georga Büchnera* (2022).

Quasi-dzienniki jako laboratorium eksperymentu – przypadek Andrzeja Falkiewicza

Dorota Kołodziej

ORCID: 0000-0002-9436-9647

„(Powiedzmy to szczerze tutaj, w tym właśnie miejscu, w tej chwili)”

„Tnę jak diament w poprzek dyscyplin, przegród i klasyfikacji”¹ – oświadcza Andrzej Falkiewicz w *Takim ściegiem*. Trudno nie zgodzić się z tak przejrzystą deklaracją, wszak twórczość zmarłego w 2010 roku krytyka, eseisty i pisarza niełatwo poddaje się wysiłkom przyporządkowania jej do konkretnego gatunku, nurtu czy tematu. Być może warto w próbie opisu tego przedsięwzięcia także zająć pozycję marginesową i zamiast na pierwszym planie umieszczać centralny *Ledwie mrok* (eseizującą powieść epistolarną określaną przez niektórych krytyków jako swoiste *opus magnum* Falkiewicza²), przyjrzeć się tekstom pomniejszym, bardziej prywatnym oraz rzadziej analizowanym.

¹ Andrzej Falkiewicz, *Takim ściegiem*. Zapisy z lat 1974–1976, przepisane w 1986, przeczytane w 2008 roku (Wrocław: Biuro Literackie, 2009), 7.

² Sprzeczność w formule „swoiste opus magnum” dobrze oddaje sposób pisania o *Ledwie mroku*. Jedyna powieść, jaką napisał Falkiewicz, to zdaniem badaczy jednocześnie „pisarska porażka” jak i „najważniejsze dokonanie” autora (Andrzej Skrendo, „Czytanie Falkiewicza. Prolegomena”, w: *Nie przeczytane*, red. Jarosław Borowiec, Tomasz Mizerkiewicz [Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 2014], 38), próba „stworzenia alternatywnego języka nowej humanistyki” (Karol Maliszewski, *Mój Falkiewicz*, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/moj-falkiewicz/>, dostęp 2.02.2023), która brzmi „ekstrawagancko lub pretensjonalnie” (Skrendo). Ambiwalentne oceny nie zmieniają jednak faktu, że „*Ledwie mrok* zajmuje w twórczości Falkiewicza pozycję szczególną” (Skrendo).

Dlatego też celem niniejszego artykułu będzie wspólna lektura trzech książek Falkiewicza: *Fragmentów o polskiej literaturze*, *Takim ściegiem* oraz *Tej chwili*. Choć przynależność gatunkowa tych zapisków nie jest sprawą oczywistą, to na potrzeby tego tekstu określe je mianem quasi-dzienników. Po pierwsze, pojęcie dziennika stanowiło dla badaczy piszących o tych tekstach istotny punkt odniesienia. Marta Koronkiewicz zauważa na przykład, że „*Takim ściegiem* układa się jednak – nie tylko staraniem i wolą czytelnika – w tworzący całość intymny dziennik”³, Jakub Skurtys zaś pisze wprost, że „*Takim ściegiem* i *Ta Chwila* to quasi-dzienniki, pełne intymnych wyznań i erudycyjnych rozważań, którymi rządzą na raz zasada racjonalności, autentyczności i poetyckości”⁴. Po drugie zaś, interesujące mnie publikacje wpisują się w trójwyrazową definicję Philippe’a Lejeune’a: „dziennik to seria datowanych śladów”⁵. Przede wszystkim dlatego, że we wszystkich wymienionych utworach data zajmuje w większym lub mniejszym stopniu uprzywilejowaną pozycję. We *Fragmentach o polskiej literaturze* poszczególne moduły tekstowe uporządkowane są albo za pomocą tytułu, albo za pomocą daty, podtytuł *Takim ściegiem* to natomiast „zapisy z lat 1974–1976, przepisane w 1986”, od daty (30 października 1961) rozpoczyna się fragment otwierający *Tę chwilę*, całą książkę zamyka zaś data śmierci: „*Ta chwila* pisania zaczyna się dla Autora w styczniu 2006 roku, kończy w czerwcu 2010 – miesiąc przed śmiercią. Andrzej umiera 22 lipca 2010 roku”⁶. Dlatego też stwierdzenie Lejeune’a, że „data wydaje się najważniejsza”⁷, w odniesieniu do wymienionych tekstów okazuje się zasadne. Istotne jest także kolejne z ustaleń badacza – „śladem jest z reguły pismo, ale może to być także obraz, przedmiot, prywatna świętość...”⁸ – umożliwiające dostrzeżenie, jak na przestrzeni lat zmieniały się ślady pozostawiane przez Falkiewicza w quasi-dziennikach. *Fragmenty o polskiej literaturze* tkwią w całości w żywiole pisma (choć rozpoczynające się powoli interpunkcyjne eksperymenty oraz tabela zaczynają już przykuwać wzrok), w *Takim ściegiem* pojawiają się wykresy oraz bardziej skomplikowane rozwiązania interpunkcyjne, wreszcie w *Tej chwili* wizualne materiały (m.in. zdjęcia, pocztówki, plany, ulotki, partytura, skany odręcznych notatek, kolaże) są co najmniej równie ważne jak pismo, które także przechodzi ewolucję w wyniku eksperymentów z różnymi możliwościami edytora tekstu. Choć ze względu na formalne zabiegi *Ta chwila* jest ciekawszym obiektem badawczym niż *Fragmenty o polskiej literaturze*, to nie należy w przypadku Falkiewicza tworzyć linearnej narracji, pokazującej, jak rozwijał się jego projekt. Ponownie za radą Lejeune’a powinno się raczej zauważyć, że „być może, dziennik jest opowieścią. Ale przede wszystkim jest on muzyką, tzn. sztuką powtarzania i wariacji”⁹. Teza ta wydaje się szczególnie ważna dla twórczości Falkiewicza nie tylko ze względu na to, że metafory odwołujące się do sfery dźwiękowej pełnią w jej autoopisie istotną funkcję (w *Tej chwili* czytamy np., że *Ledwie mrok* to „Allegro na komputer preparowany i dynamizowany klawesyn”¹⁰),

³ Marta Koronkiewicz, „Uniemożliwić średniość. Strategie pisarskie w «Takim ściegiem»”, w: Nie przeczytane, 113.

⁴ Jakub Skurtys, „Niepoliczalne Jest”, w: Andrzej Falkiewicz, Jeden i liczba mnoga, 2. wyd. (Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 2016), 4.

⁵ Philippe Lejeune, „Koronka. Dziennik jako seria datowanych śladów”, tłum. Magda i Paweł Rodakowie, Pamiętnik Literacki 4 (2006), 21.

⁶ Andrzej Falkiewicz, *Ta chwila* (Wrocław: Biuro Literackie, 2013), 446.

⁷ Lejeune, 21.

⁸ Lejeune.

⁹ Lejeune.

¹⁰ Falkiewicz, *Ta chwila*, 89.

lecz także dlatego, że zasada wariacji i powtórzenia opisuje relacje między poszczególnymi tekstami. Na przykład jeden z modułów tekstowych *Fragmentów o polskiej literaturze* zawiera fragment, który mógłby być częścią *Ledwie mroku* (mam tu na myśli m.in. tekst *Trzeba mieć ciało*). W *Takim ściegiem* (zob. np. s. 84–85) znaleźć można natomiast ślady pracy nad tą powieścią (zarys pomysłu zob. np. s. 174), w *Tej chwili* nad jej wznowieniem i ponownym wydaniem *Takim ściegiem*. W tym samym czasie, kiedy Falkiewicz pracował nad *Tą chwilą*, opublikował *Znalezione*, gdzie przedrukował esej z *Fragmentów o polskiej literaturze*. Dodatkowo w *Tej chwili* znajdziemy fragmenty interpretujące *Ledwie mrok*, *Światliste* oraz *Takim ściegiem*¹¹. Ostatnia z publikacji ukazuje się ponownie ze zmienionym podtytułem: „zapisy z lat 1974–1976, przepisane w 1986, **przeczytane w 2008 roku**” (podkr. moje – D.K.) i nielicznymi, acz znaczącymi zmianami w treści. Ta sama książka zawiera w sobie również fragmenty nieopublikowanej książki *W trybie pragnienia*, które... zostały wydane w *Jednym i liczbie mnogiej*.

Wymienione związki, w które wchodzi z sobą utwory Falkiewicza, stanowią z konieczności jedynie skromną część wszystkich możliwych kombinacji, lecz być może ukazują przynajmniej kilka ścieżek po gęstym mateczniku tekstów i uzasadniają potrzebę badania quasi-dzienników. Zarazem uważam jednak, że *Fragmenty o polskiej literaturze*, *Takim ściegiem* oraz *Ta chwila*, domagają się interpretacji nie tylko w kontekście związków, w które wchodzi z innymi tekstami autora, ale również jako samodzielne artystyczne próby. Zastanówmy się więc: na czym polega eksperyment przeprowadzony w quasi-dziennikach i czy się powiódł?

Dobrym punktem wyjścia do rozważań o twórczości Falkiewicza może być zaproponowane przez Piotra Bogaleckiego pojęcie c(i)ałopisania¹². W pewnym uproszczeniu można powiedzieć, że neologizm ten oddaje, jak pismo, ciało i Całość wchodzi z sobą w ożywcze relacje w twórczości autora *Ledwie mroku*. Zaczniemy zatem od namysłu nad tym, co dzieje się z tymi sferami w quasi-dziennikach.

Ciało autora

Pisał Andrzej Falkiewicz w *Takim ściegiem*: „Ja zaś jestem. Dla czytelnika tych [...] zapisów jedna sprawa nie ulega wątpliwości: wszystkie one dzieją się w duszy i ciele autora”¹³, a następnie nawoływał: „Być bardziej białkiem niż kulturą i to już wszystko co musi twórca. Stosunek do ludzi jest substancją jego dzieła”¹⁴. Ciało w przestrzeni quasi-dzienników jest zatem ciałem

¹¹Wymienione tu powtórzenia nie wyczerpują wszystkich relacji, w jakie wchodzi z sobą teksty Falkiewicza, ciekawe zależności między utworami autora dostrzegli Skurtys i Skrendo (zob. Skurtys, a także Andrzej Skrendo, „Stanisław Brzozowski i Andrzej Falkiewicz – fragmenty o powinowactwie”, w: Stanisław Brzozowski – (ko)reperytyje, t. 2, red. Tomasz Mizerkiewicz, Andrzej Skrendo, Krzysztof Uniłowski [Katowice: FA-art, 2013]), obserwacje tych badaczy także nie wyczerpują jednak tematu, który wymaga osobnych badań.

¹²Zob. Piotr Bogalecki, „«Powiedział mi się Bóg». Andrzej Falkiewicz w perspektywie postsekularnej”, w: *Nie przeczytane*, 261.

¹³Falkiewicz, *Takim ściegiem*, 226.

¹⁴Falkiewicz, *Takim ściegiem*.

autora, prywatność piszącego zaś zasadą stojącą u podstaw twórczego procesu¹⁵. Wątek ten powraca także w sposobie oceniania przez Falkiewicza innych autorów. Pisał na przykład na temat Jerzego Pluty:

Tak czy owak, na początku jest prywatność autora. Jeżeli jest. Bo jeśli nie ma – to ani absolutny słuch językowy, ani wspaniała biegłość pisarskiego pióra, ani zawzięte eksperymentowanie awangardysty nie uratują dzieła przed zapomnieniem. Po pewnym okresie przejściowego zainteresowania czy podziwu dla środków wyrazu – na sicie kultury pozostają intymne wyjawy osobowości. Nie jest ważne, „jak to jest zrobione” – lingwistycznie, postmodernistycznie, w zgodzie z panującą modą, w niezgodzie czy na przekór. Liczy się tylko mocny, różnoraki związek autora z dziełem. Literatura to gra na wewnętrznym instrumencie, który ma w sobie każdy czytelnik – ale możliwa pod warunkiem, że jej autor też ze swego instrumentu korzysta. Gdyż, w ostatecznym rachunku, tym, czego człowiek szuka w literaturze, jest zawarte w niej świadectwo drugiego człowieka – którym jest autor. Właśnie jego będą czytelnicy odnajdywali – autora. On jest formą i treścią dzieła literackiego. Jego szukamy w katalogach i na zakurzonych półkach bibliotecznych.

A więc prywatność autora – elementarna, niepodzielna, bezokreśleniowa. Tyle, ile jeden osobnik drugiemu przekazać z siebie powinien i może¹⁶.

Nic dziwnego zatem, że Falkiewicz wyposażył swoje quasi-dzienniki w – jak to określił Sergiusz Sterna-Wachowiak w rozmowie z autorem – „bebechowane prozy Twojego autorstwa, by pokazać jak na laboratoryjnym preparacie, czego oczekujesz po wiecznie niedojrzałej i wciąż nieszczerzej literaturze polskiej”¹⁷. Trzy omawiane publikacje stanowią wytworzony w laboratorium eksperymentu osobistego ekstrakt ze szczerości pisarskiej, nie tyle intymny dziennik, ile raczej, jak zauważa Małgorzata Koronkiewicz, „dziennik eksperymentów z intymnością”¹⁸. Rodzi się więc pytanie: co „skrajna szczerość” i „ekshibicjonizm”, „autowiwisekcje” robią z czytelnikiem?

Pewną wskazówkę może stanowić charakterystyczna retoryka, za pomocą której badacze piszą o utworach autora *Ledwie mroku*. Jakub Skurtys wspomina o twórczości Falkiewicza stanowiącej „ekwiwalent prawdziwej rozmowy, jakby czytelnik wkraczał w jej środek i powoli próbował zrozumieć wypowiedzane tezy”¹⁹, Koronkiewicz zauważa natomiast, że *Takim ściegiem* „jest szczególną możliwością wejścia za kulisy”²⁰. Czytelnik zajmuje więc bardzo aktywną

¹⁵ Ciało piszącego to także w szerszym, bardziej filozoficznym sensie konieczny łącznik między całością i częścią, czytamy wszak w *Być może*: „Prawdopodobnie „częściującemu” doświadczeniu, dokonywanemu świecie zewnętrznym, towarzyszy moje doświadczenie wewnętrzne „całościujące”, dokonywane za pomocą zmysłów wewnętrznych, którymi – prawdopodobnie przez kontakt z mnie-ciałem, moim ciałem wewnętrznym – kontaktuję się w jakiś zasadniczo odmienny sposób z rzeczywistością. Prawdopodobnie – poprzez własny żyjący organizm, jego pragnienia i lęki – docieram do „życia świata”, do pragnień i leków bytu (ale na przeszło pięciuset stronach mojego *Ledwie mroku* nawet sobie samemu nie potrafiłem w sposób zrozumiały tego opowiedzieć)”. Zob. Andrzej Falkiewicz, *Być może* (Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2002), 38. Dokładniejsze prześledzenie relacji w układzie część – ciało – całość przekracza jednak możliwości tego szkicu.

¹⁶ Andrzej Falkiewicz, *Cztery szkice* (Wrocław: Wrocławskie Wydawnictwo Warstwy, 2014), 61.

¹⁷ Sergiusz Sterna-Wachowiak, „«To nie jest kultura to jest żywe białko»”, w: *Nie przeczytane*, 342.

¹⁸ Koronkiewicz, 113.

¹⁹ Skurtys, 6.

²⁰ Koronkiewicz, 113.

pozycję, radykalna prywatność ze strony autora związana jest ze skrajnym zaangażowaniem po stronie odbiorcy. Szczególnie dobrze widać tę zależność w recenzji *Takim ściegiem* Janusza Drzewuckiego:

Jeżeli łatwiej powiedzieć, czym książka Falkiewicza nie jest, niż na pewno jest, to właściwie każdy styl odbioru jest dopuszczalny. Co więcej, *Takim ściegiem*: wręcz zmusza czytelnika do wyboru własnego ściegu lektury²¹.

Retoryczna sprzeczność tego fragmentu (wybór implikujący dowolność oraz przymus sugerujący jej niedostatek) pokazuje, co strategia Falkiewicza robi z czytelnikiem. Wielokrotnie podkreślana szczerść quasi-dzienników wciąga odbiorcę w pewną grę. Rozmowa z autorem, wejście za kulisy, uczestniczenie w *work in progres* są możliwe, bo ten pokazuje się czytelnikowi cały ze wszystkimi wadami i zaletami. Tylko przez ciało żywego autora dostępna jest Całość. Tę ostatnią jesteśmy w stanie rozpoznać, jedynie dostrzegając relacje między powtarzającymi się wariacjami fragmentów. W tym sensie cała twórczość Falkiewicza polegałaby na (nad)obecności tego, co Małgorzata Czermińska nazywa „postawą autobiograficzną”²², a co za tym idzie, do jej zrozumienia konieczna jest znajomość „wiedzy o autorze, społecznie funkcjonującej, a zaczerpniętej spoza danego utworu”²³.

Aby uchwycić kluczową dla *Ledwie mroku* oraz poematu *Świetliste* relację między utratą wzroku i problemami z poruszaniem się a możliwościami myślenia, trzeba znać wspomnienie o spotkaniu z dziewczyną w wojskowym szpitalu, przytoczone między innymi w *Tej chwili*, ale powracające do autora wielokrotnie²⁴. Żeby pojąć sens niektórych eksperymentalnych, pisanych w rodzaju żeńskim zapisów z *Fragmentów o polskiej literaturze*, wyraźnie różniących się od krytyczno-interpretacyjnych szkiców, z których przede wszystkim składa się ta książka, konieczna jest lektura *Ledwie mroku*. Bez wiedzy o planowanej powieści lingwistyczne i typograficzne rozwiązania przyjmowane w innych tekstach mogą wydawać się zupełnie nie na miejscu. Zatem aby zrozumieć funkcję, jaką pełnią fragmenty jednego dzieła, wymagana jest umiejętność poruszania się w gęstym maceczniku wszystkich tekstów Falkiewicza, zdolność wsłuchania się w stałe, wciąż rozwijane i przekształcane motywy, z których te się składają. Niezależnie od tego, jaki ścieg lektury wybiera odbiorca, musi być świadomy płataniny często bardzo osobistych odniesień.

W tym sensie wyjątkowo niefortunne jest pierwsze zdanie recenzji *Takim ściegiem* Piotra Skórzyńskiego: „Andrzej Falkiewicz niegdyś oryginalny krytyk i eseista, zdecydował się opublikować swoje prywatne zapiski”²⁵ – ponieważ pierwiastek autobiograficzności funkcjonował w jego tekstach znacznie wcześniej. W momencie publikacji kolejnych quasi-dzienników zmie-

²¹Janusz Drzewucki, „Kretyństwo i mądrość, czyli «stan ciałoducha»”, *Twórczość* 3 (1992): 116.

²²Małgorzata Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2020), 8.

²³Czermińska, 9.

²⁴„Scena ta powróciła do mnie w latach 90. i rozmyślana, rozważana konstruowana fabularnie, eksperymentalnie wypróbowana w latach 00. (dwutysięcznych) doprowadziła do powstania nieopublikowanej dotychczas powieści-poematu *Świetliste*” (Andrzej Falkiewicz, *Świetliste* [Wrocław: Biuro Literackie, 2011], 89).

²⁵Piotr Skórzyński, „Popruty ścieg”, *Nowe Książki* 4 (1992): 33.

nia się jednak funkcja, jaką ten pierwiastek pełni w tekście. Nie jest najbardziej istotne, moim zdaniem, że Falkiewicz przedstawia siebie w kontekście zewnętrznego świata ani że opisuje własne przeżycia wewnętrzne, lecz że wciąga czytelnika w pozornie prywatną sferę; nie tylko zaprasza do rozmowy, ale wręcz „zmusza do wyboru własnego ściegu lektury”. Odwołując się ponownie do propozycji Czerwińskiej z *Autobiograficznego trójkąta*, można zauważyć, że w tekstach autora *Polskiego kosmosu* dominująca nie jest ani postawa świadectwa, ani wyznania, ale właśnie wyzwania²⁶, będąca „prowokacją kierowaną pod adresem czytelnika”²⁷. Falkiewicz wciąga nas w grę, której patronują „Karp”, „Buczko”, „Gombro” i czasem „Ró” towarzyszy „K”, miejsce to między innymi „ta ście”, stawką jest Całość, a warunkiem uczestnictwa zdolność rozszyfrowania tych i wielu innych skrótów, zależności i odniesień, odszyfrowanych w konkretny, określony przez autora sposób.

Zamierzona (przez autora) Całość

Tę samą drogę – pisze Andrzej Falkiewicz w eseju *Nie-przeczytane* – którą przebył autor z jeszcze większą uwagą musi przebyć czytelnik, po to żeby zrozumieć poszczególne słowa, pojęcia obrazy. Zrozumieć prawidłowo – to znaczy tak jak je pomyślał (resp. Zrozumiał w procesie formułowania) twórca. Zrozumieć prawidłowo – czyli zrozumieć z punktu widzenia całości dzieła, którego częścią jest dany utwór. Tak rozumiem przeczytanie i twierdzę, że najbardziej reprezentatywne, najelokwentniej przez nas cenione dzieła myśli i sztuki tak przeczytane nie zostały, nie zostały poznane²⁸.

W kontekście tego fragmentu okazuje się, że czytelnik wcale nie musi dokonywać wyboru, jakim ściegiem lektury podąża, lub raczej, że tylko jeden wybór jest właściwy: ten, którego dokonał autor, za którym mamy iść krok w krok. Punktem dojścia jest z kolei zamierzona przez niego całość. Idąc jednak tym torem, napotykaemy kolejną aporię, mianowicie przytoczone wskazówki Falkiewicza pochodzą z tekstu o niemożliwości zarówno przeczytania, jak i ucałościowienia, z książki pod tytułem *Fragmenty o polskiej literaturze*, pozostałe zaś quasi-dzienniki podzielone są na luźno ze sobą związane akapity. W *Tej chwili* Falkiewicz komentuje zresztą taką kompozycję słowami: „(UWAGA! KRÓTSZE ZAPISY! Wygodne dla czytelnika – rzuciwszy okiem, decyduje zaraz, czy dany fragment chce przeczytać)”²⁹. Jak więc rozumieć napięcie między upragnioną całością a zrealizowanym fragmentem? Wydaje się, że aby rozwikłać powstałą trudność, warto tę binarną opozycję uzupełnić o jeszcze jedno pojęcie będące istotnym elementem, czyli o kolekcję. Jak pisze Falkiewicz w cytowanym tekście z *Fragmentów o polskiej literaturze*: „jednym z przejawów (tej fragmentaryczności, która bezskutecznie zamierza całość) jest kolekcjonerstwo”³⁰. Podobną deklarację znajdziemy w *Tej chwili*:

²⁶W autobiograficznym trójkącie postawie wyzwania patronuje Witold Gombrowicz, czyli jeden z najważniejszych dla Falkiewicza twórców. Porównanie praktyk dziennikowych tych autorów wymagałoby dalszych badań.

²⁷Czerwińska, 9.

²⁸Andrzej Falkiewicz, *Fragmenty o polskiej literaturze* (Warszawa: Czytelnik, 1982), 271.

²⁹Falkiewicz, *Ta chwila*, 13.

³⁰Falkiewicz, *Fragmenty o polskiej literaturze*, 277.

Bohaterem tej książki jest chwila. Inaczej: bohaterem jest chwilowość chwili. Stąd wielka ilość dygresji, ilustracji. To zatrzęsienie migawek, przelotnych obrazów. Moje osobiste niechby bazgroły, autorskie niedoręczności a spod nich przezierna skrupulatna kolekcjonerska faktografia [...] Pisząc kolekcjonuję³¹.

Quasi-dzienniki (a w największej mierze *Ta chwila* właśnie) to zatem mieszenie wszystkiego ze wszystkim. Filozofii towarzyszy fizjologia, przypisom do nienapisanych książek towarzyszą przepisy na zalewajkę. Można by zatem sądzić, że właśnie w przestrzeni osobistego pisarstwa autor *Ledwie mroku* posuwa swoje eksperymentalne dążenia do polifoniczności, nieciągłości i znaczeniowego wykorzystania warstwy wizualnej najdalej; że mamy tu do czynienia z dziennikiem, który stanowi – jak to nazywa Paweł Rodak – „laboratorium pracy twórczej”, czyli miejsce:

w którym zapisuje się na gorąco fragmenty potencjalnych, rozpoczynanych, projektowanych tekstów literackich. W skrajnym przypadku codzienna praktyka dziennikowa może stawać się ponawianym codziennie pisanem literatury, gdzie dystans między zapisem osobistym a zapisem literackim będzie się stopniowo zmniejszał, aż do całkowitego zanikania³².

Mam jednak wrażenie, że rozumienie strategii kolekcjonowania przede wszystkim w kontekście funkcji dziennika jako laboratorium nie oddaje jej w pełni sprawiedliwości. Mimo że twórczość Falkiewicza to generalnie – jak zauważa Karol Maliszewski – przestrzeń zderzania się ze sobą „strzępów branych z wielu kultur, języków, środowisk”³³, to w kolekcjonowaniu nie idzie wbrew pozorom o połączenie ze sobą jak największej ilości idiomów oraz słowników, by artystycznie wykorzystać spowodowane przez to dysonanse, choć rzecz jasna kolażowa struktura quasi-dzienników umożliwia taką interpretację. Chciałabym jednak zwrócić uwagę na to, że tak rozumiana strategia byłaby zupełnie przeciwna temu, jak ideę kolekcji – która opiera się w pierwszym rzędzie na (często daremnych wprawdzie) próbach porządkowania – rozumiał Falkiewicz. Jego strach przed entropią widoczny jest szczególnie w *Eseju na Boże Narodzenie*. Tekst ten otwiera opowieść o wyprawie po unikatowy znaczek pocztowy oraz rozważania o manii zbierania wszystkiego, częściowo odziedziczonej po ojcu (fragmentów o kolekcjonowaniu i pochodzeniu klasowym Falkiewicza jest też wiele w *Tej chwili*). Najbardziej interesuje mnie jednak, że w eseju autor wprost przyznaje, iż motywacje stojące za zbieractwem i tworzeniem są bardzo podobne:

kolekcjonujący [...] próbuje opanować narastającą entropię. Motywem działań kolekcjonera jest sprzeciw wobec entropii, a obawa przed rozproszeniem kolekcji, jest obawą przed rozproszeniem własnej energii [...] jest tylko jeden motyw działania ten sam w kolekcjonerstwie [...] ten sam w sporządzaniu esejów³⁴.

³¹Falkiewicz, *Ta chwila*, 21.

³²Paweł Rodak, „Dziennik pisarza: między codzienną praktyką piśmienną a literaturą”, *Pamiętnik Literacki* 4 (2006): 41.

³³Karol Maliszewski, „O «rozpiętości wyrazowej człowieka» – «Ledwie mrok» Andrzeja Falkiewicza”, w: *Nie przeczytane*, 136.

³⁴Andrzej Falkiewicz, *Teatr, społeczeństwo* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydaw., 1980), 242.

Motywacjami są zatem próby ogarnięcia chaosu. Gdy wczytamy się głębiej w cytowany już esej *Nie-przeczytane z Fragmentów o polskiej literaturze*, zobaczymy, że gest porządkowania niejako zupełnie zastępuje czytanie.

„Nie czytamy i nie oglądamy. Cóż więc robimy? Porządkujemy. Wszystko porządkowane jest wciąż na nowo i wciąż inaczej. Każdy fragment „odsyła” do innego, ale zanim fragmenty złożą się w całość (dzieła) już to (dzieło) „odsyła” do innych (dzieł) i tamte znowu do innych których nie mogę poznać – a przeto odsyła mnie do mnie wraca mnie na grunt moich zawsze niecałkowitych niepowiązanych (przeświadczeń), które pełen nadziei przekazuję innym; które „odsyłam” zawsze do kogoś drugiego: kolega obejrzy, kolega przeczyta i scali (dzieło), kolega zbawi (mnie). Tylko że właśnie nie przeczyta nie zbawi³⁵.”

Fragment ten interesuje mnie z kilku powodów. Po pierwsze, Falkiewicz zdecydował się, po prawie trzydziestu latach, na jego przedruk w książce *Znalezione* i poprzedził go słowami: „Wybrane fragmenty czytam dokładniej po czym przestrukturowuję je i tu zamieszczam”³⁶. Uważam, że gest ten mówi nam coś istotnego o podejściu Falkiewicza do tworzenia. Autor *Ledwie mroku* wciąż dokonuje korekty, przestrukturowuje, porządkuje na nowo. Znamiennym przykładem będzie tu *Takim ściegiem*. Tekst, który już w tytule sugeruje próby wtórnego nadania struktury, przeczące spontaniczności dziennikowych zapisów. Lejeune pisał przecież wyraźnie, że:

„nie wolno poprawiać dziennika *post factum*. Kiedy wybija północ, wszystko musi pozostać tak, jak było. Wartość dziennika polega właśnie na tym, że jest śladem chwili. Jeśli nazajutrz poprawiam, zamiast dorzucić coś nowego do mojego dziennika – zabijam go. Późniejsze retusze są zabronione: to trochę tak, jak w przypadku akwareli³⁷.”

Tymczasem *Takim ściegiem* to „zapisy z lat 1974–1976, przepisane w 1986”, które następnie zostają „przeczytane w 2009”, ponownie wydane oraz opatrzone Erratą I, która została uzupełniona własną Erratą II. Falkiewicz usiłuje więc ciągle uzupełniać, wciąż dopisywać, żadne uzupełnienie nie jest jednak ostateczne i każde dopisanie domaga się kolejnego dopisywania. Ponadto gest systematyzowania nie doprowadza do porządku. Wręcz przeciwnie, Falkiewicz – jak sam zauważa w *Być może* – „chcąc porządkować komplikuje”³⁸. Ciągłe poprawianie prowadzi do powstawania wielu wersji danego tekstu rozrzuconych po różnych książkach, które wzajemnie do siebie odsyłają, tworząc gęsty tekstowy matecznik. Jak zatem wyplątać się z tego gąszczy? Pewną wskazówkę może stanowić propozycja Macieja Mazura, który stwierdza, analizując twórczość Ewy Kuryluk, że ta: „nie tyle pisze o sobie samej, ile pisze siebie samą, komplikując różnicę między wypowiadającym a wypowiadany. Gdzie powinniśmy zatem szukać prawdziwej tożsamości? Na marginesie, w porządku języka (lapsusy, pominięcia)”³⁹. Przyjrzyjmy się więc strukturze wypowiedzi Falkiewicza dotyczącej porządkowania, zwłaszcza jej drugiej, dotychczas nieomówionej części:

³⁵Falkiewicz, *Fragmenty o polskiej literaturze*, 278.

³⁶Andrzej Falkiewicz, *Znalezione* (Wrocław: Oficyna Wydawnicza Atut – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 2009), 115.

³⁷Lejeune, 24.

³⁸Falkiewicz, *Być może*, 74.

³⁹Maciej Mazur, „Encyklopedierotyki jako (auto)biofikcja Ewa Kuryluk a Roland Barthes”, *Er(r)go* 2 (2021): 190.

odsyla mnie do mnie wraca mnie na grunt moich zawsze niecałkowitych niepowiązanych (przeświadczeń), które pełen nadziei przekazuję innym; które „odsylam” zawsze do kogoś drugiego: kolega obejrzy, kolega przeczyta i scali (dzieło), kolega zbawi (mnie). Tylko że właśnie nie przeczyta nie zbawi⁴⁰.

Relacja odsyłająca jest samozwrotna. Odsyła mnie do mnie. I kiedy wydaje się, że istnieje tu przestrzeń na innego, a nawet konieczność odsyłania na zewnątrz, rychło się okazuje, że jest to przeświadczenie fałszywe. W rzeczywistości, jak zauważyła Koronkiewicz, „czytelnik jest tu uparcie wymazywany, otrzymuje do lektury tekst dawno skazany na nieprzeczytanie – jest więc czytelnikiem «mimo wszystko», podczas kiedy pisarz cały czas wskazuje mu miejsce szarzy”⁴¹. Falkiewicz udaje, że całkowicie się odsłania, bliższa analiza pokazuje jednak, że z perspektywy kompozycji mamy tu jedynie do czynienia z nagromadzeniem emfazy, wielokropków i nadmiarem zaimków, które bardziej zakrywają, niż odkrywają. Ten sposób kompozycji widoczny jest w samych tytułach tekstów. *Takim ściegiem*, czyli jakim? *Ta chwila*, czyli która? Zaimki zastępują tu określenia konieczne do opisanie obiektów, ale same nie znaczą właściwie nic. Szczególnie interesujący jest pod tym kątem autotematyczny fragment *Takim ściegiem*: „te zapisy z dnia na dzień coraz bardziej przypominają... no, Tego Tam”⁴². Zdanie, które mogłoby znaczyć właściwie wszystko.

Zarazem jednak Falkiewicz nie da się przeczytać, bo już został przeczytany przez samego siebie. Kolejne próby powiedzenia i uporządkowania tego samego, tłumaczenie własnych tekstów oraz tłumaczenie się z tekstów sprawiają, że czytelnikowi niewiele pozostało już do przeczytania. Znamienne, że Falkiewicz tak niechętnie wypowiada się o strategii pisarskiej Błońskiego we *Fragmentach o polskiej literaturze*:

Tyle razy obiecywałem sobie że przeczytam dokładnie co napisał i odpadałem po pierwszych stro-
nach czując, że mój udział jest zbyteczny, bo tam beze mnie wszystko już zostało domyślone i do-
powiedziane i jeszcze na dodatek opatrzone dobroduszną miną żeby mnie onieśmielić⁴³.

Autor bowiem sam robi z czytelnikiem coś podobnego. Pozornie oferuje odbiorcy ekscytującą perspektywę, wciąga w swoją prywatną przestrzeń (quasi-dzienniki) lub w intymną korespondencję między bohaterami (powieść). W rzeczywistości jednak ma dostęp nie tyle do tekstu, ile komentarza na jego temat.

Potrzeba zbliżenia do odbiorcy, choć ogromna, musi pozostać jednocześnie niespełniona. W powieści eseista niby oddaje głos kobiecie, lecz w rzeczywistości za nią mówi Falkiewicz, a wypowiedzi bohaterki analizowane są przez zgorzkniałego krytyka, niewiele dając przestrzeni samemu czytelnikowi, który w wielu przypadkach i tak nie ma czego interpretować, bo tematem korespondencji są między innymi filmy, do których nie ma dostępu. Falkiewicz również pisał o tym procesie w quasi-dziennikach, podając dokładną lokalizację stron

⁴⁰Falkiewicz, *Fragmenty o polskiej literaturze*, 278.

⁴¹Koronkiewicz, 119.

⁴²Falkiewicz, *Takim ściegiem*, 110.

⁴³Falkiewicz, *Fragmenty o polskiej literaturze*, 285.

i tłumacząc swój zamysł, by na koniec na wszelki wypadek opatrzyć to wszystko jeszcze podwójną erratą. Wypowiedzi z wywiadów także świadczą o tym, że autor miał świadomość nadobecności komentarza w swoich tekstach. W rozmowie z Jarosławem Borowcem wspominał na przykład:

Czytelnik sam chce burzyć. Odbiorca jest tak skonstruowany („odbiorca” polega na tym) że sam musi burzyć. Że naprawdę karmi się dopiero gruzowiskiem które sam dla siebie przyrządził. Niestety, i w tej [mowa o *Znalezionym* – dop. D.K.], i w pozostałych moich książkach jest ta sama przywara dzielenia się z czytelnikiem własnymi wątpliwościami. A wątp sobie wątp dla siebie ale pozwól czytelnikowi zgłaszać własne wątpliwości w nich mieści się i burzenie i dopowiadanie sądów autorskich⁴⁴.

Zaproponowana w *Polskim kosmosie* formuła: „Znajduję się w całości po tamtej stronie tekstu, po tamtej po której czytasz”⁴⁵, dość dobrze zakreśla pole czytelniczej wolności. Falkiewicz stawia przed sobą niemożliwe zadanie zakomunikowania wszystkiego (stąd przypisy, dopisy oraz Errata I i II itd.) tak, żeby nic już do powiedzenia nie zostało.

Miejsce czytelnika zostało zresztą wyznaczone już w podtytule tekstu: „zapisy z lat 1974–1976, przepisane w 1986, **przeczytane w 2008 roku**” (podkr. moje – D.K.). Falkiewicz zatem przeczytał się sam, prze-czytał w trybie dokonanym i nic już tu po czytelniku. W związku z tym, że ten podtytuł należy jednak do drugiego wydania *Takim ściegiem*, kuszące wydaje się wydobyć różnic między *Takim ściegiem* nieprzeczytanym (wydanie pierwsze) i przeczytanym (drugie). W kolejnej edycji Falkiewicz nie tylko umieścił Erraty, ale zrobił też to samo, co z nowym wydaniem *Nie-przeczytanego*. Zastąpił część tekstu fontem Wingdings, w którym litery zostają zamienione na rozmaite kształty (m.in. symbole znaków zodiaku, telefony, koperty, flagi itd.), co sprawia, że zapisanego tak fragmentu książki nie da się odczytać bez pomocy komputera⁴⁶.

Zanim jednak przełożymy te fragmenty na czytelny font, zastanówmy się, co zmienia użycie komputera do pisania. Mimo deklaracji o znaczeniu prywatnego, cielesnego kontaktu z czytelnikiem tekst robi wszystko, żeby się od niego zdystansować. Ciało zostaje zastąpione znakiem, który zastępuje inne znaki, tekst interpretacją, to wszystko wreszcie jeszcze bardziej oddala się od tak istotnego dla Falkiewicza „białka”⁴⁷, funkcjonuje bowiem w cyfrowej przestrzeni komputera, nie zaś w rękopisie, na którym odciska się pisząca ręka. Właśnie to ostatnie zapośredniczenie wydaje mi się szczególnie istotne, ponieważ przewija się także w innych miejscach tej twórczości. Komunikacja bohaterki *Ledwie mroku* z jej mentorem kończy się, gdy ta otrzymuje zawirusowaną dyskietkę, która niszczy tekst powieści, co sprawia, że słowa rozpadają się na naszych oczach. Interakcja z komputerem stanowi także jeden z istotnych

⁴⁴Jarosław Borowiec, „Autor prywatny”, w: *Nie przeczytane*, 366.

⁴⁵Andrzej Falkiewicz, *Polski kosmos*, 2. wyd. (Wrocław: Agencja Wydawniczo-Reklamowa, 1996), 266.

⁴⁶Artystyczne możliwości tego fontu wykorzystuje w podobnym czasie Krystyna Miłobędzka, umieszczając we wszystkich wierszach (zob. Krystyna Miłobędzka, *Wszystkowiersze* [Legnica: Biuro Literackie, 2000]) utwór zapisany za jego pomocą, który po przekonwertowaniu na czytelną czcionkę okazuje się wierszem głębokim z tego samego tomu. Co prowokuje do zadania pytań o związki między eksperymentami Falkiewicza i Miłobędzkiej, domagających się oddzielnych badań.

⁴⁷Zob. np. Falkiewicz, *Takim ściegiem*, 226.

punktów wyjścia w planowaniu powieści. Zapis pomysłu na *Ledwie mrok* utrwalony w *Takim ściegiem* zawiera dwa elementy konstrukcyjne: bohaterkę („jakaś chyba konkretna kaleka kobieta”⁴⁸) oraz narzędzie, które umożliwi jej porozumiewanie się ze światem („Magneto-fon? Ołówek przytroczony przyklepcami do dłoni? Klawiatura komputera uruchamiana lewą ręką?”⁴⁹). I właśnie rozstrzygnięcie tej ostatniej kwestii autor uważa za sprawę kluczową⁵⁰. Fragmenty *Tej chwili* pozwalają także zauważyć, że we własnej pracy twórczej pisarz postrzega komputer nie tylko jako transparentny mechanizm, który nie wpływa w istotny sposób na proces myślenia o tekście, ale także istotny instrument, pozwalający na wgranie w zapis nowych możliwości⁵¹.

Oczywiście dostrzeganie nieprzezroczystości medium wynika przede wszystkim z tego, że komputer nie jest dla Falkiewicza poręcznym narzędziem. Świadczą o tym ogólne uwagi ze wznowienia eseju *Nie-przeczytane* („Tutaj próby stworzenia nowych znaków przestankowych, które bądź powstrzymują czytającego, bądź porywają go w drogę. Trzeba tu posługiwać się komputerem bardzo uważnie jedno fałszywe kliknięcie rozwala całe połacie tekstu”⁵²) oraz z *Tej chwili* („Wszyscy jesteśmy ofiarami tego urządzenia jakim jest współczesny komputer. Miesza nam szyki. I my w nim, z nim razem – przemierzani”⁵³), jak i opis własnego doświadczenia pracy nad książką („wczoraj wychodzę z koszmaru komputerowego, jestem cały w skowronkach – a dziś znowu, i całkiem nowy, komputerowy bajzel. Czyli komputerowa część mojego koszmaru”⁵⁴). Właśnie w tym, co po heideggerowsku można by nazwać brakiem poręczności (*Zuhandenheit*), objawia się obecność komputera (*Vorhandenheit*)⁵⁵. Jak trudności w posługiwaniu się edytorem tekstu wpływają na praktykę tworzenia tych osobistych zapisów?

Wydawać by się mogło, że komputer jest spełnieniem marzeń każdego autora dzienników. Umożliwia przecież pisanie ciągłego dokumentu, który w przeciwieństwie do przedcyfrowego nośnika nie ma końca. Taką fantazję o możliwości ciągłego pisania przywołuje także Lejeune:

Powinno się móc pisać w zeszycie, który nie ma końca. Z braku takowego doświadczeni diaryści gromadzą zapasy zeszytów, aby nigdy im ich nie zabrakło. Choć wśród materiałów papierniczych

⁴⁸Falkiewicz, *Takim ściegiem*, 174.

⁴⁹*Takim ściegiem*, 175.

⁵⁰Notatki Falkiewicza do *Ledwie mroku* dobitnie świadczą o tym, że interesujące jest dla niego przede wszystkim „kalectwo” bohaterki próba sporządzenia „topografii jej zaburzeń czuciowych i czuciowo motorycznych” (Falkiewicz, *Takim ściegiem*, 174) oraz wypracowania „stylów emisji” (Falkiewicz, *Takim ściegiem*). Nie jest szczególnie istotne, kim jest ta kobieta ani jaka jest („jakaś chyba konkretna”). Sposób, w jaki autor o niej pisze, potwierdzałby diagnozę Koronkiewicz, że „w samym *Ledwie mroku* – pisanym w większej części w rodzaju żeńskim – narracja bardziej odbiera bohaterce głos niż go oddaje” (zob. Koronkiewicz, 116).

⁵¹Zainteresowanie możliwościami komputera widoczne jest także w analizowaniu twórczości Jerzego Pluty. Za wyjątkowo znaczące uważam, że Falkiewicz interpretuje akurat fragmenty, w których autor Stu Czyżyków uczy się pisać na komputerze. Tym bardziej, że zostają one poprzedzone zapożyczoną od Marshalla McLuhana maksymą „The medium is the message. Sam sposób przekazywania (redagowania, publikowania zapisu) jest przekazem” (zob. Falkiewicz, *Cztery szkice*, 58).

⁵²Falkiewicz, *Znalezione*, 138.

⁵³Falkiewicz, *Ta chwila*, 281.

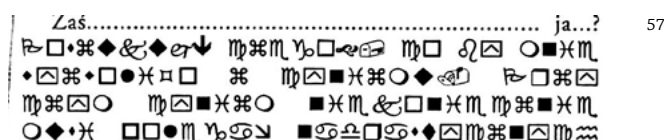
⁵⁴Falkiewicz, *Ta chwila*, 117.

⁵⁵Zob. Martin Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. Bogdan Baran (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994), 94–118.

nie istnieje jeszcze zeszyt bez końca, blisko jest już do tego w informatyce. Dzięki pojemności dzisiejszych twardych dysków mogę prowadzić mój dziennik w jednym pliku, nigdy nie stając wobec kwestii nieciągłości nośnika⁵⁶.

Jednak Falkiewicz, mając do dyspozycji narzędzie umożliwiające ciągle zapisywanie doświadczeń, pisał głównie o trudnościach związanych z zamykaniem i zapisywaniem plików oraz o „koszmarze niepołączeń”. Wydawać by się mogło, że te techniczne trudności wreszcie umożliwią czytelnikowi zajęcie bardziej aktywnej pozycji, zachęcą go do interakcji z tekstem, współtworzenia dzieła. Fragmenty zawierające informacje o błędach – lub zapisane w sposób sprawiający, że nie da się ich przeczytać – wymagają wszak innego trybu lektury. Widząc je, mamy nadzieję, że wreszcie odkryje się przed nami coś nowego. Kiedy jednak przeformatujemy tekst na czytelny font, okaże się, że zawiera te same zdania, które już w nim są zapisane w czytelny sposób. I tak fragment ze wznowionego eseju *Nie-przeczytane*:

Zaś..... ja...? 57



zamienia się w zdania z *Fragmentów o polskiej literaturze*:

Poszukuję czegoś, co by mnie wyzwoliło z cynizmu. Przy czym cynizm niekoniecznie musi polegać na podawaniu do wiadomości drastycznych sądów choć⁵⁸.

„Zaszyfrowane” zaś słowa z *Takim ściegiem*:



zapisane są tradycyjnym fontem wers niżej:

PRZEBILI MI BĘBENKI USZU ALBO UDAREMNILI⁶⁰.

Dialog pomiędzy dopisanymi fragmentami jest wewnętrzną rozmową. To, co zostało napisane na nowo, odsyła tylko do tego, co już wcześniej było w tekście. Gra jest całkowicie samozwrotna. Nie dziwi więc, że techniczne trudności z *Tej chwili* autor podsumowuje słowami:

Komputer to wielka rozmowa z sobą, prowadzona w dykcji twego komputera. Więc nie skarż się bo to twój własny głos. Pracuj nad odpowiedzią. [...] wsłuchaj się w siebie. Sam zrozumiesz. Ta cicha gra samej z sobą, jak pasjans. Tyle, że prowadzona za pośrednictwem twego komputera⁶¹.

⁵⁶Lejeune, 18.

⁵⁷Falkiewicz, *Znalezione*, 132.

⁵⁸Falkiewicz, *Fragmenty o polskiej literaturze*, 285.

⁵⁹Falkiewicz, *Takim ściegiem*, 91.

⁶⁰Falkiewicz, *Takim ściegiem*.

⁶¹Falkiewicz, *Ta chwila*, 119.

Ostatecznie więc gra, w którą Falkiewicz wciąga odbiorcę – niezależnie od instrumentu, którym posługuje się autor – polega na tym, że ten pierwszy gra, a drugi ewentualnie patrzy.

Henryk, bohater analizowanego przez Falkiewicza *Ślubu*, ogłasza szumnie: „(Powiedzmy to szczerze tutaj, w tym właśnie miejscu, w tej chwili)”⁶² – autor *Ledwie mroku* mógłby mu zawtórować słowami: „notuję to tutaj teraz, bo nie wiem czy uda mi się napisać osobną książkę – w której powiem mniej więcej to samo”⁶³. Czytelnik wie jednak, że w żadnym z tych przypadków, nawet gdy tekst sprawia wrażenie, że właśnie teraz, że już w tej chwili wyjawí wreszcie tajemnicę, do żadnej komunikacji nie dochodzi. W quasi-dziennikowym laboratorium eksperymentu Falkiewicza jest tylko jeden punkt dojścia, taki sam jak punkt wyjścia. Pisanie mniej więcej tego samego o sobie samym, tylko po to, aby przeczytać i ponownie napisać, i przeczytać raz jeszcze.

⁶²Witold Gombrowicz, *Ślub*, cyt. za: Falkiewicz, *Polski kosmos*, 103.

⁶³Falkiewicz, *Takim ściegiem*, 72.

Bibliografia

- Nie przeczytane*. Red. Jarosław Borowiec, Tomasz Mizerkiewicz. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 2014.
- Czermińska, Małgorzata. *Autobiograficzny trójkąt*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2020.
- Drzewucki, Janusz. „Kretyństwo i mądrość, czyli «stan ciałoducha»”. *Twórczość* 3 (1992): 115–117.
- Falkiewicz, Andrzej. *Być może*. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2002.
- – –. *Cztery szkice*. Wrocław: Wrocławskie Wydawnictwo Warstwy, 2014.
- – –. *Fragmenty o polskiej literaturze*. Warszawa: Czytelnik, 1982.
- – –. *Jeden i liczba mnoga*, 2. wyd. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 2016.
- – –. *Polski kosmos*, 2. wyd. Wrocław: Agencja Wydawniczo-Reklamowa, 1996.
- – –. *Światliste*. Wrocław: Biuro Literackie, 2011.
- – –. *Ta chwila*. Wrocław: Biuro Literackie, 2013.
- – –. *Teatr, społeczeństwo*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydaw, 1980.
- – –. *Znalezione*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza Atut – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 2009.
- Heidegger, Martin. *Bycie i czas*. Tłum. Bogdan Baran. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994.
- Lejeune, Philippe. „Koronka. Dziennik jako seria datowanych śladów”. Tłum. Magda i Paweł Rodakowie. *Pamiętnik Literacki* 4 (2006): 17–27.
- Maliszewski, Karol. *Mój Falkiewicz*. <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/moj-falkiewicz/>.
- Mazur, Maciej. „Encyklopedierotyki jako (auto) biofikcja Ewa Kuryluk a Roland Barthes”. *Er(r)go* 2 (2021): 187–206.
- Miłobędzka, Krystyna. *Wszystkowiersze*, Legnica: Biuro Literackie, 2000.
- Skórzyński, Piotr. „Popruty ścieg”. *Nowe Książki* 4 (1992): 33.
- Rodak, Paweł. *Dziennik pisarza: między codzienną praktyką piśmienną a literaturą*. *Pamiętnik Literacki* 4 (2006): 29–49.
- Skrendo, Andrzej. *Stanisław Brzozowski i Andrzej Falkiewicz — fragmenty o powinowactwie*. W: *Stanisław Brzozowski – (ko)repetycje*, t. 2, red. Tomasz Mizerkiewicz, Andrzej Skrendo, Krzysztof Uniłowski, 295–311 Katowice: FA-art, 2013.

SŁOWA KLUCZOWE:

dziennik

FALKIEWICZ

ABSTRAKT:

Artykuł ma na celu interpretację trzech nieprzeczytanych dotychczas wspólnie utworów Andrzeja Falkiewicza (*Fragmenty o polskiej literaturze*, *Takim ściegiem*, *Ta chwila*). Publikacje te zostają określone mianem quasi-dzienników które pozwala uchwycić prywatny charakter tych zapisków oraz ich eksperymentalną. Definicja dziennika przyjęta od Philippe’a Lejeune’a pozwala powiązać charakterystyczną dla tej formy wariacyjną, muzyczną budowę z zasadą powtórzenia charakterystyczną dla autora *Polskiego kosmosu*, koncepcja zaś autobiograficznej postawy wyzwania Małgorzaty Czermińskiej dostrzec, że Falkiewicz wciąga czytelnika w pewnego rodzaju grę. Jednak bliższa analiza retorycznej warstwy tekstów, a także eksperymentów związanych z wykorzystaniem komputera do nadawania znaczenia warstwie typograficzno-wizualnej nakazuje zrewidowanie wcześniejszych założeń i pozwala spojrzeć na twórczość Falkiewicza, zwłaszcza na *Ledwie mrok*, z nowej perspektywy, pokazując, w jaki sposób autor, wbrew deklaracjom świadczącym o potrzebie bycia przeczytanym, wymazuje czytelnika z tekstów.

life writing

prywatność

E K S P E R Y M E N T

NOTA O AUTORCE:

Dorota Kołodziej – doktorantka literaturoznawstwa na Uniwersytecie Śląskim. Pracę maderską poświęciła twórczości Andrzej Falkiewicza.

Wielka nuda kontemplacji. Eksperymentalne zapisy chorobowe Franciszki Themerson*

Honorata Sroka

ORCID: 0000-0002-3505-1604

*Artykuł powstał w wyniku realizacji projektu badawczego finansowanego z środków Narodowego Centrum Nauki w Polsce; grant pt. "Archiwum awangardy. Interpretacje korespondencji Franciszki i Stefana Themersonów"; nr referencyjny: 2023/49/N/HS2/00284.

Z jednej strony choroba, cierpienie, strata nie są najbardziej popularnymi tematami w sztuce awangardowej – na pierwszy rzut oka wydają się wręcz jej zaprzeczeniem. Z drugiej strony natomiast publikacje takie jak *Roland Barthes* Rolanda Barthesa czy *The White Book* Han Kang pokazują, że techniki eksperymentalne z powodzeniem są wykorzystywane, niekoniecznie przez awangardystów, do ukazywania całego spektrum problematyki związanej z kryzysem. Celem tego artykułu jest przedyskutowanie konwencji używanych przez Franciszkę Themerson w jej chorobowych zapisach życia (korespondencyjnych, rysunkowych i malarskich). Analizy mają na celu tak aktywną, interpretacyjną lekturę chorobowych zapisów życia plastyczki, jak również wypracowanie definicji eksperymentalnych zapisów chorobowych.

Archiwalia Franciszki Themerson – krótkie wprowadzenie

Zanim przejdziemy do szczegółowych analiz, warto zarysować kontekst omawianych zapisów życia. Istotne jest bowiem, że proporcje Archiwum Themersonów (Biblioteka Narodowa w Warszawie) organizuje z jednej strony wielość kopii i wersji śladów tworzonych przez Stefana, męża Franciszki, z drugiej natomiast stosunkowo niewielką ilość zapisów plastyczki. Awangardystka rzadko zwielokrotniała swoje listy – z pewnością nie tworzyła ich licznych szkiców na brudno, materiały, które spotykamy w tej kolekcji są raczej pozostałościami życia i pracy, szkicami ilustracji, zdjęciami z przyjęć, lecz nie intencjonalnie tworzonym przez kobietę archiwum. Wiele korpusów korespondencyjnych zawiera dwustronne ślady pisarza, który często tworzył zapisy na brudno lub kopiował istniejące listy, natomiast te mniej liczne dotyczące wyłącznie malarki zawierają najczęściej zapisy otrzymane. Plastyczka z całą pewnością nie protoarchiwizowała niczego w sposób zamierzony, dlatego materiały składające się na jej kolekcję mają status pozostałości po wykonywanych czynnościach.

Na tym tle, warto przede wszystkim zauważyć dwa wyjątki. Pierwszym jest korespondencja ze Stefanem Themersonem, tak powojenna, jak z lat czterdziestych – oba korpusy są stosunkowo proporcjonalne w ilości materiałów zachowanych przez adresatów, o czym wnioskuję na podstawie częstotliwości i spójności zapisów. Drugim natomiast wyjątkiem – i jemu poświęcimy wyłączną uwagę w tym artykule – jest korespondencja awangardystki z Ireną Grosz, redaktor naczelna „Rolnika. Gromady Polskiej”. Jak wspomniałam, Franciszka nie tworzyła kopii swoich zapisów, dlatego warszawskie archiwum zawiera jedynie odpowiedzi Ireny, natomiast listy i pocztówki plastyczki zdeponowane są – również bez kopii – w Muzeum Sztuki w Łodzi. Papiery te przekazane zostały do instytucji ponad dekadę po śmierci przyjaciółki Themersonów jako „Dar Bronisławy Sieleckiej”. Poza korespondencją¹ zawierają one także egzemplarze książek odręcznie podpisane przez awangardystów² oraz trzy prace Franciszki³.

Nie udało się z całą pewnością potwierdzić, jaki rodzaj relacji łączył Irenę Grosz i Bronisławę Siedlecką, która była w posiadaniu kolekcji po śmierci adresatki. Obie kobiety są pochowane w jednym grobie⁴ (jedynie one), niektóre fragmenty korespondencji pokazują, że mogły być partnerkami życiowymi, jednak równie prawdopodobne jest, że była to zażyłość przyjacielska lub rodzinna. Próbowałam nawiązać kontakt z rodziną Ireny poprzez pozostawienie wiadomości ze swoim numerem telefonu na jej grobie, ale przez wiele miesięcy nikt nie zareagował na prośbę kontaktu. Natomiast pracownicy Muzeum Sztuki w Łodzi nie mają więcej informacji poza tymi, które umieściłam w przypisie.

Podobnie niejasne są okoliczności zawiązania znajomości dziennikarki i artystów. Wymienione listy między kobietami oraz korespondencja wzajemna Themersonów pozwalają przypuszczać, że Irena była przyjaciółką Franciszki z lat 30., na co wskazuje stosunkowo familiarny ton pierwszych listów kobiet oraz kilka aluzji nawiązujących do przedwojennej Warszawy. Ponadto nie mam żadnej pewności, że początkowe zachowane zapisy są faktycznie pierwszymi, mimo że cały korpus ma spójne ramy i niewiele jest tu form uwydatnionego braku, który wskazywałby na usunięcie czy zagubienie korespondencji. Jednak najistotniejszym dowodem w tej sprawie jest napomknięcie przez Irenę o *Drodze do Owidza*, który to tekst miałby być przedwojennym utworem Stefana⁵. Zakładając jednak, że kobiety nie poznały się w latach 30., to artyści mogli również nawiązać kontakt z Ireną w latach 50. ze względów pragmatycznych, pokierowani przez wspólnych przyjaciół z Polski. Na drugiego rodzaju początek relacji wskazywałyby zbieżności dat oraz wzmianki na temat dziennikarki we wzajemnej korespondencji awangardystów, w której Franciszka pisała o tym, że „Irena działa” w sprawie biletów lotniczych do Warszawy. Wspomniane listy do Stefana pochodzą z czasu, kiedy awangardysty

¹ Zachowało się sto trzysta sześć jednostek archiwalnych (listów, pocztówek i rysunków epistolarnych) tworzonych w latach 1959-1979 przez Franciszkę Themerson i Irenę Grosz. Największa część tych materiałów, przesyłki do artystki awangardowej to siedemdziesiąt cztery artefakty z lat 1959-1979, które znajdują się w Archiwum Themersonów Biblioteki Narodowej w Warszawie. Odpowiedzi malarki, trzydzieści dziewięć dokumentów z lat 1964-1978, przechowywane są w zbiorach biblioteki Muzeum Sztuki w Łodzi. Korespondencja Franciszki przechowywana jest w: Muzeum Sztuki w Łodzi, kolekcja: „Listy Franciszki i Stefana do Ireny Grosz”, sygnatura DS/1013.

² Zob. chociażby książki o sygnaturach: DS/874, DS/875, DS/880, DS/882, DS/889, DS/890, DS/894, DS/931.

³ Są to: Franciszka Themerson, „Szkic jednej z figur do przedstawienia „Opera za 3 grosze Brechta”, 1976, nr inw. MS/SN/RYS/1639. Franciszka Themerson, „Bez tytułu”, 1972, MS/SN/GR/1908 oraz Franciszka Themerson, „Między dwoma aktami dramatu”, 1962, MS/SN/M/1859. Dziękuję Paulinie Kurc-Maj oraz Pawłowi Politowi za pomoc w ustaleniu szczegółów tej darowizny.

⁴ Grób na warszawskich Powązkach, zob. Cmentarz Wojskowy, Kwatery: B 37, Rząd: 2, Grób: 1. Z informacji cmentarnej wynika, że Siedlecka była niemal rówieśniczką Ireny Grosz i Themersonów (01.04.1909), zmarła natomiast jako ostatnia z nich: 12.07.1991.

⁵ Zob. korespondencję Ireny do Franciszki z dnia 7.02.1962.

organizowali swój pierwszy przyjazd do Polski (1957) po blisko dwudziestoletniej nieobecności w kraju ich pochodzenia. Irena pośredniczyła zresztą nie tylko w załatwianiu formalności związanych z pierwszą podróżą – większość przyjazdów Themersonów do Warszawy było organizowanych przez dziennikarkę, Franciszka również najczęściej zatrzymywała się w jej domu podczas tych wizyt.

Istotne, że dziennikarka była osobą, która pośredniczyła w sprawach formalnych pomiędzy artystami i polskim rynkiem sztuki, załatwiając formalności zawodowe (Zaiks, organizacja wystaw), czy przysyłając Themersonom czasopisma i książki wydawane w kraju⁶. Irena także doprowadziła do tego, że Franciszka otrzymała kompleksowe leczenie reumatologiczne w warszawskim szpitalu przy Spartańskiej, co prawdopodobnie wynikało z sytuacji politycznej w Wielkiej Brytanii i kryzysu finansowego *National Health Insurance*, który miał miejsce w latach 60.⁷ Wszystko to było możliwe ze względu pozycję polityczną Ireny, która przez większość swojej pracy zawodowej miała duże wpływy w Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej⁸.

⁶ Zob. chociażby dwa listy Franciszki do Stefana: "Tu nic nadzwyczajnego, list od Piwu, że moje 500 tam jest ale Tobie wszystko zapłacili. Trudno się dorozumieć o co chodzi – ale to wszystko jedno, pieniędzy tam jest dosyć i tak, ale to znaczy że Irena działa" (KW2, t. 1, k. 86r, 05.08.1959) oraz "Irena już ma pozwolenie na kupno biletów" (KW2, t. 1, k. 90r, 07.08.1959). A także list Ireny do Franciszki: "Sprawa druga – wystawa. Rozmawiałam z Samborskim i z Lonią: trzeba jednak porozmawiać jeszcze z typami z Ministerstwa. Jestem mało obrotna i nie umiem czarować, bo walę wprost, ale będę próbowała" (list z dnia: 13.08.1961).

⁷ Zob. Martin Gorsky, "The British National Health Service 1948–2008: A Review of the Historiography", *Social History of Medicine* t. 21, nr. 3 s. 437–460.
A także: "1968–1977: Rethinking the National Health Service". Dostęp online: <https://www.nuffieldtrust.org.uk/chapter/1968-1977-rethinking-the-national-health-service-1>

⁸ Zarówno na podstawie korespondencji kobiet, jak i wspomnień jej byłych pracowników można dojść do wniosku, że pozycja polityczna Ireny pozwalała jej nie tylko na sprawność administracyjną, lecz także na względnie indywidualne podejście władzy w swojej pracy zawodowej. "Rolnik Polski", którego redaktor naczelna w latach 1949–1971 była przyjaciółka Themersonów, to z jednej strony jedna z najbardziej wpływowych gazet w Polskiej Republice Ludowej, z drugiej natomiast interesujący fenomen czasopisma realizującego na masową skalę odmienne cele niż partyjne. Możemy to zaobserwować na podstawie wspomnień współpracowników "Rolnika – Gromady Polskiej". Cytaty pochodzą z książki wydanej w 2002 roku i oczywiście są subiektywnymi portretami stworzonymi przeszło dwie dekady po śmierci dziennikarki przez jej byłych podwładnych, jednak powtarzalność schematów narracyjnych uruchamianych w celu opisanie sylwetki kobiety jest warta odnotowania i pokrywa się z obrazem Ireny, który uwidacznia się w jej korespondencji z Franciszką: "Redaktor naczelna – Irena Grosz – nie zawsze uznawała werdykty cenzorów przy Mysiej twierdząc, że ona sama potrafi ocenić, co jest politycznie słuszne a co nie. W przypadkach konfliktów z Mysią, sięgała do gmachu po drugiej stronie ulicy Nowy Świat, gdzie przeważnie uzyskiwała poparcie dla swych racji (s. 105)". A także: "Oczywiście, za przyczyną Ireny Grosz, która w ówczesnym establishmentie partyjno-rządowym miała określoną pozycję, więc mogła sobie pozwolić na wiele. A oto inny przykład: po jakiejś naradzie w Komisji Planowania, kiedy Naczelna stała w kolejce po palto, podszedł do niej Jaroszewicz – wówczas wicepremier – i przywitawszy się zapytał, jak się podobało jego wystąpienie. – No wiesz – odpowiedziała – nie lubię, kiedy ktoś zabiera głos w sprawach, na których się nie zna. Na to wicepremier mruknął parę słów, pożegnał się i wyszedł. Taka właśnie ocena nie zaskoczyła Jaroszewicza. Wiedział bowiem, że Irena Grosz nie należy do entuzjastek ówczesnego sposobu rządzenia, co odnosiło się też do wielu osób siedzących na tak zwanych stołkach. Oto przykład: z wielkich hałasem propagandowym, ogłoszono ustanowienie bardzo wysokiego odznaczenia – Sztandar Pracy. Takie właśnie odznaczenie przyznane zostało dwom dziennikarzom: Irenie Grosz i Henrykowi Korotyńskiemu. – Nadchodzi dzień i pora dekorowania tym odznaczeniem u premiera, a Naczelna jakoś się nie wybiera – opowiadała jej sekretarka Irena Gembicka. Kiedy Szełowa wyszła tam po coś do sekretariatu, Gembicka zapytała: – Pani Ireno, za pół godziny u premiera dekoracja odznaczeniem i panie nie jedzie? Na to Szełowa – trzymając w rękę jakiś maszynopis. – Wiesz Irenko? Wobec takiej polityki rolnej, nie będę wiedziała, którą część ciała wystawić po to odznaczenie" (s. 108). Wyrażana tak w artykułach prasowych, jak korespondencji do Franciszki potrzeba Ireny "mieszania w życiu społecznym wsi, aby nie zastygło w bezruchu, w poczuciu niemożności, w kumoterstwie" (s. 42), była związana przede wszystkim z ambicją współtworzenia czasopisma przez rolników. W praktyce wyglądało to tak, że dziennikarze zatrudniani przez Grosz udawali się bezpośrednio do chłopów, zbierając informacje na temat aktualnych problemów poszczególnych gmin, zachęcając jednocześnie ludzi do tworzenia tekstów, publikowanych stale na łamach gazety. Rubryki redagowanego przez przyjaciółkę awangardystów pisma miały z jednej strony silnie oddolny charakter, z drugiej natomiast dostarczały tworzonych przez zatrudnianych dziennikarzy treści edukacyjnych: od pragmatycznych porad na temat uprawy buraków cukrowych, przez plakaty promujące dbałość o usportowienie i higienę dzieci, po informacje o wydarzeniach w polityce czy kulturze. Zob. "Gromada - Rolnik Polski". Była taka gazeta, red. Wojciech Borsuk, przy współpr. Henryka Borzęckiego, "Nowy Świat", Warszawa 2002.

Część pierwsza. Korespondencja

10 kwietnia 1969 roku Franciszka Themerson napisała do Ireny Grosz list, który warto przytoczyć w formie dłuższego fragmentu:

Tak już jestem tem znudzona [boldowanie we wszystkich cytatach – H.S.], bo to już przeszło rok – i każdy pyta jak tam, jakbym miała nowonarodzone dziecko – i ja mówię, że owszem, tylko jeszcze nie chodzi. **Historia choroby:** W marcu 1968! poszliśmy nieopatrnie do tak zw. Arts Laboratory, gdzie **młodzież (czy to 40) macha** [?] **przedstawienia, wystawy, czyta wiersze i gra na gitarach, które następnie podpala**. Przedstawienie było podłe, a siedziało się na skrzynkach [rysunek kwadratu w formie bryły przestrzennej z adnotacją „Fig. 1” i notatką „75 cm” przy trzech bokach – adnot. H.S.] pomalowanych na różne kolory. W dramatycznym zapewne punkcie przedstawienia wieko się podemną zapadło, a ponieważ miałam najgorsze przecucia, co mogło być w skrzyni, uratowałam się zapomocą nogi – Fig 2 [rysunek osoby wpadającej do skrzyni oraz rysunek zgiętej nogi z podpisem: „siniak FIG 3” – adnot. H.S.]. N.B. Moja skrzynka była niewielka (zranienie psycho-somatyczne o poważnych implikacjach.) Siniak był natomiast wielki i zielony. Potem przeszło i dopiero się zaleczyło. A może przeszło i zaleczyło się zupełnie co innego. Bo poza tym wypadkiem traumatycznych – miałam dwa lata przedtem polimyositis i **żarłam „indoeiel”** przez 3 miesiące – a także jestem **szczęśliwą posiadaczką chronicznej infekcji** [mięśniowej?] i **stafilokoki używają mnie jak „Promenade des Anglais” w Nicei**, i łążą z miejsca na miejsce, powodując najróżniejsze kłopoty. **Artystyczna część skończona, zaczyna się leczenie**. Najpierw poszłam do osteopatów, ~~każ~~-zrobili prześwietlenie – nic kostnego nie wykazało, ani śladu artretyzmu – i **główny osteopata** zaproponował mi, że ponieważ zapalenie jest poważne i „woda w kolanie” – manipulacji osteopatycznych robić nie można, ale jeśli przyjdę do niego prywatnie to on mnie będzie leczył „homeopatycznie”. **A że był hindus toby pewno dodał trochę „kontemplacji”, która jest bardzo nudna**. Więc poszłam do specjalisty reumatologa – który był względnie młody, ale był już kierownikiem tego działu w jednym ze szpitali. Chodziłam do niego prywatnie od Maja do Grudnia. Siedem razy mi wyciągał płyn z kolana (analiza płynu nie wykazała infekcji) – i w końcu orzekł że nie ma pojęcia co to jest – bo dwa olbrzymie zastrzyki „cortizolu” [?] które mi dał nie pomogły i zaproponował że jego **kolega zajrzy** do środka – czyli zoperuje kolano. (Aha! przedtem przez 2 miesiące miałam [?] fizjoterapię 3 razy w tygodniu – krótkie [?] fale i ćwiczenia) Powiedziałam **Thank you i poszłam do innego „TOP” specjalisty** – Dudley Hart – (**grudzień 68**) Ten jest w naszym wieku i wie że nawet po sześćdziesiątce noga może się przydać, więc powiedział – nonsens tylko krajać. Przez pierwsze miesiące zapalenie (ból jak zapalenie okostnej – nocami – bardzo ostry i mniej ostry w dzień. ~~3 tygodni~~ Dał mi indoeid [?] w ogromnej dawce (8 pigułek dziennie) i trzy tygodnie temu dał i dużą dawkę antybiotyku [?] Cloxcaillon-aulistepililococs – na sześć dni. Czuję się po tym o wiele lepiej – piekielne zmęczenia przeszły ale kolano męczy i jeszcze nie pozwala mi chodzić dłużej niż 5 minut. Ale to ma i swoje dobre strony. Bo wtedy w domu i pracuję nad, wyobraż sobie, „comic-strip” z UBU. Muszę to skończyć na koniec czerwca. Masa roboty więc robię dzień cały, a jak nie robię to śpię⁹.

⁹ Muzeum Sztuki w Łodzi, kolekcja: „Listy Franciszki i Stefana do Ireny Grosz”, sygnatura DS/1013. List z dnia: 10.04.1969. Wszystkie cytaty wprowadzam, kierując się ustaleniami edycji dokumentalnej, tzn. transliteruję, nie modernizuję, zachowuję oryginalną interpunkcję. Zob. Maria Prussak, „Zmierzch edycji krytycznych?”, Pamiętnik Literacki 4 (2020).

Fragment, od którego wyszliśmy, jest rzadkim przykładem korespondencji chorobowej awangardystki. Iwona Boruszkowska opisywała tego typu zapisy następująco:

Podmiot defektywny to **podmiot dotknięty chorobą, przez psychosomatyczne zdarzenie (dotyczące siebie lub innego) zmuszony do przeformułowania koncepcji własnego „ja”** i włączenia do swojej życiowej czasoprzestrzeni nowego czynnika – choroby. W tożsamości defektywnej następuje połączenie biografii i choroby. W wyniku doświadczenia medycznego w wyobrażeniach o „ja”, ciele i świecie podmiotu zachodzą zmiany, które nadają poszczególnym elementom rzeczywistości inne, nowe znaczenia. Włączenie doświadczenia medycznego do biografii podmiotu **wpływa na tożsamość i implikuje jej ponowne konstruowanie**. W zależności od zakresu włączenia tego doświadczenia i odnalezienia się w roli „chorego” można mówić o ponownej konstrukcji tożsamości lub o dezintegracji „ja” chorego. Kontekstualizacja choroby powoduje mniej lub bardziej świadomą reintegrację tożsamości w nową całość podmiotowości defektywnej. **Podmiot defektywny stosować może różne strategie włączające lub wyłączające chorobę we własną biografię: inkorporację, fuzję, przekształcenie, wyparcie, przemilczenie, zatajenie**¹⁰.

W odniesieniu do powyższych ustaleń warto zauważyć, że strategie tekstualne obecne w korespondencji chorobowej plastyczki przyjmują formę nie tyle wyparcia czy zatajenia, ile zręcznego balansowania na granicy **dystansu** oraz **zaangażowania**, których odzwierciedleniem jest przede wszystkim konwencja **żartu** oraz **autoironii**. W świetle zaproponowanej przez badaczkę typologii zapisy te są więc przykładem konwencji „przekształcenia”. Konsekwencja kompozycyjna awangardystki jest o tyle ciekawa, o ile dotyczy nie tylko chorobowych zapisów korespondencyjnych skierowanych do Ireny Grosz, lecz także autoportretów rysunkowych i malarskich.

Przytoczony na początku dokument z całą pewnością cechuje spontaniczność, na co wskazuje chociażby zamaszystość duktu pisma, ale także werbalne deklaracje: „Kochanie przeczytałam list raz jeszcze i wybacznieskoordynowanie i bazgroły. Nie mam cierpliwości przepisywać, więc cierp. Całuję”¹¹. W korespondencji z Ireną plastyczka w niewielkim stopniu ingerowała w swój tekst poprzez skreślenia i poprawki – zapisy awangardystki są krótkie i konkretne. Franciszka płynnie przechodziła pomiędzy artykułowanymi wątkami, niejednokrotnie również akcentując literalnie funkcje poszczególnych części komponowanego listu: „Artystyczna część skończona, zaczyna się leczenie” albo „Historia choroby”. Charakterystycznym elementem stylu tych narracji chorobowych jest stosowanie gier podwójności, na przykład zabawy semantyką fraz obcojęzycznych, jak chociażby w przypadku Promenady Anglików w Nicei („stafilokoki używają mnie jak «Promenade des Anglais»”), czy używanymi często w korespondencji do Stefana „orderami”, które w użytych przez awangardystkę kontekstach oznaczają zarówno angielskie „zamówienia”, jak i polskie „odznaczenia dla żołnierzy”. Swobodne mieszanie polsko-angielskich norm ortograficznych oddane jest chociażby w transliteracji nazw miesięcy dużą literą, co różni się od polskiego uzusu. Powtarzalne są także wtręty obcojęzyczne, których polskie odpowiedniki autorka prawdopodobnie знаła – „polymyositis”

¹⁰Iwona Boruszkowska, Defekty. Literackie auto/pato/grafie: szkice (Kraków Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016), 16–17.

¹¹Muzeum Sztuki w Łodzi, kolekcja: „Listy Franciszki i Stefana do Ireny Grosz”, sygnatura DS/1013. List z dnia: 10.04.1964.

zamiast „zapalenie wielomięśniowe” oraz „comic-strip” zamiast „komiks”. Natomiast słowa pokroju skrótu „fig.” (od angielskiego „figure”) zamiast „rys.” (polskie „rysunek”, albo „ryc.” – „rycina”) rozumiem jako odzwierciedlenie posługiwania się przez malarkę na co dzień innym językiem niż ten, w którym powstał list. W tym kontekście warto zwrócić uwagę również na trawestowanie przez autorkę dialogów z lekarzami, które awangardystka z upodobaniem i bezustannie parodiowała: „kolega zajrzy”, „główny osteopata”, „ale jeśli przyjdę do niego prywatnie to on mnie będzie leczył «homeopatycznie»”, „Powiedziałam Thank you i poszłam do innego «TOP» specjalisty”. Wszystkie te frazy są przejawami ironicznego żartu, poprzez który malarka wyraża swój dystans wobec potocznych zwrotów i schematów językowych komunikacji medycznej.

Na temat konwencji przekształcenia stosowanej przez malarkę sporo mówi nam zapis dotyczący młodzieży (czterdziestoletniej) palącej na scenie gitary. Franciszka wyraziła w ten sposób nie tylko dystans wobec performatywnych praktyk punkowców, lecz przede wszystkim bezpretensjonalnie usytuowała się w pozycji niezdarnej seniorki. Sześćdziesięciolatka daleka jest więc od stateczności, celowo pozbawiła się dostojęstwa. Podobnie skonstruowaną autoironię obserwujemy również w innych zapisach malarki:

Irenko, Kochanie,

Happy, happy, happy New Year 1977! Miej się lepiej złotko, i do zobaczenia na wiosnę. Mam nadzieję że my też będziemy dość mocni żeby przyjechać Cię uściskać! Narazie karmimy się antybólowymi pigułkami, i probujemy pracować. Bardzo wszystko idzie powoli. Old age – głupia rzecz. Stefek kończy właśnie tłumaczenie na polski „generała Piesca” – dla Twórczości – to niedługo będziesz mogła to przeczytać po polsku – jeszcze bardziej jest wzruszający! – A ja – też – staram się powoli zrobić jeszcze parę płócien na wystawę w New Yorku w przyszłym roku. Jeżeli będzie przyszły rok – więc „sursum corda” – co po polsku znaczy „nos do góry” – I tyle! Bardzo nam do Ciebie tęskno i wciąż myślimy i mówimy o Tobie. Teraz wesoły obrazek żeby zilustrować stan mojej starej głowy: dwa dni temu poszłam do Gaberbocchusa żeby sprawdzić poranną pocztę. Zimno było piekielnie, więc w kozuchu, w szaliku etc. etc. Właśnie chciałam wracać do domu, gdy zauważyłam że zgubiłam rekawicę. Przez kwadrans chodziłam po biurze, zaglądałam do szuflad, do koszy ze śmieciami aż wreszcie zrezygnowana postanowiłam wrócić do domu. Zadzwonił telefon. **Podniosłam słuchawkę żeby powiedzieć: hallo – i nagle zauważyłam że trzymam te idiotyczną rękawiczkę w zębach!** Więc widzisz – życie, choć niewygodne, ale jednak śmieszne! [rysunek Franciszki trzymającej rękawiczkę w zębach z podpisem „To ja!” – adnot. – H.S.] Kochamy Cię okropnie – z rękawiczką w zębach, czy bez... [symbol dwóch serc – adnot. H.S.] Franka & St. P.S. Kochanie, proszę przestań płacić ten nieszczęsny ZAiKS za mnie. Stefan napisał do nich żeby opłacali moją składkę z jego konta, gdzie wciąż coś wpływa. Love F.¹²

Sparodiowana uprzednio interakcja z drewnianym pudłem zostaje w powyższym cytacie zastąpiona przez plastyczkę figurą galanteryjną. Zagubienie rękawiczki – ponownie – jest dla Franciszki impulsem do stworzenia autoironicznej narracji na temat własnego roztargnienia. Jednocześnie warto zauważyć, że kobieta wykorzystywała okazję do tego, by neutralizować

¹²Muzeum Sztuki w Łodzi, kolekcja: „Listy Franciszki i Stefana do Ireny Grosz”, sygnatura DS/1013. List z dnia: 8.01.1977.

wszelkie referowane zdarzenia, w tym opis dolegliwości wymagających zażywania leków przeciwbólowych: „old age głupia rzecz”. Zapis malarki dotyczy zresztą nie tylko relacjonowania własnego doświadczania choroby, lecz także przybiera formy, w które włączany jest jej mąż:

A nas tu tymczasem wodą zalało pomimo tej słynnej suszy. Główna rura wodna pękła pod Warrington Crescent, rozwalila jezdnię i fontanna niewiarygodna wywaliła do wysokości drugiego piętra. A potem się wygięła i walnęła prosto na nasz balkon i runęła rzeką pod drzwiami mojego studia i pokoju Stefana. To wszystko stało się o czwartej rano i od 4 do szóstej tuzin strażaków i wszyscy nasi sąsiedzi wylewali wodę kubłami na nasz odkuchenny taras. Jeszcze mokro i podłogi pokręcone a my oboje zupełnie zmordowani. Ale już mogę usiąść przy stole i napisać do Ciebie bo już włączyli światło (i ciepło) Myślę że to głupie takie przygody na starość. Ale poza podłogami wszystko w porządku. To było tak jak na tonącym statku. Ale statek nie utonął. A bieda Stefan miał jeszcze w tym czasie (i jeszcze ma) kłopot ze swoim kręgosłupem. Ten sam „slipped disc”¹³.

Mamy więc stale do czynienia z zapisami chorobowymi, w których dominuje taktyka dystansu autorki wobec doświadczanych stanów cielesnych, celowo budowane przez nią obrazowanie korzystające z hiperboli, paradoksu, anegdoty, poprzez które autokreacja podmiotu wyraźnie ciąży w stronę autoironicznego żartu. Zapisy życia Franciszki są więc przestrzenią, w której fontanna jest „niewiarygodna” i „rozwalila jezdnię”, kierując ogromny strumień wody z niepohamowaną siłą niczym orka w oceanie. Ten sam słup wody ostatecznie jednak „wygina się i wali” prosto w balkon artystów, co kończy się interwencją straży pożarnej oraz wielu sąsiadów obudzonych w środku nocy i zachęconych do spontanicznego wzięcia udziału w akcji ratowniczej. Całą serię obrazowo ujętych zdarzeń malarka podsumowuje wodną metaforą o tonącym statku, który ostatecznie zdołał przetrwać sztorm dzięki pomocy załogi. Język potoczny miesza się tutaj z sugestywnymi opisami zdarzeń, które z jednej strony ukazują dramatyzm sytuacji (zalana pracownia), z drugiej natomiast nie przestają ukazywać nam narracje oparte na anegdotycznym żarcie. Pomimo że cały zapis powstał w stosunkowo krótkim czasie od zdarzenia, jak dowiadujemy się z samego listu („Jeszcze mokro i podłogi pokręcone a my oboje zupełnie zmordowani. Ale już mogę usiąść przy stole i napisać do Ciebie bo już włączyli światło”), to jednak nie zauważamy znaczących różnic kompozycyjnych pomiędzy rekonstrukcją wielomiesięcznego leczenia a powyższą relacją tworzoną na bieżąco.

W tych obrazowo ujętych „głupich przygodach na starość” pobrzmiewają jednak stale sygnały doskwierającego autorce zniecierpliwienia: „i każdy pyta jak tam, jakbym miała nowonarodzone dziecko – i ja mówię, że owszem, tylko jeszcze nie chodzi”¹⁴. Franciszka podkreśliła więc nie tyle swoje cierpienie, ile zniecierpliwienie: „Tak już jestem tem znudzona”¹⁵; „A że był hindus toby pewno dodał trochę «kontemplacji», która jest bardzo nudna”¹⁶. Dlatego warto podkreślić, że podmiot konstruuje się przede wszystkim poprzez stałe wyrażanie niezadowolenia

¹³Muzeum Sztuki w Łodzi, kolekcja: „Listy Franciszki i Stefana do Ireny Grosz”, sygnatura DS/1013. List z dnia: 17.09.1976.

¹⁴Muzeum Sztuki w Łodzi, kolekcja: „Listy Franciszki i Stefana do Ireny Grosz”, sygnatura DS/1013. List z dnia: 10.04.1969.

¹⁵Muzeum Sztuki w Łodzi, kolekcja: „Listy Franciszki i Stefana do Ireny Grosz”, sygnatura DS/1013. List z dnia: 10.04.1969.

¹⁶Muzeum Sztuki w Łodzi, kolekcja: „Listy Franciszki i Stefana do Ireny Grosz”, sygnatura DS/1013. List z dnia: 10.04.1969.

z powodu swojej niezdolności do regularnej pracy, co zostało przez autorkę przedstawione jako stan głębokiej nudy. W tym sensie charakterystyczne jest sprowadzanie przez plastyczkę dolegliwości bólowych na drugi plan, unikanie opisów odczuwanych stanów zdrowotnych i zastępowanie ich obrazowymi narracjami zdarzeń dotyczących choroby. Podobne **konwencje przekształcenia** możemy zaobserwować w korespondencji Franciszki adresowanej do męża z warszawskiego szpitala reumatologicznego przy ulicy Spartańskiej. W listach tych Franciszka opisywała swoją codzienność¹⁷, skupiając się w marginalnym stopniu na szczegółach przebiegu diagnostyki czy odczuwanego bólu, w większym natomiast na rozmowach ze znajomymi, którzy odwiedzili malarkę, albo na omawianiu z mężem codziennych spraw zawodowych. Symptomatyczny jest kontrast pomiędzy zapisami stworzonymi przez Franciszkę oraz Irenę, która napisała jeden obszerny list patogenny do Stefana na jego prośbę:

Drogi,

obiecałam, więc muszę. Oto kłopot – zdać Ci rzeczową relację o stanie zdrowia Franciszki, z jakąś prognozą. Ona sama i wszyscy dokoła, przede wszystkim lekarze, stwierdzają z naciskiem poprawę stanu ogólnego, który był po jej przyjeździe niedobry: ogromne osłabienie, zwiększone objawy alergiczne, duże wybroczyny-sińce/. Teraz o poprawie świadczy choćby to, że Franka z przyjemnością bierze kąpiele w wannie. Oczywiście, trudno, **żeby** nawet przy najlepszej opiece wyleczyć w ciągu miesiąca kogoś, kto cierpi od pięciu lat, zwłaszcza, że przyczyn niektórych dolegliwości dopatrywano się nie tam, gdzie podobno należało. Szczegółową kartę chorobową przywiezie Franka ze sobą, nie mówię więc o diagnozie, która według lekarzy jest ustalona, co nie znaczy, że ustalono dokładne przyczyny alergii czy skazy krwotocznej, to są sprawy, które ustala się podczas badań wielomiesięcznych, a nawet, jeśli chodzi o alergię wieloletnich. Ale z tym można “żyć do śmierci”, to znaczy do najpóźniejszego wieku, tyle, że są dokuczliwe i tę dokuczliwość zmniejsza się wszelkimi środkami. Jeśli chodzi o osłabienie mięśnia sercowego, na co każdy z nas już od 45-50 roku życia trochę się skarży, to nastąpiła pod tym względem poprawa, ale... To „ale” dotyczy zarówno tej sprawy, jak i stanu nogi: dr Szpilmanowa podczas **długiej ze mną rozmowy** / a to jest nie tylko doskonały, wnikliwy i rozumny lekarz o dużej wiedzy, ale i badrzo Franciszka żywczliwy człowiek / podkreślała konieczność zmniejszenia wagi – zarówno ze względu na oszczędzanie pracy wszystkich organów, z sercem włącznie, jak i na konieczność odciążenia kolana, dlatego z jedłospisu Franki w szpitalu usunęła wszystkie węglowodany; przepisała dietę, która / według mnie / wcale nie jest okrutna, ale która France nie smakuje, bo Twoja małżonka nie lubi mięsa gotowanego, ani surówek, a **owoce „już jej gardłem wyłażą”**. Co zrobić? **Przy tym twierdzi, chyba nie bez racji, że przy tej diecie musiałyby sama dużo robić – gotować, trzeć, obierać, więc... I podobno dr Szpilmanowa powiedziała jej, że „trudno, jeżeli nie może”**, ale nie powinna się głodzić. No, to jasne, ale wyjście znaleźć się musi. Bo kółko się zamyka: jedną z przyczyn niechęci Franki do ruchu jest / skracając rozumowanie / nadmierna waga, a przyczyną nadmiernej wagi jest brak ruchu. Czy nie można by się **porozumieć z Waszym Kalim** po powrocie Franki, jak by można ustalić jej facon d'être, oczywiście zgodnie z kartą chorobową, i **ustalić jej menu, przy którego przygotowaniu nie m czyłaby się**; nie znamy tu w Warszawie Waszych możliwości, ale lekarze przepisali jej dietę. Tyle, że **nie można być wobec niej natarczywym**, znasz Franciszkę lepiej ode mnie. A ja się jej chyba naraziłam, chociaż nie byłam natarczywa, naprawdę, a chodziło mi przecież

¹⁷Biblioteka Narodowa w Warszawie, Archiwum Themersonów. Korespondencja wzajemna Franciszki i Stefana Themersonów z lat 1947–1974, sygnatura: Rps akc. 20241, t. 2, k. od 173r.-201r.

o nią, tylko o nią. Teraz ,jak wiesz, jestx w Oborach, gdzie **nudzi się „do białości”**, ale przecież odpoczywa, zwłaszcza, że pogoda jest ładna. Była u niej dzisiaj Lonia z Gwen, we czwartek pewnie pojedą ja, bo dzisiaj nareszcie odebrałam wóz, a jutro mam załatwić tysiąc formalności¹⁸.

Warto zwrócić uwagę na wyrazy troski¹⁹ oraz subtelność w formułowaniu wypowiedzi przez dziennikarkę: „Tyle, że nie można być wobec niej natarczywym, znasz Franciszkę lepiej ode mnie. A ja się jej chyba naraziłam, chociaż nie byłam natarczywa”. Pomimo rzeczowej poetyki listu Irena nie stroniła od wyrafinowanego żartu, nawiązując chociażby do serii białych obrazów Franciszki: „nudzi się «do białości»”. Gra słów jest wyrazem swobody językowej Ireny, która sprawnie łączy charakterologiczny rys Franciszki, jej dorobek artystyczny (poprzez odwołanie do techniki monochromatycznej, czyli bieli stosowanej przez malarzkę) oraz zabawę znaczeniem frazeologizmu „rozpalić kogoś do czerwoności”. **W wyniku tego zabiegu otrzymaliśmy frazę o przewrotnym znaczeniu – „nuda do białości” jest więc stanem zmuszania do odpoczynku, który organizuje odczuwanie zniecierpliwienia, chęci powrotu do pracy.** Na temat tej odwróconej zasady organizacji własnego życia malarka pisała również w innym liście:

Więc widzisz że **jesteśmy niezdadni do odpoczynku**. Przeciwnie ,pracujemy dużo, jakoś nam (może nie powinnam mówić „nam”, bo to bardzo subiektywne) więc mnie zaczyna się spieszyć. Nie, że myślę że to takie ważne co robię, wprost przeciwnie ,ale wystawę mam we wrześniu 1975 (!) – dużą bo miejsca dużo w Whitechapel Gallery więc jeszcze parę „przedśmiertnych” obrazów próbuję zrobić. (Tak żeby wyjaśnić skąd to szaleństwo – Jasia została dyrektorką Whitechapel – i co może Cię zainteresować tuż przedemną robi dużą wystawę Abakanowicz)²⁰.

Symptomatyczne, że przymiotnik „niezdadni” łączy się tutaj na zasadzie paradoksu – albo zaburzenia logiki wyrażenia „bezużyteczność do pracy” – ze słowem „odpoczynek”. Niezdadna do odpoczynku Franciszka tworzy więc „przedśmiertne” obrazy, które realizuje z zaangażowaniem oddanym poprzez zaimbek („mnie”) oraz czasownik („zaczyna się spieszyć”). Pęd

¹⁸Biblioteka Narodowa w Warszawie, Archiwum Themersonów. Zakład Rękopisów,teczka Ireny Grosz. List z dnia: 22.09.1971.

¹⁹Zob. też Biblioteka Narodowa w Warszawie, Archiwum Themersonów. Zakład Rękopisów,teczka Ireny Grosz. List z dnia: 24.08.1970. Cytuję dokument: „Czego Wam trzeba? Niestety, pisałam, że «Europy» Waszej tu nie ma, są tylko fotosy – sam film jest w którejś z południowoamerykańskiej republice. obiecano Jaleunie (?) dowiedzieć się gdzie, ale o tym już pisałam”. W korespondencji pisanej przez Irenę do Franciszki dziennikarka zwykle pozwalała sobie na więcej swobody niż w przypadku cytowanego w tekście głównym zapisu adresowanego Stefanowi. Niezmienne w piśmiennictwie Grosz są jednak opanowanie i rzeczowość, a także uporządkowanie kompozycyjne, które w tym przypadku zostało wzmocnione przez usystematyzowany zapis na maszynie do pisania. Pod względem materialnym powyższy list jest zresztą bezprecedensowy, większość zachowanych materiałów tworzonych przez obie adresatki ma charakter rękopiśmienny. Wybór takiej formy prowokuje pytania o funkcjonalność tego dokumentu, a także pozwala przyjąć interpretację, że Irena dokonała swojego wyboru celowo. Dziennikarka z jednej strony mogła zdawać sobie sprawę z tego, że dokument będzie pożytecznym uzupełnieniem historii choroby, którą malarka zapewne otrzymała po wypisie ze szpitala. Taka interpretacja w jakiejś mierze mogłaby tłumaczyć stosunkowo, względem pozostałej korespondencji, chłodny ton zapisu. Z drugiej strony natomiast przypuszczam – na podstawie lektury listów awangardystów z tego okresu oraz użytego przez Irenę w cytowanym dokumencie żartu oddającego stosunek Franciszki do jej stanu chorobowego („Czy nie można by się porozumieć z Waszym Kalim”) – że przyjęcie poetyki szczegółowego, ścisłego opisu historii leczenia w Polsce było silnie sprzęgnięte z potrzebą sprawczości i troski autorki, która przede wszystkim zdawała sobie sprawę z tego, że plastyczka może nie informować awangardysty o szczegółach rekonwalescencji.

²⁰Muzeum Sztuki w Łodzi, kolekcja: „Listy Franciszki i Stefana do Ireny Grosz”, sygnatura DS/1013. List z dnia: 22.07.1974.

do działania, cechujący działania malarki, zauważalny jest nie tylko w literalnie wyrażonym fragmencie listu, lecz także znajduje swoje odzwierciedlenie w dorobku zawodowym malarki, która w latach 60. i pierwszej połowie lat 70. rzeczywiście przeżywała istotny etap swojego artystycznego rozwoju²¹. Ożywienie twórcze było przeplatane pobytami w szpitalu, wielogodzinnym snem jako lekarstwem na wycieńczenie, farmakoterapią oraz – nie zapominajmy o tym, skoro malarka wyraźnie nie zapomina – koniecznością gotowania zdrowych posiłków, które mogły zapewne przyczynić się do poprawy stanu zdrowia (tak przynajmniej twierdziła doktor Szpilmanowa), jednak w tej korespondencji okazywały się głównie synonimem straty czasu, kolejnym ucieleśnieniem nudy.

Część druga. Rysunki (korespondencyjne i nie tylko)

Z pewnością wspólną taktyką zapisów chorobowych obu kobiet było komentowanie swojej motoryki poprzez rysunki korespondencyjne. Chociażby w przypadku człowieka-patyka stworzonego długopisem przez Franciszkę mamy do czynienia z wizerunkiem Ireny, która w roztarżeniu siada na krześle, czemu towarzyszy bezpośrednia zachęta do ruchu: „to bardzo ważne przenosić pośladki z łóżka na krzesło i napewno już niedługo będziesz je własnoręcznie a raczej własnonożnie nosiła” [rysunek kobiety, łóżka i krzesła z podpisem „Irenka”]²². Warto w tym kontekście zestawić *Ostatni autoportret*²³ z rysunkiem umieszczonym w liście do Ireny, adresowanym przez awangardystkę 4 kwietnia 1971. Szkic korespondencyjny ukazuje Franciszkę w dwóch pozycjach: z jednej strony jako stojącą dumnie o własnych siłach na antycznej kolumnie, z drugiej natomiast poruszającą się na powykrzywianych i rozpadających się filarach, które zastępują kobiecie nogi. Kontrast pomiędzy dwoma stadiami tej samej fizyczności jest w podobny sposób karykaturalnie ujęty we wspomnianym rysunku, wykonanym na pół roku przed śmiercią malarki (*Ostatni autoportret*). W przypadku pracy artystycznej mamy do czynienia z dwoma wizerunkami twarzy, pomiędzy którymi obserwujemy napięcie – uśmiechnięta mimika jest ujęta *en face*, natomiast wykrzywiona i pomarszczona jedynie z lewego profilu. Relację pomiędzy stadiami patogennymi zachodzącymi w ciele plastyczki spotykamy również w pracy o rok wcześniejszej – *Self-portrait with a stick* (1987)²⁴, w której malarka dodatkowo prowadzi intertekstualną grę, bezpośrednio odsyłając do swojej podobizny stworzonej na obrazie o przeszło dwadzieścia lat wcześniejszym²⁵. Nie ma w tym geście przypadku, skoro w ciągu blisko sześćdziesięciu lat aktywności zawodowej Franciszka stworzyła kilkanaście autoportretów, które można podzielić pod względem podobieństw i różnic, jednak tylko raz w swoich pracach kobieta powtórzyła zarys własnej twarzy obecny na *Topography of Aloneness* (1962).

²¹Zob. Honorata Sroka, „Co warto widzieć na pierwszy rzut oka? Zarys praktyki dydaktycznej Franciszki Themerson (1963–1968)”, Autobiografia. Literatura. Kultura. Media 1 (2022). Interesującą koincydencją jest początkowa data pisania korespondencyjnego z Ireną, która była jednocześnie czasem zakończenia dwuletniego trwania inicjatywy Gaberbocchus Common Room oraz momentem pierwszego powojennego przyjazdu Themersonów do Polski. Rok później natomiast został odnaleziony jeden z filmów awangardystów (Przygoda człowieka poczciwego).

²²Muzeum Sztuki w Łodzi, kolekcja: „Listy Franciszki i Stefana do Ireny Grosz”, sygnatura DS/1013. List z dnia: 10.07.1975.

²³Ostatni autoportret, grudzień 1987, czarna pastel olejna, 42 x 29,5.

²⁴Self-portrait with a stick (1987), czarna i kolorowa kreda, 42 x 29,5.

²⁵Topography of Aloneness (1962), olej na płótnie, 122 x 183.

Nieprzypadkowe nawiązanie otwiera więc pole do interpretacji. Z jednej strony mamy tu do czynienia z ukazaniem trudności w odnajdywaniu samotności w stanie chorobowym. Z drugiej natomiast wracamy do problemu autonomii jednostki w świecie i poszukiwaniu pożądanej samotności, o czym wspominał Stefan we własnym opisie tego obrazu²⁶. Ciało podzielone na dwie części, koreluje z podzieleniem podmiotu – wskazuje nie tyle na walkę młodości ze starością, ile na napięcie pomiędzy wspólnotowym aktem chorowania, koniecznością polegania na innych ludziach a potrzebą samotności, a także samowystarczalności, których malarka nie jest w stanie osiągnąć. Na przykładzie *Self-portrait with a stick* widzimy, że z jednej strony Franciszka chętnie drwiła z tego, iż musi chodzić z podparciem²⁷, z drugiej natomiast ukazała swoje organy wewnętrzne, konfrontacyjnie podkreślając je kolorową, demonstrującą wesołość kredą, przy jednoczesnym uwidacznianiu twarzy kobiety, którą była dwadzieścia lat wcześniej.

By lepiej zrozumieć wagę tego nawiązania, zauważmy, że zupełnie innego rodzaju jest zabieg intertekstualny obecny na rysunku korespondencyjnym widocznym w liście Franciszki do Stefana z 1955 roku²⁸, w którym malarka bezpośrednio skierowała uwagę odbiorcy na serię swoich autoportretów w odwróconej pozycji²⁹. W rysunkach korespondencyjnych wysyłanych do Ireny – zarówno tematycznie związanych z chorowaniem, jak i niekoniecznie (zob. chociażby liczne przykłady „ściskających Themersonów”) – auto-wizualizacja jest sygnaturą autorki, dodatkiem do podpisu „Franka” w dolnej części listu. Takie szkice tworzone są zresztą tymi samymi narzędziami co tekst (najczęściej długopisem). Funkcją rysunków korespondencyjnych malarki było więc nie tylko wzmocnienie przekazu literalnego, lecz także konstruowanie podmiotowości poprzez dywersyfikację sposobów przekazu. Odmienne niż w przypadku „rysopisania” sproblematyzowanego przez Bożenę Shallcross albo genetycznego „doodles” czy wreszcie „semiografii” w rozumieniu Adama Dziadka, w korespondencji Franciszki mamy do czynienia z innego rodzaju taktyką korespondencyjną. Jak pierwszy z terminów tłumaczy badaczka na podstawie dokumentów Czesława Miłosza:

W innym sensie, w sensie śladowej obecności autora, cały ten rozsypany czasem po rękopisach najpiękniejszych jego wierszy drobiazg odsłania treść psychiczną, dającą się określić jako przemienność skupienia na właśnie trwającym pisaniu oraz na przeczuciu czy oczekiwaniu na mający nadejść moment pisania. Wizualne notacje mają przybliżyć taki moment i wzmocnić słabnącą wolę pisania, odnowić twórczą energię z każdym nowym znakiem zostawionym na papierze. Toteż rysunki poety są czymś innym niż przerwa w pisaniu i wycofaniem się w beczynność, gdyż opowiadają o trwaniu przy rysopisaniu, przy kartce³⁰.

²⁶Nawiązuję do interpretacji tego obrazu, która obecna jest w liście Stefana do Franciszki z 24.02.1964. Zob. Biblioteka Narodowa w Warszawie, Archiwum Themersonów. Korespondencja wzajemna Franciszki i Stefana Themersonów z lat 1947–1974, sygnatura: Rps akc. 20241, t. 2, k. 15r.

²⁷Nick Wadley, Franciszka Themerson (Gdańsk, Londyn, Łódź: Fundacja Terytoria Książki, Themerson Estate, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2019).

²⁸Zob. Biblioteka Narodowa w Warszawie, Archiwum Themersonów. Korespondencja wzajemna Franciszki i Stefana Themersonów z lat 1947–1974, sygnatura: Rps akc. 20240, t. 1, k. 33v.

²⁹Am I standing on my head? Or, is the world upside down? (ok. 1949), piórko i tusz, 15 x 10,5. Middle-aged woman on a flying trapeze, olej na płótnie, 63 x 76,5. 1952, Emportez moi sans me briser, olej na płótnie, 62 x 75. Composition with a grey square, olej na płótnie, 76 x 101. 1959, „Comme la vie est lente comme l'esperance est violente” (cytując Apollinaire’a), olej na płótnie, 101,5 x 151.

³⁰Bożena Shallcross, „Poeta i sygnatury”, Teksty Drugie 5 (2011): 59–60.

W ujęciu Shallcross u podstaw współzależności tekstu i obrazu leży sama procesualność pisania, którego dynamika łączy się z płynnym przechodzeniem między słowem i obrazem. Przypadek Franciszki jest w tym sensie odmienny, że malarka nie tyle komponuje zapis korespondencyjny, „rysopisząc”, to znaczy znosząc granice pomiędzy dynamiką pisma i rysunku, lecz właśnie komentuje zapis poprzez rysunek, dopełnia tekst. Obie techniki łączy niehierarchiczna relacja tekstu i obrazu, jednak dzieli cel ich użycia, który w przypadku zapisów życia Themerson dodatkowo ma znaczenie w procesie konstruowania podmiotu. Natomiast doodle:

to coś, co powstaje obok manuskryptu danego tekstu i jest z samym zapisem równouprawnione, może podlegać analizie podobnie jak on, jako coś, co mu towarzyszy i nie jest od niego oderwane. Jest to coś, co w szczególny sposób **pozwała przyjrzeć się aktowi pisania, odtworzyć kolejność działań, ruchu myśli, kształtowania się rytmu wypowiedzi**, coś, co pozwala odsłonić choćby rąbek **tajemnicy jej powstawania**. Rysunki uświadamiają temporalność aktu twórczego, jego długie trwanie, przerwy potrzebne na namysł nad słowami, nad układem całego tekstu, odnalezieniem słowa najważniejszego w danej frazie czy wersie³¹.

W powyższym ujęciu nacisk położony jest na samą procesualność aktu twórczego, co w przypadku rysunków korespondencyjnych Franciszki nie ma żadnego znaczenia. Z kolei semiografię na podstawie dokumentów Aleksandra Wata Dziadek opisuje następująco:

W przypadku rysunków pojawiających się w rękopisach **trudno mówić o ich wartości artystycznej, zwykle nie mają one nic wspólnego z dziełami sztuki**, nie mają one istotnych wartości estetycznych. To nie są sytuacje, które opisuje i analizuje w swojej książce *Les mots dans la peinture* Michel Butor, nie chodzi o słowa, które pojawiają się w obrazach i które nadają im suplementarne znaczenia, **nie chodzi o sposób zakomponowania w obrazie sygnatury malarza** – to jest przedmiot odrębnych zupełnie analiz. Nie chodzi też wyłącznie o sygnaturę autorską, choć w każdym analizowanym wypadku rysunki są elementem zaświadcującym o niepowtarzalności i jedynostkowości – rysunek, podobnie jak pismo, jest śladem niepowtarzalnej tożsamości, nawet jeśli charakter pisma zmienia się pod wpływem wielu czynników zewnętrznych (podrażnienie, nerwowość, doświadczenie bólowe, choroba etc.)³².

Chorobowe rysunki korespondencyjne Franciszki są sygnaturą autorską malarki, przestrzenią kształtowania jej podmiotowości w stanie chorobowym oraz – jak starałam się pokrótce zarysować – mają wiele wspólnego z jej sztuką. Na tle powyższych ujęć należałoby więc tę taktykę rysunków korespondencyjnych malarki widzieć jako zjawisko odrębne od zarysowanych powyżej pojęć: „rysopisania”, „doodles” czy „semiografii”.

Paralele między technikami stosowanymi przez Franciszkę w autoportretach w przestrzeni korespondencyjnej oraz artystycznej są liczne i nazbyt frapujące, by je pomijać. Jestem zdania, że ten spójny sposób wizualizowania siebie, a szczególnie swojej podmiotowości w stanie

³¹Adam Dziadek, „Mój wiek» Aleksandra Wata – uwagi do przyszłej edycji”, *Pamiętnik Literacki* 4 (2020): 214–215.

³²Adam Dziadek, „Semiografia rękopisu”, *Teksty Drugie* 6 (2020): 226.

chorobowym, jest celową i konsekwentną strategią autobiograficzną. Malarka stworzyła sieć, ukształtowała gęstą siatkę powiązań, poprzez którą intencjonalnie opowiadała o sobie, ukazując znaczenia, o których nie decydowała się wyrażać bezpośrednio, lecz o których potrzebowała zostawiać ślady. Chodząc po tropach porozrzucanych przez awangardystkę, obserwujemy obraz podmiotowości w pełni spójny z tym, który możemy odczytać z jej manifestu artystycznego i jedynego tekstu autobiograficznego napisanego przez malarkę z myślą o publikacji³³. **Żart, autoironia, anegdota są we wszystkich tych przypadkach figurami aktywnej samokontroli, wyrazem posługiwania się konwencją przekształcenia.** Dlatego chorobowe zapisy życia Franciszki są przykładami **czynnego milczenia**, celowymi konwencjami nie tyle bezpośredniego opowiadania o sobie, ile sugerowania znaczeń.

Część trzecia. Eksperymentalne zapisy chorobowe

Rysunki wojenne Franciszki Themerson (powstałe w latach 1940–1942), powszechnie postrzegane jako jej kluczowe prace autobiograficzne³⁴, ukazują interesujący kontrast pomiędzy Franciszką-dziewczynką a ukazywanym tłem, to znaczy światem rozgorączkowanym w wielopostaciowych aktach przemocy. Chorobowe rysunki natomiast interpretuję jako wyraz podmiotowości rozbitej i rozdartej pomiędzy potrzebą samotności (samowystarczalności) oraz utratą zdolności do pracy (sprawczości), a także jako ślad dysharmonijnej indywidualności pozlepianej z mozaiki stanów przeżytych w przeszłości oraz śladów podmiotowości, która nie bez wysiłku, ale jednak stale, zdobywa się na radość.

Wśród wszystkich sposobów ujmowania podmiotowości plastyczki – zawsze rozumianych w liczbie mnogiej³⁵ – ta chorobowa jest przede wszystkim przykładem uwypuklania próżni w relacjach pomiędzy Franciszką a pustym tłem. Symptomatyczne, że silnie zagospodarowany w rysunkach z lat 40. drugi plan, w pracach chorobowych pozostaje monochromatyczną, pozornie niezagospodarowaną kartką. Biel tła okazuje się tutaj, po raz ostatni, metonimiczną wypowiedzią malarki na temat doświadczanego spustoszenia albo **autoironicznym demontażem uczuć i stanów liminalnych**. O ile jednak przyjmiemy – za sugestią Łukasza Żurka – że organizacja przestrzenna może być w *Self-portrait with a stick* jeszcze inaczej interpretowana, to usytuowanie na pierwszym planie wyłącznie dłoni ściskającej laskę okazuje się kluczowe³⁶. Kształt kości piszczelowej pozbawionej skóry, rozumiany jako nawiązanie do dolegliwości reumatycznych Franciszki, można postrzegać również jako kontrast dla reszty ciała funkcjonującego tu jako drugi plan. Pomimo swojej wielkości reumatyczna dłoń okazuje

³³Franciszka Themerson, „Obrazy bi-abstrakcyjne”, w: Nick Wadley, Franciszka Themerson (Gdańsk, Londyn, Łódź: Fundacja Terytoria Książki, Themerson Estate, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2019).

³⁴Zob. Paweł Polit, „Franciszki Themerson gry z narracją”, *Czas Kultury* 3 (2020): 154–160. Honorata Sroka, „The Experimental Avant-Garde Art of Franciszka and Stefan Themerson A Way of Dealing with Crisis”, w: *Crisis*, red. Sascha Bru, Kate Kangaslahti, Li Lin, Iveta Slavkova, David Ayers (Berlin: De Gruyter, 2022). Nick Wadley, Franciszka Themerson (Gdańsk, Londyn, Łódź: Fundacja Terytoria Książki, Themerson Estate, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2019).

³⁵Zob. Aleida Assmann, *Miedzy historią a pamięcią. Antologia* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2014).

³⁶Dziękuję Łukaszowi Żurkowi za podsuniecie znakomitego tropu interpretacyjnego, a także uczęszczającym na mój kurs o life writingu polskich awangard studentom, z którymi miałam przyjemność przedyskutować te rysunki oraz zapisy Franciszki.

się nieosadzonym w przestrzeni żadnymi punktami przylegania, wiszącym, bezwładnym kadłubem. Cała nasza uwaga koncentruje się więc na ironicznie-konfrontacyjnej kolorowej lasce-piszczele, która jest jedynym punktem oparcia, ale także podstawowym hamulcem działania, przeciwnieciwytacym ciężarem.

Tak wizualne, jak tekstualne (czy łączące te dwa poziomy) taktyki autobiograficzne Franciszki wiążą się z opisywanymi przez Aleksandrę Grzemałą strategiami dokumentowania i przetwarzania życia swojego w sztuce przez Ewę Kuryluk:

Artystyczna ekspresja to **wynik pracy na osobistych wspomnieniach, doznaniach**, te zaś zwielokrotnione, zaszyfrowane, poddane retoryzacji czy figuracji, wplecione są w zawsze zaplanowane i nigdy przypadkowe formy autobiograficznych praktyk, których efekty Kuryluk **przenosi do sfery publicznej, kodując treści** i konteksty³⁷.

Zacieranie śladów poprzez autoironiczne **taktyki własnej (nie-)obecności, mylenie tropów retorycznymi technikami lekkości wyrazu w mówieniu o sprawach najtrudniejszych, zwielokrotnione gry autobiograficzne**³⁸ podejmowane przez Themerson, podobnie jak w przypadku Kuryluk – zresztą autorki interesujących wspomnień na temat Themersonów³⁹ – są zarówno nieprzypadkowe, jak i konsekwentne. Franciszka w swoich zapisach chorobowych prowadziła dialektyczny spór pomiędzy „początkiem”, „pozostałością” oraz (w ostatnich pracach⁴⁰) „uwstecznieniem”. Stylizując sposoby ukazywania swoich narządów wewnętrznych na dziecięce sposoby posługiwania się kolorową kredą. Z jednej strony plastyczka **oddalała patos** – rozumiany tutaj jako dyskredytowany przez nią stylistyczny nadmiar – w mówieniu o własnym stanie chorobowym. Z drugiej natomiast ta ukierunkowana i spójna konwencja przekształcenia może być interpretowana jako sygnał najgłębszej szczerości⁴¹ w narratywizowaniu własnej kondycji. Wszystkie te taktyki bez wątpienia cechuje krytyczna refleksja na temat estetycznych możliwości ukazania ciała w stanie chorobowym. Dlatego zbliżamy się tym samym do zdefiniowanego przez Julię Kristevą pojęcia abiektu, o którym w kontekście sztuki awangardowej pisał Hal Foster następująco:

Ciała z pokrytymi bliznami workami **zamiast** piersi i poskręcany kulfonami zamiast nosów **kwestionują proste linie właściwego sposobu portretowania, a w konsekwencji właściwej podmiotowości**. [...] To ciało służy również jako pierwotny **obszar abiektu**, kategorii (nie)bycia zdefiniowanej przez Julię Kristevą jako ani nie podmiot, ani nie przedmiot, ale coś, co jeszcze nie jest tym pierwszym (jeszcze przed oddzieleniem od matki) albo już nie jest tym drugim (jako martwe ciało, które stało się przedmiotem)⁴².

³⁷Aleksandra Grzemała, „Praktyki autobiograficzne Ewy Kuryluk”, *Autobiografia 2* (2016): 95.

³⁸Posługuję się pojęciem „gier autobiograficznych” za Arturem Hellichem. Zob. Artur Hellich, *Gry z autobiografią. Przemilczenia, intelektualizacje, parodie* (Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2018).

³⁹Ewa Kuryluk, „Radioklub poszukiwaczy przyzwoitości”, *Gazeta. Magazyn 16* (1999).

⁴⁰Zob. Adam Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej* (Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2014).

⁴¹Używam pojęcia szczerości w jego potocznym znaczeniu, jednak świadoma złożoności tego terminu w kontekście badań nad zapisami życia. Zob. Agata Sikora, *Szczerość. O wyłanianiu się nowoczesnego porządku komunikacyjnego* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2020).

⁴²Hal Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku* (Kraków: Universitas, 2010), 179.

Abiektalny status podmiotu z ostatnich dzieł awangardystki, do którego korespondencja stanowi swego rodzaju prolegomena, to przede wszystkim rodzaj zmanifestowania przez malarzkę odruchu niezgody na proste dychotomizowanie figur młodości oraz starości w ramach narracji chorobowych. Chodzi więc o modelowanie ukierunkowanego przekazu, awangardowe nastawienie na kompozycyjnie nowatorski gest, który w przypadku tych zapisów życia polega na nieoczywistym zestawieniu figur młodości oraz tyleż cierpienia, co zniecierpliwienia, a także na eksperymentalnej formie rysunków, które stylizowane są przez malarzkę na dziecięce rysunki tworzone kredką. Przekształcenie odbywa się więc w tym przypadku zarówno na poziomie autoironicznego dystansowania w treści zapisów, jak i samej estetyce wizualnej dzieł sztuki. W przypadku obu typu śladów autobiograficznych mamy do czynienia z połączeniem dwóch porządków, które Agnieszka Taborska znakomicie ujęła, opisując paralele pomiędzy sztuką Franciszki oraz Alfreda Jarry'ego. W przypadku tych artystów chodzi więc o decyzję „mówienia o rzeczach strasznych «naiwnym» językiem”⁴³. Po lekkiej korekcie „naiwności” dodałabym, że stykamy się tu z tragizmem ujętym przy pomocy dosadnego humoru, bezpretensjonalnie oraz za pomocą technik eksperymentalnych.

⁴³Agnieszka Taborska, „«Początek sytuacji». Rysunki i obrazy Franciszki Themerson”, *Literatura na Świecie* 9-10 (2013): 242.

Bibliografia

Źródła archiwalne:

- | | |
|---|---|
| Biblioteka Narodowa w Warszawie, Archiwum Themersonów. Korespondencja wzajemna Franciszki i Stefana Themersonów z lat 1947–1974, sygnatura: Rps akc. 20241, t. 2, k. od 173r.-201r. | Muzeum Sztuki w Łodzi, kolekcja: „Listy Franciszki i Stefana do Ireny Grosz”, sygnatura DS/1013. List z dnia: 10.04.1969. |
| Biblioteka Narodowa w Warszawie, Archiwum Themersonów. Korespondencja wzajemna Franciszki i Stefana Themersonów z lat 1947–1974, sygnatura: Rps akc. 20240, t. 1, k. 33v. | Muzeum Sztuki w Łodzi, kolekcja: „Listy Franciszki i Stefana do Ireny Grosz”, sygnatura DS/1013. List z dnia: 22.07.1974. |
| Biblioteka Narodowa w Warszawie, Archiwum Themersonów. Korespondencja wzajemna Franciszki i Stefana Themersonów z lat 1947–1974, sygnatura: Rps akc. 20241, t. 2, k. 15r. | Muzeum Sztuki w Łodzi, kolekcja: „Listy Franciszki i Stefana do Ireny Grosz”, sygnatura DS/1013. List z dnia: 10.07.1975. |
| Biblioteka Narodowa w Warszawie, Archiwum Themersonów. Zakład Rękopisów,teczka Ireny Grosz. List z dnia: 22.09.1971. | Muzeum Sztuki w Łodzi, kolekcja: „Listy Franciszki i Stefana do Ireny Grosz”, sygnatura DS/1013. List z dnia: 17.09.1976. |
| Muzeum Sztuki w Łodzi, kolekcja: „Listy Franciszki i Stefana do Ireny Grosz”, sygnatura DS/1013. List z dnia: 10.04.1964. | Muzeum Sztuki w Łodzi, kolekcja: „Listy Franciszki i Stefana do Ireny Grosz”, sygnatura DS/1013. List z dnia: 8.01.1977. |

Opracowania:

- Assmann, Aleida. *Między historią a pamięcią. Antologia*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2014.
- Boruszkowska, Iwona. *Defekty. Literackie auto/pato/grafie: szkice*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016.
- Dziadek, Adam. „«Mój wiek» Aleksandra Wata – uwagi do przyszłej edycji”. *Pamiętnik Literacki* 4 (2020): 203–219.
- – –. *Projekt krytyki somatycznej*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2014.
- – –. „Semiografia rękopisu”. *Teksty Drugie* 6 (2020): 216–235.
- Foster, Hal. *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*. Kraków: Universitas, 2010.
- Grzemska, Aleksandra. „Praktyki autobiograficzne Ewy Kuryluk”. *Autobiografia* 2 (2016): 93–106.
- Hellich, Artur. *Gry z autobiografią. Przemilczenia, intelektualizacje, parodie*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2018.
- Kuryluk, Ewa. „Radioklub poszukiwaczy przyzwyczajenia”. *Gazeta. Magazyn* 16 (1999): 26–28.
- Polit, Paweł. „Franciszki Themerson gry z narracją”. *Czas Kultury* 3 (2020): 154–160.
- Prussak, Maria. „Zmierzch edycji krytycznych?”. *Pamiętnik Literacki* 4 (2020): 31–43.
- Shallcross, Bożena. „Poeta i sygnatury”. *Teksty Drugie* 5 (2011): 53–61.
- Sikora, Agata. *Szczerość. O wyłanianiu się nowoczesnego porządku komunikacyjnego*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2020.
- Sroka, Honorata. „Co warto widzieć na pierwszy rzut oka? Zarys praktyki dydaktycznej Franciszki Themerson (1963–1968)”. *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 1 (2022): 99–109.
- – –. *The Experimental Avant-Garde Art of Franciszka and Stefan Themerson A Way of Dealing with Crisis*, w: *Crisis*, red. Sascha Bru, Kate Kangaslahti, Li Lin, Iveta Slavkova, David Ayers, 313–335. Berlin: De Gruyter, 2022.
- Taborska, Agnieszka. „«Początek sytuacji». Rysunki i obrazy Franciszki Themerson”. *Literatura na Świecie* 9-10 (2013): 234–243.
- Wadley, Nick. *Franciszka Themerson*. Gdańsk, Londyn, Łódź: Fundacja Terytoria Książki, Themerson Estate, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2019.

SŁOWA KLUCZOWE:

FRANCISZKA THEMERSON

a r c h i w u m

ABSTRAKT:

W artykule omówione zostało pojęcie eksperymentalnych i chorobowych zapisów życia na podstawie korespondencji Franciszki Themerson, a także jej rysunków korespondencyjnych oraz dzieł sztuki. Zauważyłam, że awangardystka stosowała spójne metody kompozycyjne w podejmowaniu tematu swojej choroby tak w zapisach życia, jak i w sztuce awangardowej. Taktyka „przekształcenia” przybierała w przypadku korespondencji, rysunków oraz obrazów formy autoironii, żartu, dystansowania się wobec własnej cielesności w stanie chorobowym. Przeanalizowana korespondencja jest jednym z nielicznych przykładów znanych nam zapisów autobiograficznych malarki, które w większości zdeponowane zostały w Muzeum Sztuki w Łodzi, częściowo również w Bibliotece Narodowej w Warszawie (Archiwum Themersonów).

z a p i s y ż y c i a

korespondencja

awangarda

EKSPERYMENT

NOTA O AUTORCE:

Honorata Sroka – literaturoznawczyni, instytucjonalnie związana z Uniwersytetem Warszawskim. Współpracowniczka Ośrodka Badań nad Awangardą UJ. Zajmuje się zapisami życia twórców awangardowych, archiwami awangard, teoriami korespondencji oraz autobiograficznymi praktykami eksperymentalnymi. Obecnie pracuje nad Archiwum Franciszki i Stefana Themersonów (Biblioteka Narodowa w Warszawie).

Performatywny wymiar *Multipartu* Tadeusza Kantora

Justyna Michalik-Tomala

ORCID: 0000-0003-4865-0566

Analizując dyskurs konceptualizmu w PRL, Luiza Nader stwierdza, że charakteryzuje go „refleksja nad historią i uhistorycznieniem, budowanie historii alternatywnych, nieadekwatnych”, a w konsekwencji „kontrowersje wokół archiwum i statusu dokumentacji”, które prowokował i stwarzał¹. W takiej optyce autorka omówiła wybrane akcje i działania konceptualne artystów polskich i zagranicznych, realizowane w latach 60. i 70. XX wieku w trzech najbardziej wówczas znaczących galeriach – w tym w Galerii Foksal. Koncentrując się na konceptualizmie zorientowanym na historii będącej zawsze powtórzeniem², badaczka rekonstruowała swoistą kronikę warszawskiej galerii, w której znaczącą pozycję w interesującym ją okresie zajmował Tadeusz Kantor. Nie dziwi więc fakt, że na kartach jej książki pojawiła się również akcja *Multipart*, którą artysta zorganizował tam w 1971 roku. Można jednak odnieść wrażenie, że to działanie w ujęciu badaczki traktowane było jako swoiste preludium, zaledwie zapowiadające mające dopiero nadejść mocne uderzenie konceptualizmu na Foksal, silnie wspierane przez Wiesława Borowskiego, Ankę Ptaszkowską, Mariusza Tchorka i wreszcie Andrzeja Turowskiego – krytyków tworzących to awangardowe miejsce na mapie Warszawy. W moim przekonaniu takie usytuowanie *Multipartu* jest nie tyle błędem, ile gestem poniekąd uniemożliwiającym dostrzeżenie głębszego znaczenia akcji, co więcej, sprowadzającym jej interpretację do dyskursu wytworzonego przez samego Kantora, a następnie konsekwentnie do

¹ Luiza Nader, *Konceptualizm w PRL* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2009), 299.

² Nader, 301.

dzisiaj powielanego przez krytyków i badaczy. Z tego względu proponuję przyjrzeć się tej akcji z innej perspektywy – potraktować ją jako formę i zarazem model eksperymentalnego, performatywnego archiwum, które wpisuje się w zaproponowane przez Nader konceptualistyczne powtarzanie i wytwarzanie rozmaitych historii. Archiwum będącego z jednej strony zbiorem oraz materializacją artystycznych idei i doświadczeń, z drugiej zaś archiwum stanowiącego również „artystyczne” świadectwo rzeczywistości.

Multipart: multiplikacja + partycypacja

W celu pełniejszego zaprezentowania idei *Multipartu* warto przyjrzeć się nie tylko przebiegowi akcji, lecz również szerszemu kontekstowi okoliczności jej powstania. Jesienią 1969 roku przebywający w Rzymie Tadeusz Kantor napisał w liście do Wiesława Borowskiego:

Drogi Wiesio, odpowiadam na twoje przypomnienie o multiplach gotowym projektem, który wpadł mi do głowy gdy siedziałem na jednym rogu – zawsze tam siedzimy – (oczywiście kawiarnia) – i wlepiąłem bezmyślnie wzrok w napis na kamienicy dość brzydkiej pompatycznej Italiae fines promovit bellica virtus / et novus in nostra funditur urbe decor³! Co za rytm i nienaganna wyrafinowana łacina – chodziło oczywiście o biednego Haile Selasie [Sellasje]⁴ – bo rok anno domini 1937 imperii primo⁵.

W dalszej części korespondencji precyzował szczegóły przedsięwzięcia i działań, które należy podjąć, aby jego realizacja stała się możliwa:

Otóż: należy zakupić 100 płócien, 100 parasoli (ilość może być mniejsza zależnie od funduszków). Przy przymocowaniu parasoli postępować wedle przepisów podanych⁶ (5 studentów może to wykonać w przeciągu 2 dni). Koszt materiału i robocizny powinien wynosić 500 zł od sztuki, koszt obrazu 1000 zł – dalej należy 30 obrazów wystawić i sprzedać galeriom, muzeom i prywatnym kolekcjonerom⁷.

Proces sprzedaży zakładał obowiązek podpisania przez nabywców osobliwego dokumentu, który wyznaczał możliwości dalszego postępowania z dziełem. Kantor pisał:

Kupujący ma obowiązek zawieszenia obrazu w swoim mieszkaniu – obraz będzie rodzajem rodzinnej złotej księgi. Goście, przyjaciele domu, znajomi, mają wpisywać na obrazie swoje autografy, opinie o obrazie, o artyście, o sztuce, aforyzmy, rendez-vous, słowa uznania dla artysty, obelgi, przekleństwa, kochankowie wpisywać swoje imiona, wspomnienia, oskarżenia, pożegnania (jest

³ Wojenna cnota rozszerzyła granice Italii, a nowe piękno spływa na nasze miasto.

⁴ Cesarz Abisynii [Etiopii] w latach 1930–1974, w okresie okupacji włoskiej 1936–1941 przebywa poza krajem.

⁵ Rok pański 1937, pierwszy rok imperium. 28.09.1936 r. Benito Mussolini, po wygranej wojnie z Abisynią, proklamował II Imperium Rzymskie. „List Tadeusza Kantora do Wiesława Borowskiego”, Rzym, 1 października 1969, podaje za: Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal, red. Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska, Andrzej Przywara (Warszawa: Galeria Foksal, 1998), 376.

⁶ Zob.: „Projekt wystawy MULTIPART przesłany Wiesławowi Borowskiemu”, w: Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal, 378–381.

⁷ „List Tadeusza Kantora do Wiesława Borowskiego”, 376.

tego cała kupa), taki asamblaż słowny⁸.

Pomysł Kantora został zaprezentowany 21 lutego 1970 roku w przestrzeni Galerii Foksal, gdzie otwarto wówczas ekspozycję *Multipart. Wystawa jednego obrazu w 40 egzemplarzach*⁹. Na wernisażu wszystkie płótna sprzedano po dość niskiej cenie, równej kosztom wykonania. Nabywcy¹⁰, zgodnie z intencją Kantora, podpisywali stosowną umowę, która zobowiązywała ich do konkretnego postępowania z dziełem. Warto podkreślić, że dokument ten stanowił zachętę i przyzwolenie do niemal niczym nieograniczonego działania „na” multipartie i „z” multipartem. Surowo zabronione było jednak namalowanie na płótnie innego obrazu, choć można było „zamalować cały obraz ulubionym kolorem”¹¹. Poza tym nabywcy zobowiązani byli „po upływie pół roku spontanicznego tworzenia się obrazu, przesłać go na wystawę i wziąć ewentualnie udział w spotkaniu wszystkich nabywców”¹². W umowie Kantor zaznaczył również, że „właściciel obrazu może w wypadkach nagłych i wątpliwych komunikować się z autorem lub galerią i zasięgnąć porad drogą korespondencyjną”, jednocześnie artysta zastrzegł sobie prawo do „dokonania komentarza malarskiego na każdym obrazie w ciągu trwania wernisażu i wystawy”¹³.

20 lutego 1971 roku zorganizowano wystawę *Ostatni etap „Multipartu” Tadeusza Kantora*, podczas której zaprezentowano 34 *parapluie-emballage*, noszące ślady rocznej partycypacji nabywców. Brakujące 6 egzemplarzy wynikało z faktu, że część z nich została zniszczona lub sprzedana, czy wreszcie kolekcjonerzy nie odpowiedzieli na prośbę o ponowne wystawienie. Chociaż dominującymi kierunkami przekształceń okazało się wypełnianie białego płótna zapisami i różnego typu przedmiotami na zasadzie kolażu oraz asamblażu, działania kolekcjonerów można podzielić na pewne kategorie.

Przeważającym typem działań były opinie na temat *Multipartu* wyrażane w formie napisów i rysunków bezpośrednio na obrazie: „ciekawe – akceptuję – Ciotka nr 2”¹⁴, „ten Tadeusz Kantor chyba świeżo wypuszczony z Tworek”, „dobre, przypuszczalnie początek nowej ery w sztuce

⁸ „List Tadeusza Kantora do Wiesława Borowskiego”.

⁹ Zaproszenie na wystawę *Multipartów*, przedruk w: Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal, 203.

¹⁰ Wśród nabywców znaleźli się zarówno znajomi i przyjaciele Kantora, osoby znane w środowisku artystycznym, jak i osoby anonimowe: Anette Ahrenberg – Chexbres (Szwajcaria), Theodore Ahrenberg – Chexbres (Szwajcaria), Idalia Bargiełowska – Warszawa, Walter Baran – Frackville (USA), „Druga Grupa”: Jacek Stokłosa, Wacław Janicki, Lesław Janicki – Kraków, Jerzy Frycz – Toruń, Wojciech Fałkowski – Warszawa, Georg Friede – Nowy Jork, Inessa Jeleńska (PAP) – Warszawa, Jerzy Kałucki – Kraków, Teresa Kelm – Warszawa, Alicja Kępińska – Poznań, Józef Kulesza – Warszawa, Adam Mauersberger – Warszawa, Ewa i Grzegorz Morycińscy – Warszawa, Katarzyna Markowska – Warszawa, Ewa Pape – Nowy Jork, Julian Pałka – Warszawa, Pierre Pauli – Lozanna, Achille Perilli – Rzym, Hanna Ptaszkowska – Zalesie Górne, Georg Posner – Nowy Jork, Erna Rosenstein – Warszawa, Marek Rostworowski – Kraków, Krzysztof Rusin – Warszawa, Janusz Skalski – Warszawa, Ryszard Stanisławski – Łódź, Janusz Strzałecki – Warszawa, Janina Ścieszko – Warszawa, Zygmunt Targowski – Warszawa, Bronisław Tomecki – Warszawa, Anders Wall – Sztokholm, Wanda Wedecka – Warszawa oraz „Zuzanna i Spółka”: Joanna Golde (obecnie Lasserre), Krystyna Kobylińska (obecnie Gutowska), prof. Witold Krassowski, Krzysztof Kubicki, Stanisław Lichota, Marek Młodecki, Krzysztof Ozimek, Krzysztof Pasternak, Krzysztof Sroczyński, Zuzanna Trojanowska – Warszawa.

¹¹ „Warunki umowy *Multipartu*”, podaje za: Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal, 208.

¹² „Warunki umowy *Multipartu*”, 202–203.

¹³ „Warunki umowy *Multipartu*”, 203.

¹⁴ Cały poniższy opis bazuje na informacjach i reprodukcjach obrazów zawartych w: Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal, 236–253.

ce”. W drugiej kolejności pojawiały się różne zapiski dotyczące bieżącego życia nabywców i ich bliskich: „już niedługo urodzi się Karolinka lub Michał” (dodany zapewne później napis głosi, że jednak „urodziła się Karolinka”, „nie wiem czy to dobrze, nie wiem czy to źle, wszystko tu zdrożało za wyjątkiem mnie”, „ja chcę prywatkę a mama utrudnia” itp. Znaleźć można również napisy w językach obcych – „I love you Ann” oraz informacje na temat poglądów i uczuć: „niech żyje Salvador Dali”, „Kocham Miszę i mój obraz”. Na multiplach umieszczano ponadto rozmaite przedmioty – bilety, listy, klucze, nici i tasiemki, fragmenty gazet, ubrania, pocztówki, fotografie. Pojawiały się również kompozycje *stricte* plastyczne, ale – jak można się dowiedzieć z zachowanych materiałów archiwalnych Galerii Foksal – były one „najmniej interesujące z punktu widzenia *Multipartu*”¹⁵.

Na uwagę zasługują również „akcje polegające na użyciu lub włączeniu obrazu do sytuacji życiowych lub «artystycznych»”¹⁶. Ewa Partum, ówczesna studentka ASP, w ramach przygotowywania swojej pracy dyplomowej na wydziale malarstwa przedstawiła dwa zapakowane w papier *Multiparty* (które otrzymały od komisji ocenę bardzo dobrą). Akcja *Multipart* tworzyła możliwość, a nawet prowokowała właścicieli do podejmowania nietypowych działań z obrazem. Najbardziej spektakularnym przykładem takiego postępowania był szereg akcji podjętych przez grupę studentów Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej. „Zuzanna i spółka”, bo taką właśnie nazwę przyjęli studenci, postanowiła zakupiony przez siebie obraz nieść jako transparent w pochodzie pierwszomajowym. Biały parasol predefiniował więc przez centrum Warszawy w otoczeniu czerwonych transparentów i szturmówek, przed portretami ówczesnych przywódców partii oraz państwa, a wydarzenie to zostało utrwalone na filmie Krzysztofa Kubickiego i Marka Młodeckiego – członków grupy¹⁷.

Parasol – zepsuty znak

Wedle powszechnie przyjętej i poniekąd potwierdzonej przez Tadeusza Kantora interpretacji, *Multipart* to próba zakwestionowania pojęcia dzieła sztuki – dzieła autorskiego, efektu twórczości. Odstępując od jego osobistej realizacji, przedstawiając jedynie koncepcję i szczegółowy opis techniczny, Kantor zaprzeczył unikalności artystycznego artefaktu, przez co zakwestionował równocześnie pozycję muzeów, galerii i kolekcjonerów. Pisał:

Rozliczne prerogatywy tzw. twórczości przelewa autor na innych ludzi, których nie pozbawia nadziei i pozorów posiadania dzieła sztuki. Jednak przez fakt, że ów szczególny przedmiot posiadania staje się przedmiotem powszechnego użytku, autor kwestionuje naiwne i fikcyjne pojęcie dzieła sztuki¹⁸.

¹⁵Ta opinia wyrażona jest (zapewne) w tekście Wiesława Borowskiego opublikowanym w wydanym już po wystawie katalogu Tadeusz Kantor. *Multipart*. Biorąc pod uwagę ścisłą współpracę Kantora z Borowskim w czasie tworzenia tej akcji, można przypuszczać, że był to również jego pogląd. Uzasadnieniem tej opinii jest (przypuszczalnie) zawarty w umowie zakaz „namalowania obrazu”. Zob. Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal

¹⁶Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal.

¹⁷*Multipart*, film czarno-biały, realizacja: Krzysztof Kubicki i Marek Młodecki, produkcja: Realizatorski Klub Filmowy Stodoła w Warszawie, 1971, czas: 14' 6".

¹⁸Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal, 211.

Wiesław Borowski komentował akcję, podkreślając dość niejednoznaczną pozycję Kantora w całym przedsięwzięciu, którego autorem zarazem był i nie był¹⁹:

Manifestacja z *Multipartem* jest zarazem nowym „spotkaniem” malarstwa z rzeczywistością psychiczną, zaznaczoną przez partycypację „innych”, nieznaną, spoza sfery sztuki, „gotowych” ludzi. Efekt końcowy tego postępowania jest także „przedmiotem gotowym”, który znalazł się w malarstwie Kantora, a nie jest jego obrazem”²⁰.

Podobną ambiwalencję w działaniu artysty zauważyła Luiza Nader, zwracając uwagę na jego ironiczny i groteskowy charakter:

Multiparty jako dzieła fikcyjne, których sprzedaż i kolekcjonowanie można określić jako czynności absurda, tworzyły sytuację absolutnej bezużyteczności. Pozór i absurd okazywały się elementami strategii oporu przed modelami odbioru i interpretacji poszukującymi w dziele funkcjonalności, użyteczności czy estetycznej gratyfikacji, stawiającymi przed sztuką cele epistemologiczne i ontologiczne czy też uznającymi ją za formę sublimacji²¹.

Można jednak odrzucić tego rodzaju interpretacje, by podjąć próbę refleksji nad możliwą „funkcjonalnością i użytecznością” *Multipartu* – być może okaże się, że faktyczna ambiwalencja tego działania sięga daleko poza kwestie dotyczące ontologii dzieła sztuki.

Z formalnego punktu widzenia multiparty – obrazy zakupione przez „kolekcjonerów”, istniejące dziś w rozproszeniu, stanowią „archiwum *Multipartu*”, akcji artystycznej zrealizowanej przez Kantora w Galerii Foksal, swoją materialnością zaświadczać o jej historii. Jednocześnie pojedynczy obraz to zupełnie odrębne archiwum indywidualnego lub grupowych nabywców, potencjalnie umożliwiające od-tworzenie każdej spośród wielu indywidualnych mikrohistorii dzieł. Podążając tym tokiem rozumowania, o *Multiparcie* można również pomyśleć jako o swoistym archiwum pozwalającym odkrywać zapisane w nim inspiracje, artystyczne pomysły, idee i działania Kantora, innymi słowy archiwum umożliwiającym (w jakimś stopniu) rekonstrukcję jego procesu twórczego czy sposobu artystycznego myślenia. Ważne stają się wówczas drobne, często umykające uwadze tropy i poszlaki. Podejmując próbę tego rodzaju rekonstrukcji, w pierwszej kolejności należałoby zwrócić uwagę na to, że *Multipart* jest kolejnym przedsięwzięciem, w którym artysta wykorzystuje jeden ze swoich ulubionych motywów – parasol. W jednym z licznych tekstów na temat tego przedmiotu czytamy:

1964. Pierwszy parasol przymocowany do płótna. Sam wybór owego przedmiotu miał wtedy dla mnie znaczenie niespodziewanego odkrycia, a decyzja użycia tego tak utylitarne przedmiotu i zastąpienie nim uświęconych, artystycznych, malarskich praktyk było dla mnie wtedy, przez profanację, uzyskaniem wolności. Na pewno większym niż przyklejenie do płótna gazety, sznurka lub pudełka od zapalek. Poszukiwałem nie nowego przedmiotu do kolażu, a raczej chodziło mi o znalezienie jakiegoś atrakcyjnego „ambalażu”. Parasol jest swoistym ambalażem metaforycznym, jest

¹⁹W tym kontekście ciekawie rysuje się problem obecnego statusu multipartów, które – oficjalnie uznane za dzieła Kantora – podlegają ochronie praw autorskich, a te z kolei należą dziś do spadkobierców artysty.

²⁰Wiesław Borowski, „Kantor. Ambalaże i Multipart”, *Współczesność* 28 (1970).

²¹Nader, 265.

„opakowaniem” wielu ludzkich spraw, kryje w sobie poezję, nieprzydatność, bezradność, bezbronność, bezinteresowność, nadzieję, śmieszność²².

Parasol jako metaforyczny „ambalaż wielu ludzkich spraw” pojawia się w malarstwie oraz teatrze Kantora nader często i zawsze wydobywana jest jego dwuznaczność, różnorodna – jak pisał artysta – „zawartość”. W myśl bowiem ambalażowej zasady²³ parasol jednocześnie daje schronienie, pozwala przetrwać, lecz również czyni niedostępnym, stawia granice niemożliwe do przekroczenia.

Przywołajmy w tym kontekście raz jeszcze okoliczności powstawania *Multipartu*. Kamienica, o której wspominał Kantor w przywoływanym wcześniej liście do Borowskiego, istnieje do dziś i znajduje się przy rzymskim Piazza di Sant'Andrea della Valle. Zbudowana, jak wynika z umieszczonej na niej łacińskiej inskrypcji, w roku triumfu włoskiego faszyzmu, może faktycznie już na pierwszy rzut oka kierować myśl ku obrazowi parasola. Ażurowa, dwuskrzydłowa brama frontowa ma bowiem sklepienie o kształcie idealnego półokręgu, niejako odciętego poziomą belką od pozostałej części jej światła. Powstały w ten sposób obraz czaszy parasola wspiera się na rączce tworzonej przez linię złączenia skrzydeł. Obok tej czysto ikonograficznej inspiracji pojawia się postać cesarza pokonanej Abisynii, Hajle Sellasje, któremu zgodnie z protokołem zawsze towarzyszył parasol niesiony przez sługę. Parasole cesarza były bogato zdobione, inkrustowane klejnotami i często obszyte na brzegach czaszy ozdobnymi frędzlami. Nawiązanie do detalu architektonicznego jest zaskakujące, także bowiem te frędzle znajdują swoje miejsce na wspomnianej poziomej belce bramy, w postaci niewielkich elementów zdobniczych. Parasol cesarza – oprócz oczywistych funkcji użytkowych – symbolizował władzę. Dwór Etiopii nie był jednak, co ciekawe, odosobniony w takim pojmowaniu symbolu parasola. Podobne znaczenia odnajdujemy w tybetańskim buddyzmie, w kulturze Chin i Japonii czy symbolice Kościoła katolickiego²⁴. Takie odkrywanie nieoczywistych kontekstów zapisanych w tym osobliwym archiwum zdecydowanie poszerza pole interpretacyjne całości. Parasol – symbol władzy, siły oraz wyjątkowości – staje się w Kantorowskim *Multiparcie* przedmiotem połamanym, nieprzydatnym, śmiesznym oraz bezceremonialnie i anonimowo przecież przytwierdzonym do płótna. Jego wyjątkowość zostaje dodatkowo zanegowana poprzez zmultiplikowanie. A skoro akcja „kwestionowała pojęcie dzieła sztuki” i „pozbawiała je godności” – jak chciał Kantor, również parasol staje się znakiem „zepsutym”, negującym swoje pierwotne znaczenie. Szczególnie wyraźne jest to w kontekście filmu Krzysztofa Kubickiego i Marka Młodeckiego – złamany parasol defilujący przed trybuną staje się znakiem złowieszczo zapowiadającym nieunikniony upadek (każdej?) władzy.

²²Tadeusz Kantor, „Parasol”, w tegoż: *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974. Pisma, t. I, wyb. i oprac.* Krzysztof Pleśniarowicz (Kraków – Wrocław: Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora CRICOTEKA – Ossolineum, 2005), 313.

²³Na temat idei ambalaży zob.: Tadeusz Kantor, „Manifest ambalaży”, w tegoż: *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, 300–304.

²⁴Szerzej na ten temat pisałam w: Justyna Michalik, *Happening i Teatr Happeningowy Tadeusza Kantora* (Kraków: Universitas, 2015). Przywołuję te rozważania ponownie dla jasności mojego wyводу.

Żywe archiwa

Kwestia archiwizowania i dokumentowania swojej artystycznej przeszłości stała się dla Tadeusza Kantora w latach 80. najważniejszym, graniczącym niemal z obsesją, aspektem działalności. Jego materializacją będzie powołana przez artystę Cricoteka²⁵ i jej najważniejsza część – archiwum. Co ważne, Kantor w tej instytucji nigdy nie sprawował żadnej oficjalnej (w sensie administracyjnym) funkcji. Kierownictwem zajmowały się wyznaczone przez artystę osoby, na ogół w jakiś sposób związane z jego teatrem. Nie zmienia to faktu, że Kantor jako „duchowy patron” ośrodka (jak sam o sobie mówił) miał realny wpływ na sposób jego funkcjonowania. W jednym z licznych listów do dyrektora Cricoteki przekazał swoje uwagi na temat jej struktury:

Głównym celem działalności Ośrodka Teatru Cricot 2 jest przekazanie następnej generacji ludzi teatru kilkadziesiąt lat trwających doświadczeń moich i zespołu [...]. Archiwum jest CENTREM działalności całej instytucji [...]²⁶.

Wedle zamysłu artysty archiwum miało być (nawet po jego śmierci) nieustannie uzupełniane o nowe dokumenty i materiały. Co więcej, jak zauważył Krzysztof Pleśniarowicz, miało to być *Żywe archiwum* przechowujące artystyczne idee Kantora „nie w martwym systemie bibliotekarskim, lecz w umysłach i wyobraźni następnych pokoleń”²⁷. Artysta pisał:

Idea „Ż y w e g o a r c h i w u m ” [podkr. T.K.] kierowała
Wszystkimi moimi wysiłkami i pracą, jaką wkładałem
w organizowanie i funkcjonowanie Ośrodka Dokumentacji
Teatru Cricot 2.
Rola „Żywego archiwum” jest i ma być [podkr. T.K.]
w przyszłości:
zachowanie idei tej ważnej historycznie placówki,
bowiem idee te staną się (powinny się stać)
częścią podstawy, na której w przyszłości teatr
i nasi następcy będą tworzyli dalsze rozwojowe etapy.
Prawdopodobnie na zasadzie przeciwstawiania się im.
Ale właśnie w tych wypadkach potrzebna jest pełna wiedza o poprzednikach²⁸.

Kantor zaangażował się w tworzenie swojego archiwum – zarówno w sensie ideowym, jak i technicznym. Dokładnie opisał, co i w jaki sposób ma być zbierane oraz katalogowane, ale

²⁵Pierwszą i główną siedzibą Cricoteki były pomieszczenia znajdujące się przy ul. Kanoniczej 5 w Krakowie, w 2014 r. instytucja (wraz z Archiwum) przeniosła się do nowego budynku przy ul. Nadwiślańskiej 2-4. Więcej na temat historii ośrodka i praktykowanych w nim sposobów archiwizacji zob: Anna Halczak, „CRICOTEKA: «konieczność przekazywania»”, w: *Dziś Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*, red. Marta Bryś, Anna Róża Burzyńska, Katarzyna Fazan (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2014), 303–313 oraz Natalia Zarzecka, „«Cricoteka» – żywe archiwum”, *Zarządzanie w Kulturowości* 3 (2002): 159–176.

²⁶List Tadeusza Kantora, maszynopis przechowywany w Cricotece.

²⁷Krzysztof Pleśniarowicz, *Kantor. Artysta końca wieku* (Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1997), 301.

²⁸Tadeusz Kantor, „Oświadczenie”, maszynopis przechowywany w Archiwum Cricoteki, nr inw. I/000604.

też zadbał o artystyczną oprawę zbioru – zaprojektował specjalne pudła, stoły, szafy czy inne meble do przechowywania wszelkich artefaktów. W swoje archiwum Kantor wpisał bowiem podwójną rolę – miało ono być jednocześnie muzeum i instytutem naukowym:

Charakter muzealny Archiwum jest zasadniczy i konieczny. Bez niego nie istnieje rozwój sztuki i kultury. Muzeum przechowuje dzieła, zdobycze, doświadczenia idee. Nie pozwala ginać przeszłości i tradycji. Zapewnia ciągłość rozwoju kultury. Tym celom służy Ośrodek, jako muzeum zachowuje całość działalności i twórczości teatralnej i malarskiej Tadeusza Kantora i twórczości zespołu²⁹.

To osobiste zaangażowanie w proces archiwizacji spowodowało, że do dziś uważa się Kantorowskie archiwum za coś na kształt artystycznej konstrukcji, a nawet „ostatniego, niedokończonego dzieła” artysty³⁰. Karolina Czerska, analizując performatywność archiwum Kantora, wyznaczonego nie tylko zbiorem archiwum Cricoteki, ale rozumianego także jako „zbiór rozmaitych «głosów» poszczególnych archiwów szeroko pojętego performansu, którego [Kantor] sam był aktorem i twórcą”³¹, wykorzystując koncepcję Jacques’a Rancière’a, podkreślała, że tym, kto „wytwarzał postrzegalne” i uwidaczniał to, co miało/mogło być dostępne, był najpierw sam artysta, a później ci, którzy po jego śmierci dbali o ciągłość i jednorodność archiwalnego przekazu. To oni odpowiedzialni byli za to, aby Kantorowskie idee przekazywane były w stanie niezdeformowanym. Warto zwrócić uwagę, że z koncepcją *Żywego archiwum* krakowski twórca zetknął się dużo wcześniej, bo już na początku lat 70., można powiedzieć – w czasie *Multipartu*, choć zapewne nie zdawał sobie jeszcze sprawy z tego, że sam w przyszłości również wykorzysta to właśnie pojęcie. Mam oczywiście na myśli ówczesną działalność krytyków z Galerii Foksal, z którymi Kantor ściśle współpracował. Wiesław Borowski, Anka Ptaszkowska, Mariusz Tchorek i Andrzej Turowski w publikowanych tekstach krytyczno-teoretycznych zarówno podejmowali bowiem tematy związane ze sposobem prowadzenia galerii sztuki, jak i stawiali pytania o dokumentację czy galerię w kontekście ich własnej idei *Żywego archiwum*.

W sierpniu 1971, podczas spotkania w Kuźnicy na Helu Borowski i Turowski przedstawili dwa ważne teksty ich autorstwa: *Żywe archiwum*³² i *Dokumentacja*³³. Jak twierdzi Luiza Nader, były one reakcją na „niekontrolowane rozplenienie dokumentacji – zarówno w sztuce konceptualnej, jak i historii Galerii Foksal³⁴”. W pierwszym z tekstów autorzy „podkreślali pęknięcie pomiędzy efemerycznym doświadczeniem a jego z natury fragmentaryczną i poddaną na manipulację dokumentacją. Zauważali zjawisko wchłaniania, uprzedmiotowienia i komodyfikacji dokumentacji artystycznej przez kolekcje i muzea, jak również wskazywali na logikę samego dokumentu – domagającego się przetworzenia w porządek zinstytucjonalizowanej kolekcji

²⁹List Tadeusza Kantora do Ministra Kultury i Sztuki, Archiwum Cricoteki, ok. 1987 r.

³⁰Zob.: Małgorzata Paluch Cybulska, Archiwum Tadeusza Kantora. Wprowadzenie, wykład wygłoszony w ramach sympozjum Kantor-Archiwum. Konteksty i transformacje [nagranie wideo], <https://www.cricoteka.pl/pl/sympozjum-kantor-archiwum-konteksty-transformacje/>, dostęp 31.01.2023.

³¹Karolina Czerska, *Performatywność archiwum Tadeusza Kantora*, w: *Performatywność reprezentacji: widzialne/niewidzialne*, red. Karolina Czerska, Joanna Jopek, Anna Sieroń (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2013), 21.

³²Wiesław Borowski, Andrzej Turowski, „Żywe archiwum”, w: Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal, 425–426.

³³Wiesław Borowski, Andrzej Turowski, „Dokumentacja”, w: Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal, 424.

³⁴Nader, 310.

i biurokratyzującego archiwum”³⁵. Wyrażając przekonanie, że „DOKUMENTACJĘ trudniej zniszczyć niż spalić muzea i kolekcje”, krytycy nawoływali do tego, aby jej „zaprzeczyć”³⁶. Dlatego właśnie celem postulowanego przez nich *Żywego archiwum* miało być nie tyle udostępnianie faktów, ile ich izolowanie i neutralizowanie. Dostępne stawało się nie dzieło, lecz jedynie informacja o nim. Praktyczną realizacją tych postulatów były pokazy *Żywych archiwów* w Galerii Foksal. Na osobliwą ekspozycję składały się zarówno materiały Galerii, jak i te nadesłane specjalnie przez artystów. Akcja miała bardzo ironiczny, wręcz prześmiewczy charakter, gdyż twórcy, chcąc wyeksponować, a zarazem uniemożliwić dostęp do żywego archiwum – wszystkie materiały zafolowali – co z dzisiejszej perspektywy budzi niewątpliwie skojarzenia z Kantorowską ideą ambalazu³⁷.

W tym kontekście można by pomyśleć o *Multiparcie* jako swego rodzaju odpowiedzi na kwestie związane ze statusem dzieła sztuki i jego dokumentacji. Te problemy bowiem bezsprzecznie dyskutowane były w warszawskim środowisku, do którego wówczas Kantor należał. Jest to zatem odpowiedź tak ironiczna, jak paradoksalnie niejednoznaczna.

Warto na koniec zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt, mianowicie na swoistą aporię wpisaną zarówno w *Multipart* (o czym była już mowa), jak i w Kantorowską wersję *Żywego archiwum*. Nader twierdzi, że idea realizowana przez krytyków z Foksal wymierzona była przeciw opisywanemu przez Jacques’a Derridę „archiwum śmierci”, archiwum determinowanego przez struktury, których główną zasadą są represja i zakaz. Tymczasem archiwum Kantora byłoby niemal wzorcową realizacją tego, przed czym przestrzega Derrida, pisząc o trwającej współczesność „gorączce archiwum”. Kantor zaś jawiłby się w takim ujęciu jako postać archonta – wyznaczającego i strzegącego jasno określonego oraz sformatowanego dyskursu o sobie samym. Jednocześnie archiwum w Cricotece miało być „żywe” – z jednej strony nieustannie uzupełniane o nowe materiały (które niekiedy zapewne mogłyby zakłócić spójność przekazu, czego Kantor mógł i powinien być świadomy), ale też żywe w umysłach młodych, którzy chcąc wykorzystać i przetworzyć Kantorowskie idee, musieliby w sposób swobodny móc z niego korzystać. Ambivalencja i liminalność Kantorowskiego *Żywego archiwum* jest zatem niejako powtórzeniem ambivalencji oraz liminalności *Multipartu*, w którym również niemal każda wytworzona przez Kantora sytuacja artystyczna była natychmiast zatrzymywana, a także kwestionowana – zarówno jeśli chodzi o możliwość swobodnej partycypacji uczestników, jak i udział w przedsięwzięciu jego samego. Zatem *Multipart* byłby nie tyle odpowiedzią na kwestie związane z dokumentacją i archiwum, ile jego performatywnym modelem.

³⁵Nader, 310–311.

³⁶Borowski, Turowski, „Dokumentacja”.

³⁷W interesujący sposób o żywym archiwum Galerii Foksal w kontekście krytyki instytucjonalnej pisze Wiktoria Szczupacka w tekście „Galeria przeciw galerii i żywe archiwum, czyli teoria i praktyka Galerii Foksal z perspektywy krytyki instytucjonalnej”, *Sztuka i Dokumentacja* 19 (2018): 169–185.

Bibliografia

- Borowski, Wiesław. „Malarstwo Kantora. Ambalaże i Multipart”. *Współczesność* 9 (1970): 8.
- Borowski, Wiesław, Andrzej Turowski. „Dokumentacja”. W: *Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal*, red. Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska, Andrzej Przywara, 424. Warszawa: Galeria Foksal, 1998.
- – –. „Żywe archiwum”. W: *Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal*, red. Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska, Andrzej Przywara, 425–426. Warszawa: Galeria Foksal, 1998.
- Czerska, Karolina. „Performatywność archiwum Tadeusza Kantora”. W: *Performatywność reprezentacji: widzialne/niewidzialne*, red. Karolina Czerska, Joanna Jopek, Anna Sieroń, 21–60. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2013.
- Halczak, Anna. „CRICOTEKA: «konieczność przekazywania»”. W: *Dziś Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*, red. Marta Bryś, Anna Róża Burzyńska, Katarzyna Fazan, 303–313. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2014.
- Kantor, Tadeusz. „List Tadeusza Kantora do Wiesława Borowskiego”. W: *Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal*, red. Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska, Andrzej Przywara, 376–377. Warszawa: Galeria Foksal, 1998.
- – –. „Parasol”. W tegoż: *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974. Pisma*, t. I, wyb. i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, 313–314. Kraków – Wrocław: Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora CRICOTEKA – Ossolineum, 2005.
- – –. „Projekt wystawy MULTIPART przesłany Wiesławowi Borowskiemu”. W: *Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal*, red. Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska, Andrzej Przywara, 378–381. Warszawa: Galeria Foksal, 1998.
- Michalik, Justyna. *Idea bardzo konsekwentna. Happening i Teatr Happeningowy Tadeusza Kantora*. Kraków: Universitas, 2015.
- Nader, Luiza. *Konceptualizm w PRL*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2009.
- Pleśniarowicz, Krzysztof. *Kantor. Artysta końca wieku*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1997.
- Szczupacka, Wiktoria. „Galeria przeciw galerii i żywe archiwum, czyli teoria i praktyka Galerii Foksal z perspektywy krytyki instytucjonalnej”. *Sztuka i Dokumentacja* 19 (2018): 169–185.
- Zarzecka, Natalia. „Cricoteka» – żywe archiwum”. *„Zarządzanie w Kulturze”* 3 (2002): 159–176.

SŁOWA KLUCZOWE:

ABSTRAKT:

Artykuł jest próbą analizy akcji *Multipart* jako formy i zarazem modelu eksperymentalnego archiwum. Archiwum będącego z jednej strony zbiorem i materializacją idei, wcześniejszych doświadczeń i konkretnych inspiracji Kantora, z drugiej zaś archiwum stanowiącego równie „artystyczny” zapis codzienności nabywców i „użytkowników” tych osobliwych dzieł. Interesującą mnie kwestią jest między innymi pytanie o to, w jakim stopniu *Multipart* mógł stanowić dla Kantora inspirację czy też impuls do procesu wytwarzania „żywego archiwum” swojej twórczości, któremu z całą determinacją oddał się pod koniec życia. Istotnym kontekstem dla moich rozważań jest ówczesna działalność krytyków tworzących Galerię Foksał, którzy w publikowanych tekstach krytyczno-teoretycznych zarówno podejmowali tematy związane ze sposobem prowadzenia galerii sztuki, jak i stawiali pytania o dokumentację czy galerię jako „żywe archiwum”.

KANTOR

M u l t i p a r t

ARCHIWUM

NOTA O AUTORCE:

Justyna Michalik-Tomala – dr, adiunkt w Katedrze Dramatu i Teatru Uniwersytetu Łódzkiego. Autorka książki *Idea bardzo konsekwentna. Happening i Teatr Happeningowy Tadeusza Kantora* (2015), badaczka awangardy teatralnej XX wieku.

Liberackie archiwa: wokół kolekcji B.S. Johnsona oraz Zenona Fajfera i Katarzyny Bazarnik*

Katarzyna Biela

ORCID: 0000-0002-7392-2546

*Artykuł powstał w wyniku realizacji projektu badawczego finansowanego z środków Narodowego Centrum Nauki w Polsce; grant pt. "B.S. Johnson i liberatura"; nr referencyjny: 0201/DIA/2018/47.

Ostatnie lata poświęciłam na badanie twórczości angielskiego autora awangardowego B.S. Johnsona oraz polskich twórców: Zenona Fajfera i Katarzyny Bazarnik – pisarzy, dla których istotna jest nie tylko treść, ale także materialność książki. Uważają oni, że cechy dzieła, takie jak kształt woluminu, rodzaj użytego fontu oraz rozmieszczenie elementów na stronie, mają znaczący wpływ na doświadczenie czytelnicze i powinny pasować do treści utworu. Fajfer i Bazarnik są zresztą twórcami terminu „liberatura”, odnoszącego się do „twórczego pisania, które łączy tekst i jego fizyczną formę w nierozzerwalną całość w obrębie przestrzeni książki¹”. Zainteresowanie materialnością woluminu widoczne jest zarówno w ich esejach i publikacjach naukowych², jak

¹ Katarzyna Bazarnik, *Liberature. A Book-bound Genre* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016), 13, moje tłum.

² Zob. m.in. *Od Joyce'a do liberatury. Szkice o architekturze słowa*, red. Katarzyna Bazarnik (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2002); Zenon Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna*, red. Katarzyna Bazarnik (Kraków: Korporacja Ha!art, 2010); Katarzyna Bazarnik, *Joyce & Liberature* (Praga: Litteraria Pragensia, 2011); Katarzyna Bazarnik, *Liberature. A Book-bound Genre* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016); *Refresh the Book: On the Hybrid Nature of the Book in the Age of Electronic Publishing*, red. Viola Hildebrand-Schat, Katarzyna Bazarnik, Christoph Benjamin Schulz (Leiden and Boston: Brill Rodopi, 2021); Katarzyna Bazarnik, *Liberature as World Literature*, w: *Polish Literature as World Literature*, red. Piotr Florczyk, K.A. Wisniewski (New York, London, Dublin: Bloomsbury Academic, 2022).

i w dziełach literackich, takich jak napisane wspólnie (*O*)*patrzenie* i *Oka-leczenie*, oraz w poezji³ i dramatach⁴ Fajfera.

Do badań komparatystycznych i zestawienia poetyki liberatury z twórczością Johnsona zainspirował mnie artykuł Fajfera i Bazarnik *Krótką historia liberatury*⁵ z 2004 roku, w którym zwracają oni uwagę na to, jak wielu pisarzom przestrzeń książki nie jest obojętna. Wymieniają między innymi angielskiego postmodernistę jako jedną z kluczowych postaci na drodze rozumienia książki jako medium: „Ze względu na konsekwentnie liberacki charakter twórczość [B.S. Johnsona] zasługuje na odrębną uwagę. Praktycznie wszystkie utwory B.S. Johnsona charakteryzują się typowym raczej dla liberatury niż tradycyjnej powieści podejściem do tekstu, któremu bezwzględnie podporządkowane zostały budowa i układ typograficzny książki⁶”. Te spostrzeżenia stały się punktem wyjścia do badań nad tym, jak z jednej strony liberatura pozwala czytać twórczość Johnsona, a z drugiej – jak jego teksty pomagają jeszcze lepiej zrozumieć koncept zaproponowany przez Fajfera i Bazarnik⁷.

Z racji tego, że nie wszystkie utwory wspomnianych autorów zostały opublikowane czy opracowane naukowo, w trakcie kwerend trafiłam do archiwów Johnsona oraz Fajfera i Bazarnik. Przyjrzenie się zgromadzonym przez nich materiałom oraz strategiom ich porządkowania pozwoliło mi przeanalizować, jak zbiory Johnsona oraz Fajfera i Bazarnik ukazują multimodalny charakter ich twórczości, a także z jakimi taktykami archiwistycznymi mamy do czynienia. Warto przyrzeć się tym kwestiom bliżej i zasugerować sposoby nawigowania po ich kolekcjach z uwagi na to, że obie zostały przeniesione z przestrzeni prywatnej do bibliotek narodowych i są aktualnie dostępne dla szerokiego grona czytelników: archiwum Johnsona ulokowano w Bibliotece Brytyjskiej (The British Library) w Londynie w 2008 roku, a to należące do Zenona Fajfera i Katarzyny Bazarnik od 2022 roku jest dostępne w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie.

Jako że liberatura jest kategorią ahistoryczną, co znaczy, że można ją odnieść także do dzieł opublikowanych przed wprowadzeniem tego pojęcia⁸, pozwolę sobie nazwać obie omawiane kolekcje „liberackimi”. Należy jednak zaznaczyć, że Johnson nie miał okazji zaznajomić się z poetyką zaproponowaną przez Fajfera i Bazarnik, a polscy twórcy dowiedzieli się o jego twórczości już po opublikowaniu pierwszych tekstów o liberaturze. Mamy więc do czynienia z autorami, których myślenie o książce jest bardzo zbliżone, ale niezależne. Ich strategie porządkowania materiałów w archiwach cechować będzie zatem wiele podobieństw, ale także różnic wynikających z autorskiego podejścia do multimodalnych zbiorów.

³ Zob. Zenon Fajfer, *Powieki* (Szczecin, Bezzrecze: Wydawnictwo Forma, 2013); Zenon Fajfer, *Widok z głębokiej wieży* (Szczecin, Bezzrecze: Wydawnictwo Forma, 2015); Zenon Fajfer, *Pieśń słowronka* (Szczecin, Bezzrecze: Wydawnictwo Forma, 2023).

⁴ Zob. Zenon Fajfer, *Odłot* (Kraków: Korporacja Ha!art, 2019) i Zenon Fajfer, „Uwolnienie”, w: *Konkurs Dramaturgiczny STREFY KONTAKTU. Baza Sztuk*, https://strefykontaktu.pl/sk/Baza_sztuk,82, dostęp 11.08.2023).

⁵ Katarzyna Bazarnik, Zenon Fajfer, „*Krótką historia liberatury*”, w: Zenon Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna*, red. Katarzyna Bazarnik (Kraków: Korporacja Ha!art, 2010), 85–92.

⁶ Bazarnik, Fajfer, „*Krótką historia liberatury*”, 90.

⁷ Szczegółowe wyniki badań wkrótce opublikuję w książce *Encounters in Theatre and Liberature: B.S. Johnson and Zenon Fajfer* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2023).

⁸ Bazarnik, Fajfer, „*Krótką historia liberatury*”, 85–86.

Archiwum B.S. Johnsona

Jeszcze przed upublicznieniem kolekcji Johnsona jego biograf Jonathan Coe spędzał długie godziny w mieszkaniu artysty, przedzierając się przez ogrom materiału dokumentującego jego życie i twórczość⁹. W efekcie przedłożył biografii wydawnictwu znacznie później, niż planował¹⁰, jednak efekt przyniósł mu zasłużone uznanie, a także zachęcił innych do zainteresowania się dorobkiem eksperymentalisty¹¹. W 2008 roku, cztery lata po publikacji *Like a Fiery Elephant: The Story of B. S. Johnson*, materiały z gabinetu pisarza udostępniono w The British Library w Londynie, gdzie zarejestrowani czytelnicy mogą je zamawiać i przeglądać w czytelni manuskryptów. Pozycje posegregowane są alfabetycznie według tytułów, a często także według daty powstania i rodzaju materiału (np. pierwszy szkic, drugi szkic, kopia końcowa, recenzje z gazet, korespondencja dotycząca konkretnego tematu).

Kolekcja obejmuje między innymi szkice odręczne i maszynopisy, co pozwala prześledzić proces tworzenia dzieł, a także dostrzec jego niekonwencjonalność. W przypadku niektórych zabiegów, na przykład zastosowania podwójnej kolumny, układ tekstu na stronie widoczny w rękopisie wygląda podobnie jak ten w ostatecznej publikacji. Niekiedy jednak kształt rękopisu czy pierwowzoru odbiega od ostatecznej formy dzieła. Charakterystyczne dla *Nieszczęśnych*¹² spacje o zmiennej szerokości, możliwe do usystematyzowania dopiero na etapie składu, sygnalizowane są w manuskrypcie kropkami oddzielającymi zdania¹³. *Nieszczęśni* to zresztą powieść w pudełku, która po opublikowaniu w wydawnictwie przypomina rozmiarami standardowej grubości książkę. Archiwalny rękopis zachowany jest natomiast w solidnym, dużym pojemniku o wielkości porównywalnej ze standardowym opakowaniem na buty, jako że musi pomieścić odręcznie zapisane kartki formatu A4¹⁴. To przypadek ukazujący, jak autor rozwija narzędzia wpływające na rozmieszczenie słów na stronie i kształt woluminu, by potem dopracować je we współpracy z wydawcą.

Ponadto w zbiorach The British Library znaleźć można materiały ukazujące kontekst powstania dzieł Johnsona: wycinki z gazet, recenzje, programy teatralne, scenariusze filmowe, a także kosztorysy produkcji sztuk i nagrań. Korespondencja wydawnicza daje wgląd w przebieg spraw związanych z wydaniem książek i wystawianiem sztuk, a listy wymieniane z innymi pisarzami ukazują brytyjskie życie literackie lat 60. i 70. XX wieku. Na uwagę zasługują napisany ogromnym, szerokim odręcznym pismem list od noblisty Harolda Pintera oraz praktycznie niemożliwe do odczytania pocztówki Samuela Becketta. Zachowała się także korespondencja

⁹ Rozmowa z Virginią Johnson z 5 marca 2017.

¹⁰ Jonathan Coe, *Like a Fiery Elephant. The Story of B. S. Johnson* (London: Picador, 2004), 202.

¹¹ Publikacje wydane po biografii Coe obejmują m.in. *Re-reading B. S. Johnson* pod redakcją Philipa Tew i Glyna White'a (2007), *The Subject Rising against its Author. A Poetics of Rebellion in Bryan Stanley Johnson's Oeuvre* autorstwa Miriam Havemann (2011), *Well Done God! Selected Prose and Drama of B. S. Johnson* pod redakcją Jonathana Coe, Philipa Tew i Julii Jordan (2013), *B. S. Johnson and Post-War Literature: Possibilities of the Avant-Garde* pod redakcją Martina Ryle'a i Julii Jordan (2014), *The B. S. Johnson – Zulfikar Ghose Correspondence* pod redakcją Vanessa Guignery (2015). W latach 2014, 2015 i 2017 ukazały się także trzy numery „BSJ: The B.S. Johnson Journal”. W Polsce poświęcono Johnsonowi numer czasopisma „Literatura na Świecie” w 2008 r., znajdują się w nim m.in. fragmenty jego utworów w tłumaczeniu Ewy Kowal. Wybrane dzieła Johnsona (*Nieszczęśni*, 2008 i *Przełożona w normie*, 2012) zostały w całości przetłumaczone na język polski przez Katarzynę Bazarnik i ujęte w liberackiej serii w Korporacji Ha!art. Twórczość Johnsona i jego biografie przetłumaczono także na język francuski i włoski.

¹² B.S. Johnson, *The Unfortunates* (London: Picador, 1999). Polskie tłumaczenie: B.S. Johnson, *Nieszczęśni*, tłum. Katarzyna Bazarnik (Kraków: Korporacja Ha!art, 2008).

¹³ Manuskrypt w archiwum The British Library, nr MS 89001/1/4/2.

¹⁴ Zob. manuskrypt w archiwum The British Library nr MS 89001/1/4/2 oraz MS 89001/1/4/4.

z przyjacielem Johnsona Tonym Tillinghastem, pierwowzorem postaci Tony'ego w powieści pudełkowej *Nieszczęśni*. Ta część archiwum, choć zdecydowanie bardziej tradycyjna, stanowi przydatne uzupełnienie rękopisów i maszynopisów, a także wydanych i szeroko dostępnych dzieł Johnsona. Pozwala wyciągnąć wnioski na temat tego, w jakich warunkach społeczno-ekonomicznych powstawały poszczególne dzieła i jak komunikacja z wydawcami, recenzentami i innymi twórcami mogła wpłynąć na warsztat pracy twórcy.

Za możliwość korzystania ze zbiorów odpowiadają zarówno The British Library, jak i zaangażowani w upowszechnianie zbiorów bliscy pisarza. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że wielkość archiwum zawdzięczamy też samemu Johnsonowi, który, jak wiadomo z jego biografii, starannie kolekcjonował, ale też organizował materiały w domowym gabinecie. Coe zwraca uwagę na wykresy słupkowe, na których twórca zaznaczał liczbę słów napisanych każdego dnia, świadczące o nieodpartej chęci porządkowania awangardowego materiału i pilnowania tempa pracy¹⁵. Również w korespondencji i kosztorysach Johnson ukazuje się jako pragmatyczny ekonomista oraz odpowiedzialna głowa rodziny. Jednocześnie nie sposób pominąć emocji autora, co do których wnioski można wyciągnąć na podstawie zachowanych rękopisów. W szkicach sztuk teatralnych i listach odnaleźć można fragmenty uderzające w konserwatyzm kościoła¹⁶ lub opieszałość wydawców, napisane znacznie rozleglej niż pozostałe, z większym rozmachem i wyrazami frustracji. Dokumenty wymieniane z wydawcami świadczą również o tym, w jak dobrym świetle Johnson chciał zaprezentować swoje utwory, a zarazem z jak zrozumiałą irytacją podchodził do odmowy lub konieczności wprowadzenia radykalnych zmian.

Archiwum ukazuje charakterystyczne dla Johnsona zainteresowanie multimodalnością. Jego koncepcja wpisuje się w znany z szeroko dostępnych książek i badań literaturoznawczych wizerunek awangardowego pisarza¹⁷, szukającego nowych sposobów przekazywania znaczeń poprzez układ tekstu na stronie i kształt książki. Jednocześnie uzupełnia tę sylwetkę o interesujące szczegóły dzięki rękopisom, maszynopisom i innym dokumentom zachowanym z czasów, gdy Johnson tworzył, wydawał, a niekiedy także rewidował pomysły. Dodatkowo materiały wskazują na różnorodność mediów, z jakich twórca korzystał na różnych etapach drogi artystycznej. Archiwum pozwala zobaczyć go nie tylko jako autora powieści, ale również jako dramatopisarza, reżysera, dziennikarza i komentatora życia literackiego. Taka perspektywa koresponduje z tą wyłaniającą się z publikacji jego dzieł – kolekcji przygotowanej przez Brytyjski Instytut Filmowy i antologii *Well Done God!* – które zdają się wskazywać na zwrot ku różnorodności widocznej w dokonaniach Johnsona. Dzięki tym wydaniom ogólnodostępne publikacje Brytyjczyka obejmują już nie tylko prozę i poezję, ale także sztuki teatralne, filmy i artykuły prasowe.

Kolekcja Zenona Fajfera i Katarzyny Bazarnik

Archiwum Zenona Fajfera i Katarzyny Bazarnik stopniowo przechodziło restrukturyzację analogiczną do tej obserwowanej w przypadku zbiorów Johnsona. Organizowanie kolekcji

¹⁵Coe, 193–194.

¹⁶Zob. B.S. Johnson, „Whose Dog Are You?” play for Royal Shakespeare Company (1967), manuskrypt nr MS 89001/3/1/13 w archiwum The British Library.

¹⁷Zob. przyp. 11.

rozpoczęli oni od rozwijania prywatnego archiwum, jednak od czasu zdefiniowania liberatury w 1999 roku udostępniają swoje zbiory we współpracy z instytucjami państwowymi, szczególnie bibliotekami. Kolekcja obejmuje ich własne utwory, a także dzieła innych autorów, którym równie bliska jest materialność książki.

W 2002 roku Czytelnia Liberatury została otwarta w Małopolskim Instytucie Kultury w Krakowie, którego motto wyznaczające zasady funkcjonowania brzmi: „Kultura żyje w obiegu albo nie istnieje”¹⁸. Zgodnie z tym hasłem kolekcję systematycznie uzupełniano o nowe pozycje związane z profilem zbiorów między innymi dzięki środkom z grantu przyznanego przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego¹⁹. Początkowo czytelnia dysponowała jedynie spisana listą książek, która nie pozwalała na swobodne wyszukiwanie, charakterystyczne dla katalogów internetowych. Z czasem udało się stworzyć podstronę internetową powiązaną z witryną MIK-u, gdzie zapoczątkowano tworzenie katalogu – projekt ten nie został jednak ukończony. Co istotne, współpraca z MIK-iem umożliwia Fajferowi i Bazarnik promowanie liberatury podczas organizowanych przez Instytut spotkań.

W 2010 roku biblioteka MIK-u została włączona do Biblioteki Wojewódzkiej w Krakowie, co wiązało się z koniecznością przeniesienia całości jej zbiorów. Fajfer i Bazarnik zgodzili się na zmianę miejsca kolekcji liberatury pod warunkiem zaaranżowania dla niej osobnej czytelni. Biblioteka Wojewódzka planowała wówczas wykorzystanie nowego budynku – Arteteki – gdzie postanowiono umieścić liberackie zbiory. Spośród trzech pięter opisanych kolejno hasłami: dźwięk, obraz i słowo, ostatnie pozostawało do dyspozycji Fajfera i Bazarnik. Nową czytelnię otwarto w 2012 roku, przenosząc do niej także książki wpisujące się w poetykę liberatury, które już wcześniej należały do Biblioteki Wojewódzkiej. Część zbiorów ułożono na otwartych półkach; inne materiały prezentowano w oszklonych gablotach, przygotowanych specjalnie na ten cel. Sposób eksponowania kolekcji w formie ekspozycji nawiązuje do Wystawy Książki Niekonwencjonalnej z 1999 roku. W trakcie tego wydarzenia Fajfer i Bazarnik prezentowali swoją kolekcję na kilkanaście dni przed wydaniem liberackiego eseju-manifestu *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*²⁰.

Dzięki projektowi gablot liberackie archiwum zyskało – obok funkcji dokumentacyjnej – szczególną wartość wizualną. Kompozycja czterech gablot oddawała strukturę włoskiego sonetu: każdemu wersowi odpowiadała jedna z czternastu półek. W pierwszej z oszklonych szaf znajdowały się tomy wydane przed zdefiniowaniem liberatury, których autorzy zachowali tradycyjną formę kodeksu, jednocześnie eksperymentując w jej obrębie. Jako przykład wskazać można *Pieśni niewinności i doświadczenia* Williama Blake’a, którego poezja wmalowana jest w towarzyszące jej obrazy; zachęcający do nieliniowego czytania *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku* Stéphane’a Mallarmégo²¹; *Życie i myśli JW Pana Tristrama Shandy* Laurence’a Sterne’a ze słynną czarną stroną ukazującą śmierć bohatera czy nawiązujące do różnorodnych form i gatunków powieści Jamesa Joyce’a. Druga gablota z czterema półkami nadal prezentowała dzieła sprzed 1999 roku, jednak

¹⁸Informacje o historii tego archiwum zebrano podczas rozmowy z Zenonem Fajferem i Katarzyną Bazarnik w dniu 15 grudnia 2022.

¹⁹Projekt „Wstęp do liberatury!” w ramach programu „Promocja czytelnictwa. Priorytet 2 – Rozwój sektora książki i promocja czytelnictwa. Nabór II – maj 2008”.

²⁰Zenon Fajfer (2010 [1999]). „Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich”, w: Zenon Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna*, red. Katarzyna Bazarnik (Kraków: Korporacja Ha!art, 2010), 22–28.

²¹Stéphane Mallarmé, *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*, tłum. Tomasz Różycki (Kraków: Korporacja Ha!art, 2005).

oprócz liberackich kodeksów można w niej było znaleźć także książki wykraczające poza tę formę, między innymi powieści w pudełku: *Composition No. 1* Marca Saporty²² i *Nieszczęsnych* B.S. Johnsona²³. W gablotach (z trzema półkami) trzeciej i czwartej dotyczących materiałów powstałych po cenzurze wyznaczonej manifestem Fajfera umieszczono formy niekodeksowe, w tym utwory autorów kolekcji. Warto zaznaczyć, że wszystkie półki wykonano ze szkła, co ułatwiało zarówno oglądanie książek pod różnymi kątami, jak i spoglądanie na wiele z nich jednocześnie. Kustosz Tomasz Kalita zaproponował też, by wzdłuż górnych krawędzi gablot zapisano cytaty z *Finnegans Wake*.

Z upływem czasu kolekcja wzbogacała się o nowe pozycje, zgodne z rekomendacjami Fajfera i Bazarnik, a dodatkowo kustosze samodzielnie zamawiali nowe książki dopasowane do profilu czytelnika. Dzięki temu zbiory zaczęły się powiększać także bez bezpośredniego zaangażowania autorów konceptu liberatury. Podczas konferencji *Iconicity in Language and Literature*, odbywającej się w 2005 roku, Fajfer i Bazarnik poznali profesora Johna White'a z University College London, który zaoferował uzupełnienie archiwum. Wśród egzemplarzy przesłanych przez badacza znalazł się chociażby oryginalny, niemieckojęzyczny tom kolażowej poezji w pudełku *Strażnik bierze swój grzebień* autorstwa Herty Müller²⁴.

Jednak kwestia katalogu nadal pozostała nierozwiązana ze względu na problem ze statusem prawnym książek będących prywatną własnością Fajfera i Bazarnik. Zostały one złożone do depozytu, a ich tytuły spisano na liście. To nie wystarczyło, by pozycje z liberackiej kolekcji mogły zostać ujęte w katalogu Biblioteki Wojewódzkiej na takiej samej zasadzie jak inne publikacje. Materiały były dostępne do wglądu na miejscu, ale nie można było zagwarantować możliwości wypożyczenia ich do domu. Nie zmienia to faktu, że rozważano taki sposób upowszechniania liberatury i dążono do niego, co świadczy o tym, że kolekcję traktowano jako integralną część biblioteki publicznej, a nie archiwum, którego celem jest uporządkowanie i ochrona materiałów bez możliwości ich wypożyczenia.

Przeniesienie czytelnika liberatury do Arteteki zmieniło także sposób promowania kolekcji. Fajfer i Bazarnik zaczęli coraz intensywniej prezentować zbiory za granicą. Ich praktyka artystyczna coraz ściślej wiązała się z działalnością naukową i nawiązywaniem kontaktów z uniwersytetami. Pokazywali oni kolekcję w formie wystaw i performansów, a także opowiadali o niej na wykładach gościnnych i konferencjach. Uczestniczyli w festiwalach i organizowali warsztaty, podróżując po Europie, jak również po Stanach Zjednoczonych i krajach azjatyckich²⁵. Liczne podróże sprawiały, że liberackie archiwum zaczęło funkcjonować w nowy sposób – kolekcja pozostawała w Bibliotece Wojewódzkiej, a jednocześnie jej część służyła do szerzenia konceptu na forum międzynarodowym. Był to również okres, kiedy Fajfer i Bazarnik zdecydowali, by uzupełniając zbiory, kupować

²²Pierwsze wydanie: Marc Saporta, *Composition no. 1* (Paris: Seuil, 1962). Wydania angielskie: Marc Saporta, *Composition no. 1*, tłum. Richard Howard (New York: Simon and Schuster, 1963; Marc Saporta, *Composition no. 1*, Visual Editions, 2011).

²³Johnson, *Nieszczęśni*.

²⁴Herta Müller, *Strażnik bierze swój grzebień/Der Wächter nimmt seinen Kamm* (Kraków: Korporacja Ha!art, 2010).

²⁵Podróże Fajfera i Bazarnik obejmowały następujące wydarzenia: 2009 – wystawa w Bristolu; 2010 – pobyt w Belfaście; 2011 – wystawy w Nowym Jorku, Filadelfii, Chicago i Oakland, wystawa i festiwal w Tajpej w Tajwanie, wykład w Tokio, reprezentacja Polski na Europejskim Kongresie Kultury we Wrocławiu (wystawa i warsztaty); 2012 – konferencja i wystawa na University of Kent w Canterbury (Anglia); 2013 i 2014 – festiwal Eliasa Canettiego w Ruse (Rumunia), wystawa w Akademii Sztuk Pięknych w Sofii (Bułgaria), festiwal poezji dźwiękowej w Krajowej (Rumunia), wystawa i performanse na Festiwalu Kultury Polskiej w Tuluzie (Francja); 2015 – festiwal poezji o undergroundowym charakterze w Brukseli, Electronic Literature Conference w Bergen.

dwa egzemplarze każdego tomu, unikając w ten sposób konieczności czasowego redukowania materiałów dostępnych w Krakowie ze względu na ekspozycje zagraniczne. Jednocześnie promowanie kolekcji sprawiało, że coraz więcej osób odwiedzało Artetekę. Uczestnicy międzynarodowych konferencji i wystaw, którzy szczególnie zainteresowali się treściami prezentowanymi przez Fajfera i Bazarnik, niejednokrotnie przyjeżdżali do Krakowa, by obejrzeć stacjonarne archiwum. Służyło ono także podczas konferencji organizowanych w Instytucie Filologii Angielskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie Bazarnik upowszechniała liberaturę jako pracownik naukowy tej jednostki.

Wiosną 2022 roku kolekcja została przeniesiona do Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie i jest już właściwie w całości skatalogowana. Podobnie jak materiały Johnsona, zbiory Fajfera i Bazarnik są więc dostępne w jednej z największych bibliotek w kraju i udostępniane w czytelni poświęconej materiałom rzadkim (w Czytelni Starych Druków). Archiwum krakowskie od brytyjskiej kolekcji odróżnia jednak to, że przygotowane zostało we współpracy z jego twórcami i właścicielami – Fajferem i Bazarnik – co czyni ich współodpowiedzialnymi za kwestie formalne, a jednocześnie daje im możliwość konsultacji z bibliotekarzami oraz szansę na promowanie kolekcji. Ponadto archiwum to ma bardziej złożoną funkcję niż Johnsonowskie. Z jednej strony krakowski zbiór ukazuje twórczość jego właścicieli poprzez ich książki, rękopisy, programy festiwali, na których występowali, oraz dokumentację prowadzonego przez nich Stowarzyszenia Zenkasi. Z drugiej strony to kolekcja zebranych przez Fajfera i Bazarnik dzieł wykorzystujących materialność i przestrzenność książki, w której znajdziemy przykłady literatury światowej. Jest to zatem zbiór międzynarodowy, obejmujący utwory napisane w różnych językach, przez kobiety i mężczyzn, pisarzy znanych i debiutujących. Obok dzieł szeroko dostępnych obecne są unikatowe, jak chociażby *Travelling People* B.S. Johnsona²⁶ czy wspomniany *Der Wächter nimmt seinen Kamm* Herty Müller. Ponadto charakterystyczne dla kolekcji w Bibliotece Jagiellońskiej są również publikacje naukowe, niekoniecznie liberackie same w sobie, ale opowiadające o multimodalności – tomy prezentujące poetykę liberatury, poruszające kwestie genologiczne, zawierające analizy utworów dostępnych w kolekcji. Nie sposób pominąć też aspektu wizualno-wystawowego. Polscy twórcy od zawsze zdają się dostrzegać wartość ekspozycyjną swoich zbiorów i również w Bibliotece Jagiellońskiej planowane jest stworzenie gabloty prezentującej wybrane publikacje w ogólnodostępnej części budynku, poza magazynem z utworami niekonwencjonalnymi. Archiwum Johnsona składa się natomiast głównie z dokumentów, manuskryptów i maszynopisów raczej nieupublicznianych w formie wystawowej.

Zbiory Fajfera i Bazarnik, szczególnie po uzupełnieniu o publikacje naukowe w trakcie przenoszenia do Biblioteki Jagiellońskiej, są więc kompleksową przestrzenią do poznawania i badania liberatury; miejscem łączącym czytelników i badaczy, oferującym szeroki wybór materiałów, które pozwolą lepiej zrozumieć liberacką jedność treści i formy, a także doświadczyć takiej jedności podczas lektury awangardowych dzieł. Z jednej strony kolekcja ta jest przekrojowa, wykraczająca poza podziały epokowe czy geograficzne, a z drugiej świadczy o tym, jakimi twórcami są Fajfer i Bazarnik. W ten sposób różni się ona od brytyjskiego archiwum, które ukazuje przede wszystkim samego Johnsona – i to szczególnie jego rękopisy, maszynopisy i dokumenty, a nie utwory wydane i dostępne w księgarniach. Polski zbiór prezentuje Fajfera i Bazarnik, ich materiały oraz charakterystyczny dla nich warsztat, a ponadto daje wgląd w opisany przez nich koncept i kojarzoną z nimi poetykę.

²⁶Pierwsze wydanie: B.S. Johnson, *Travelling People* (London: Constable, 1963). Wydanie dostępne w liberackim archiwum Fajfera i Bazarnik: B.S. Johnson, *Travelling People* (London: Transworld, 1964).

Mimo tych różnic archiwum Fajfera i Bazarnik, podobnie jak Johnsonowskie, ukazuje proces twórczy awangardowych autorów. Fajfer również ma w swoich zbiorach rękopisy – z czasów pracy nad trójksięgiem o tytule *Oka-leczenie*²⁷, a także rękopis wiersza *Widok z usypanego wzgórza* wydrukowanego w *Odlocie*²⁸. Liberacka kolekcja prezentuje również to, jak niekonwencjonalna książka potrafi się zmieniać na przestrzeni lat. Przykładem może być *(O)patrzenie* Fajfera i Bazarnik, które najpierw drukowane było w formacie zbliżonym do A5²⁹, a następnie zostało dołączone do *Oka-leczenia*³⁰, w mniejszym rozmiarze dopasowanym do trójksięgi³¹. Podobnie *dwadzieścia jeden liter*³² oficjalnie ukazało się w 2010 roku, ale prototyp dostępny był już pięć lat wcześniej. Natomiast wiersz w butelce, *Spoglądając przez ozonową dziurę*³³, doczekał się dwóch wydań – w 2004 i 2009 roku. Choć po opublikowaniu drugiej wersji danego utworu pierwsza nie jest już wznawiana, a prototypy nie są ogólnodostępne, w Bibliotece Jagiellońskiej prześledzić można wszystkie etapy pracy, które doprowadziły do ostatecznego kształtu książki. Oprócz tego archiwum świadczy o wszechstronności Fajfera i Bazarnik oraz ich zainteresowaniu multimodalnością, a to koresponduje z poszukiwaniem odpowiedniego medium i formy przekazu przez Johnsona. W dorobku Fajfera znajdziemy poezję, eseje, sztuki teatralne i artykuły. Bazarnik z kolei, znana w ostatnim czasie szczególnie z pracy naukowej, w latach 90. zdobyła też doświadczenie jako asystentka reżysera teatralnego. Do tego należy dodać wymienione wyżej zagraniczne prezentacje ich obojga. W odpowiedzi na tę różnorodność Biblioteka Jagiellońska udostępnia także materiały audiowizualne, na przykład wystąpienie z Japonii czy wieczór poetycki w Teatrze Rialto.

Omawiani twórcy mają więc podobną wrażliwość, pozwalającą im łączyć niekonwencjonalność i swobodę twórczą w zakresie wykorzystywania mediów ze skrupulatnym organizowaniem dzieł oraz dokumentowaniem szkiców i publikacji. Johnson zachowywał i starannie oznaczał kolejne wersje swoich tekstów, korespondencję, kosztorysy i inne materiały, co pozwoliło Jonathanowi Coe poruszać się po materiałach tak swobodnie, by odtworzyć różnorakie epizody z jego życia i spisać je w formie biografii. W rezultacie również w The British Library materiały ułożone są tematycznie i chronologicznie, dzięki czemu możliwe jest konsekwentne i efektywne wyszukiwanie. Podobnie Fajfer i Bazarnik od wielu lat zarówno kolekcjonują publikacje wpisujące się w poetykę liberatury, jak i dokumentują własną twórczość i jej recepcję między innymi w formie wycinków z gazet i recenzji ich spektakli. Ich zbiory stanowią bogate źródło informacji o zmianach w sposobie myślenia o książce i jej materialności, a także ukazują rozwój działalności artystycznej Fajfera i Bazarnik oraz prowadzonej przez nich liberackiej serii w wydawnictwie Ha!art.

Konkluzje

Polscy twórcy podobnie jak spadkobiercy Johnsona chcą upubliczniać niekonwencjonalne zbiory w celu ich popularyzacji, mimo że wybrane materiały o niekodeksowym kształcie czy

²⁷Zenon Fajfer, Katarzyna Bazarnik. *Oka-leczenie* (Kraków: Korporacja Ha!art, 2009).

²⁸Zenon Fajfer, *Odlot* (Kraków: Korporacja Ha!art, 2019).

²⁹Katarzyna Bazarnik, Zenon Fajfer, *(O)patrzenie* (Kraków: Krakowska Alternatywa, 2003).

³⁰Fajfer, Bazarnik, *Oka-leczenie*.

³¹Katarzyna Bazarnik, Zenon Fajfer, *(O)patrzenie* (Kraków: Korporacja Ha!art, 2009).

³²Zenon Fajfer, *dwadzieścia jeden liter* (Kraków: Korporacja Ha!art, 2010).

³³Zenon Fajfer, *Spoglądając przez ozonową dziurę* (Kraków: Korporacja Ha!art, 2004). Wydanie drugie: 2009.

fragmentarycznej strukturze stawiają przed nimi wyzwania w zakresie sposobu przechowywania i konserwacji. Zarówno zbiory Johnsona, jak i Fajfera i Bazarnik dostępne są obecnie w bibliotekach państwowych. Zgromadzone materiały obejmują ich liberackie książki i szkice, a także dokumenty dotyczące między innymi procesu wydawniczego, wystawiania spektakli i udziału w festiwalach. Rodzaj udostępnianych treści jest więc podobny – tak jak londyńską czytelną manuskryptów wyróżnia niekonwencjonalny charakter udostępnianych dokumentów, tak Biblioteka Jagiellońska prezentuje liberackie książki jako dzieła unikatowe dostępne w Czytelnii Starych Druków. Podobieństwa zauważyć można także, przyglądając się taktykom porządkowania Johnsona i Fajfera – obaj starają się zachować jak najwięcej i tak starannie uprządkować materiał, jakby czuli, że to na nich spoczywa odpowiedzialność dokumentowania procesu wydawniczego, osiągnięć i recenzji. Choć Johnson organizował materiały w latach 60. i 70., a Fajfer zajmuje się tym od lat 90., łączy ich założenie, że czytelnicy jeszcze wszystkiego nie wiedzą, że potrzebują przewodników po awangardowych kolekcjach.

Liberackie archiwa ukazują różnorodność użytych mediów i narzędzi wykorzystywanych do przekazywania znaczeń. Jak się okazuje, B.S. Johnson i Zenon Fajfer to awangardowi twórcy, którzy w czasie kolekcjonowania dbają o to, by ich archiwa pozostawały bogate w różnorodne źródła i możliwie czytelnie ukazywały rozwój praktyki artystycznej. Polska kolekcja ma jednak nieco inny charakter ze względu na to, że świadczy nie tylko o tym, kim są jej właściciele, ale także o tym, jak zaproponowany przez nich koncept liberatury zinterpretować można w kontekście literatury światowej i badań naukowych nad materialnością książki. W związku z tym zbiory Fajfera i Bazarnik są archiwum-czytelnia – obejmują także dzieła innych autorów, w tym te powstałe zdecydowanie wcześniej niż ich literacki debiut, oraz publikacje krytycznoliterackie i naukowe. Można zatem wskazać dwie perspektywy na organizowanie liberatury – polska kolekcja łączy dokumentację twórczości Fajfera i Bazarnik z udostępnianiem materiałów dotyczących rozumienia książki jako medium, podczas gdy archiwum B.S. Johnsona koncentruje się na prezentacji jego własnych dokonań i kontekstu powstania jego dzieł, ukazując brytyjskie życie literackie lat 60. przez pryzmat jego doświadczeń.

Bibliografia

- Bazarnik, Katarzyna. *Joyce & Literature*. Praga: Litteraria Pragensia, 2011.
- – –. *Liberature. A Book-bound Genre*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016.
- – –. „Liberature as World Literature”. W: *Polish Literature as World Literature*, red. Piotr Florczyk, K.A. Wisniewski, 193–207. New York, London, Dublin: Bloomsbury Academic, 2022.
- Bazarnik, Katarzyna, Zenon Fajfer. „Krótka historia liberatury”. W: Zenon Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna*, red. Katarzyna Bazarnik, 85–92. Kraków: Korporacja Ha!art, 2010.
- – –. *(O)patrzenie*. Kraków: Krakowska Alternatywa, 2003.
- – –. *(O)patrzenie*. Kraków: Korporacja Ha!art, 2009.
- BSJ: *The B.S. Johnson Journal*. Red. J. Darlington, M. Hooper, M. Seddon, P. Tew, K. Zouaoui. Lulu.com 2014, 2015, 2017.
- B.S. Johnson and Post-War Literature: Possibilities of the Avant-Garde*. Red. Martin Ryle, Julia Jordan. London: Palgrave Macmillan, 2014.
- Coe, Jonathan. *Like a Fiery Elephant. The Story of B. S. Johnson*. London: Picador, 2004.

- Fajfer, Zenon. *dwadzieścia jeden liter*. Kraków: Korporacja Ha!art, 2010.
- – –. (2010 [1999]). „Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich”. W: Zenon Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna*, red. Katarzyna Bazarnik, 22–28. Kraków: Korporacja Ha!art, 2010.
- – –. *Liberatura czyli literatura totalna*. Red. Katarzyna Bazarnik. Kraków: Korporacja Ha!art, 2010.
- – –. *Odlot*. Kraków: Korporacja Ha!art, 2019.
- – –. *Pieśń słowronka*. Szczecin, Bezzecze: Wydawnictwo Forma, 2023.
- – –. *Powieki*. Szczecin, Bezzecze: Wydawnictwo Forma, 2013.
- – –. *Spoglądając przez ozonową dziurę*. Kraków: Korporacja Ha!art, 2004. Wydanie drugie: 2009.
- – –. „Uwolnienie”. W: *Konkurs Dramaturgiczny STREFY KONTAKTU. Baza Sztuk*. https://strefykontaktu.pl/sk/Baza_sztuk,82. Dostęp 11.08.2023.
- – –. *Widok z głębokiej wieży*. Szczecin, Bezzecze: Wydawnictwo Forma, 2015.
- Fajfer, Zenon, Katarzyna Bazarnik. *Oka-leczenie*. Kraków: Korporacja Ha!art, 2009.
- Havemann, Miriam. *The Subject Rising against its Author. A Poetics of Rebellion in Bryan Stanley Johnson's Œuvre*. Hildesheim, Zürich, New York: Olms, 2011.
- Johnson, B.S. *Autograph first draft manuscript of „The Unfortunates”, in a box file with autograph notes showing text inside*. Manuskrypt nr MS 89001/1/4/2 w archiwum The British Library.
- – –. *Final typewritten manuscript for „The Unfortunates”, in a mock-up large scale box*. (1967). Manuskrypt nr MS 89001/1/4/4 w archiwum The British Library.
- – –. *Nieszczęśni*. Tłum. Katarzyna Bazarnik. Kraków: Korporacja Ha!art, 2008.
- – –. *The Unfortunates*. London: Picador, 1999.
- – –. *Travelling People*. London: Constable, 1963.
- – –. *Travelling People*. London: Transworld 1964.
- – –. „*Whose Dog Are You?*” *play for Royal Shakespeare Company* (1967). Manuskrypt nr MS 89001/3/1/13 w archiwum The British Library.
- Mallarmé, Stéphane. *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*. Tłum. Tomasz Różycki. Kraków: Korporacja Ha!art, 2005.
- Müller, Herta. *Strażnik bierze swój grzebień/ Der Wächter nimmt seinen Kamm*. Kraków: Korporacja Ha!art, 2010.
- Od Joyce’a do liberatury. Szkice o architekturze słowa*. Red. Katarzyna Bazarnik. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2002.
- Refresh the Book: On the Hybrid Nature of the Book in the Age of Electronic Publishing*. Red. Viola Hildebrand-Schat, Katarzyna Bazarnik, Christoph Benjamin Schulz. Leiden and Boston: Brill Rodopi, 2021.
- Re-reading B. S. Johnson*. Red. Philip Tew, Glyn White. London: Palgrave Macmillan, 2007.
- Saporta, Marc. *Composition no. 1*. Paryż: Seuil, 1962.
- – –. *Composition no. 1*. Tłum. Richard Howard. New York: Simon and Schuster, 1963.
- – –. *Composition no. 1*. Visual Editions, 2011.
- The B. S. Johnson – Zulfikar Ghose Correspondence*. Red. Vanessa Guignery. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015.
- Well Done God! Selected Prose and Drama of B. S. Johnson*. Red. Jonathan Coe, Philip Tew, Julia Jordan. London: Picador, 2013.
- Wokół Jamesa Joyce’a*. Red. Katarzyna Bazarnik, Finn Fordham, Kraków: Universitas 1998.

SŁOWA KLUCZOWE:

B . S . J o h n s o n

LIBERATURA

ABSTRAKT:

Artykuł jest podsumowaniem czteroletniej pracy w archiwach liberatów – angielskiego pisarza powojennego B.S. Johnsona oraz polskich twórców: Zenona Fajfera i Katarzyny Bazarnik. Omówiona zostaje w nim historia obu kolekcji oraz ich multimodalny charakter, korespondujący z awangardowymi dziełami autorów. W perspektywie komparatystycznej ukazane są strategie porządkowania wybierane przez Johnsona oraz Fajfera i Bazarnik, a także podobieństwa i różnice w ich sposobach archiwizowania literatury niekonwencjonalnej.

Zenon Fajfer

Katarzyna Bazarzik

biografia

ARCHIWUM

NOTA O AUTORCE:

Katarzyna Biela – pracuje jako asystentka w Instytucie Filologii Angielskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Kieruje „Diamentowym Grantem” dotyczącym twórczości teatralnej B.S. Johnsona i Zenona Fajfera.

Dzienniki wojenne Leopolda Buczkowskiego. Lektura antropologiczna*

Maciej Libich

ORCID: 0000-0002-8536-3315

*Artykuł powstał w ramach projektu badawczego „Zapis doświadczenia wojennego w dziennikach Leopolda Buczkowskiego (1905–1989), Anny Pogonowskiej (1922–2005) oraz Jerzego Kamila Weintrauba (1916–1943)” finansowanego przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego w programie Diamentowy Grant (nr grantu: DI2018 012148).

Słowem wstępu

Historia literatury pochwalić się może kilkorgiem pisarzy równie tajemniczych, jak Leopold Buczkowski (1905–1989), autor *Czarnego potoku* (1954), *Doryckiego krąganka* (1957) czy *Pierwszej świetności* (1966) – wstrząsających, eksperymentalnych powieści o drugiej wojnie światowej i Zagładzie. Twórczość ta, mimo upływu lat, nie przestaje zaskakiwać i nie traci na aktualności, o czym najlepiej świadczy fakt, że przyciąga uwagę kolejnych pokoleń czytelników i badaczy¹. Jednocześnie trudno oprzeć się wrażeniu, że sens pisarstwa Buczkowskiego wciąż nam umyka – mało kto bada jego przepastne archiwa² wypełnione trudnymi do odszy-

¹ Z najmłodszego pokolenia naukowców zajmujących się twórczością i sztuką wizualną Leopolda Buczkowskiego warto przywołać m.in. Piotra Sadzika i Dawida Skrabka, cytowanych w dalszej części artykułu, a także Justynę Staroń, która bada archiwa i sztuki wizualne Buczkowskiego. Zob. Justyna Staroń, „Przejawy uczuć w zapisie doświadczeń. Między kartami listów męża do żony”, *Konteksty* 3 (2015): 7–16; Justyna Staroń, „Dialog sztuk. O twórczości artystycznej Leopolda Buczkowskiego”, w: (Dy)fuzje. Związki literatury i sztuki w Polsce po 1945 roku, red. Magdalena Lachman, Paweł Polit (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2019), 87–118.

² Archiwum Leopolda Buczkowskiego znajduje się w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, sygn. 1617–1663. Dzienniki, notatniki i wspomnienia noszą sygn. 1641–1643. Dzienniki wojenne opatrzone sygn. 1641.1–1641.3.

frowania notatkami i obszerną korespondencją, niewiele mówi się również o pozaliterackiej działalności artystycznej Buczkowskiego: malarstwie, rysunku, rzeźbie³. Zagadką pozostaje też – a może przede wszystkim – życiorys pisarza, zwłaszcza jego okupacyjne losy: niepotwierdzony udział w kampanii wrześniowej, a także skąpo opisane walka w ruchu oporu na Podlasiu, uczestnictwo w powstaniu warszawskim, wreszcie zaś niewola i ucieczka z obozu przejściowego Dulag 121 w Pruszkowie⁴. Trudno przecenić wagę zapisków wojennych Buczkowskiego z lat 1943–1945 (wydanych w 2001 r. jako *Dziennik wojenny*⁵), okazują się bowiem nie tylko pomostem łączącym napisane przed wojną i strukturalnie uporządkowane *Wertepy* (1947) z językowo i narracyjnie rozszczełnionym *Czarnym potokiem*⁶. To także dokument, który wciąż może rzucić światło na okupacyjną biografię pisarza. Dotychczas jednak notatki Buczkowskiego nie zdołały odpowiedzieć na liczne pytania badaczy.

Zasadnicza wątpliwość dotyczy autentyczności rękopisów trzech zeszytów dziennika. We wstępie do *Dzienników wojennych* Sławomir Buryła – edytor i jeden z najważniejszych znawców twórczości autora *Czarnego potoku* – stwierdził, że nie są to oryginały z lat 40., lecz czystopisy sporządzone przez Buczkowskiego w 1987 roku. Dowodem miały być adnotacje „I.87”, „II.87” oraz „III.87”, które widnieją na pierwszych kartach notatników. Według Buryły to „daty porządkowania i przepisywania diariusza”⁷. Niecałą dekadę później badacz powrócił do tej tezy, posiłkując się dodatkowym argumentem – brakiem skreśleń, których należałoby się spodziewać po tekście zapisywanym na bieżąco⁸ – choć przywołał też kilka kontrargumentów, które mogłyby zaświadczyć o oryginalności rękopisu: nieczytelne partie tekstu, nieregularny charakter pisma, niejednolity sposób datacji⁹. Zastrzeżenia te Buryła pominął jednak w kolejnym szkicu poświęconym dziennikom Buczkowskiego, ponownie przychylając się do koncepcji czystopisu: „Co zaginęło z notatek prowadzonych na bieżąco przez Buczkowskiego? Nie można odpowiedzieć na tę wątpliwość z braku podstawy czystopisu z 1987 roku [...]. Brak pierwotnej wersji diariusza powoduje, że również pytanie o materialność można odnieść jedynie do rękopisu z roku 1987”¹⁰.

³ Na szczęście jednak coraz częściej. Za jaskółkę zmian trzeba uznać wystawę twórczości plastycznej Buczkowskiego, która odbyła się w Muzeum Sztuki w Łodzi (29.10.2021–13.02.2022). Zob. Leopold Buczkowski. Przełoty historii, przelotne obrazki, red. Agnieszka Karpowicz i Paweł Polit (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2021).

⁴ Ustalenie podstawowych faktów utrudnia skłonność Buczkowskiego do mnożenia wersji własnej biografii. Hanna Kirchner mówiła wręcz, że pisarz traktuje swój życiorys niczym „tekst, w którym może twórczo gospodarować, kładąc jakby na trywialne szczegóły poetycką siatkę [...]”. Zob. Hanna Kirchner, „Pan Leopold. Rysunek z pamięci”, w: *Wspomnienia o Leopoldzie Buczkowskim*, red. Jan Tomkowski (Ossa: Dom na Wsi, 2005), 75.

⁵ Leopold Buczkowski, *Dziennik wojenny*, wstęp i posłowie Sławomir Buryła, opracowanie Sławomir Buryła, Radosław Sioma (Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, 2001).

⁶ Sławomir Buryła, „Między «Wertepami» a «Czarnym potokiem»: zagadnienia ewolucji prozy Leopolda Buczkowskiego”, *Teksty Drugie* 2 (2001): 265–273.

⁷ Sławomir Buryła, Wstęp, w: Leopold Buczkowski, *Dziennik wojenny*, 18.

⁸ Sławomir Buryła, „Edytorskie aspekty twórczości Leopolda Buczkowskiego. Rekonesans”, *Pamiętnik Literacki* 2 (2008): 174.

⁹ Buryła, „Edytorskie aspekty twórczości Leopolda Buczkowskiego. Rekonesans”, 174–175.

¹⁰ Sławomir Buryła, „«Dziennik wojenny» Leopolda Buczkowskiego – wyzwanie dla (młodego) edytora”, w: *Zapisywanie wojny. Dzienniki z lat 1939–1945*, red. Maciej Libich, Piotr Sadzik (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2022), 117–132. Tekst ukazał się pierwotnie w 2019 r. po angielsku, zob. Sławomir Buryła, „«Dziennik wojenny» by Leopold Buczkowski. A challenge for a (young) editor”, *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica* 4 (2019): 183–200.

Niewykluczone, że nie uda się rozstrzygnąć kwestii autentyczności dziennika – nasza wiedza na temat diariusza jest szczątkowa, a czerpać możemy ją niemal wyłącznie z samych zapisków – lecz właśnie dlatego problem domaga się szczególnej ostrożności. Nie chciałbym powiedzieć, że odrzucam tezę Buryły. Sądzę jednak, że zarówno nieciągła, chaotyczna forma diariusza, jak i rozliczne ślady jego lektur (m.in. dopiski czy podkreślenia) zachęcają, by zrewidować ustalenia poczynione na początku tego stulecia. Stawką śledztwa są nie tylko fundamentalnie ważne informacje dotyczące praktyki piśmiennej Buczkowskiego¹¹. Chodzi przede wszystkim o ustalenie statusu samego dziennika. Kopiowanie notatek wiązać się może z równoległym procesem redakcji, a więc skracaniem, poprawianiem i cenzurowaniem diariusza¹². Przepisany dziennik przestaje być wówczas dziennikiem (przynajmniej w antropologicznym rozumieniu tego słowa) i przybiera postać opracowanego dzieła literackiego, a w takiej sytuacji nie sposób uniknąć pytania o należyte podejście metodologiczne¹³. W związku z tym chciałbym dokończyć opisu materialności zeszytów – pierwszego w historii badań nad diariuszem – a następnie spróbować odpowiedzieć na pytanie, czy dzienniki Buczkowskiego to autentyczny zapis doświadczenia wojennego, czy raczej tekst o niejasnym statusie genologiczno-genetycznym, przepisany przez diarystę po latach.

Rękopisy dzienników wojennych

Mówiąc o dziennikach wojennych Leopolda Buczkowskiego, mam na myśli trzy wspomniane zeszyty, które stały się podstawą wydania *Dziennika wojennego*. To niemal cała diarystyczna spuścizna pisarza. Zachowała się również garść rozproszonych notatek, pochodzących w większości z drugiej połowy lat 40. i z lat 50.: refleksje na temat historii sztuki, kalendarzowe wpisy, proste rachunki i wyliczenia. W warszawskich zbiorach dostępne są także – przepisane na maszynie – luźne kartki z quasi-dziennikowymi zapiskami, które jednak pod wieloma względami przypominają prozę Buczkowskiego z połowy XX wieku; to najprawdopodobniej materiały wstępnie zredagowane i opracowane, być może w celu ewentualnej publikacji¹⁴. Na podstawie dokumentów można wnioskować, że autor *Czarnego potoku* nie miał zwyczaju codziennego notowania, a praktyka prowadzenia diariusza była reakcją na rozpad przedwojennego świata i kształtowanie się nowych realiów społeczno-politycznych.

Dzienniki Buczkowskiego odróżniają się na tle wojennych zapisków większości polskich pisarzy i pisarek nie tylko dlatego, że z fotograficzną wręcz precyzją – i przy pomocy dosadnego, wulgarnego języka – dokumentują okrucieństwa i brutalne mordy na Polakach i Żydach. Uwagi domaga się również ich heterogeniczna forma. Po pierwsze, Buczkowski notował wyłącznie na nieparzystych stronach, a strony parzyste pozostawiał niezapisane (jedynie na kilku z nich

¹¹Zob. Paweł Rodak, „Wojna i zapis (o dziennikach wojennych)”, *Teksty Drugie* 6 (2005): 39.

¹²To zresztą powszechna praktyka wśród diarystów. Szykując swoje intymne zapiski do druku, poprawiali je i redagowali – i to w znacznym stopniu – choćby Leopold Tyrmand czy też Andrzej Bobkowski. Zob. Łukasz Mikołajewski, „Pamięć fabularyzowana. Powojenne poprawki w «Szkicach piórkem» Andrzeja Bobkowskiego”, w: *Buntownik – cyklista – kosmopolak. O Andrzeju Bobkowskim i jego twórczości*, red. Jarosław Klejnocki, Andrzej Stanisław Kowalczyk (Warszawa: Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Wiąż, 2011).

¹³Paweł Rodak, *Miedzy zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011), 11–12.

¹⁴Zob. Piotr Sadzik, „– – – – Traumatografie Leopolda Buczkowskiego”, *Rana. Literatura – Doświadczenie – Tożsamość* 1 (2020): 74–75.

46

Zaint się Kozłochem, wzyna się prof: dole moi
 Kozania, pierwszy Kozłoch, który przyniósł - stonami
 maist o Chyżnie. Kniżka antyrytm! Borko się
 cięry, Kozłoch i obito to motu.

Mam juho prync wnuka Jona Rótkowa, parę
 Kozia mickiego; ten wnuk to, pchłom, ter. ci
 jine i mialije. Byt stryż użga z Niemisz, ptara
 i użrena na Kozach; narywa to „laughyrenu”
 • mickiego micko Zuelu.

A noc olivierowa-najciemniejsza z ciemnych, wchodzi
miatr wina Kozłochów denecze, dnie i pnie
w olivier i szmoch, Daleri: huck ciemot.

Kozłochow: w mauli tch mopsitach śmire
 Zelmanego: mopsitach go w mę zchołupę,
 pchłuje użie im w Kozach użd... albo cy to
 most lubrian jone go użnie olivier iżie-
 tch Kozłoch, cy nie lepiej Zuelu im Koz
 o pioletach użd iżnie, huck trapedzi
 mickiego gozłoch.

Karta z pierwszego zeszytu dzienników
 Leopolda Buczkowskiego („Grząski sad”),
 22 XI 1943. Źródło: Muzeum Literatury
 im. Adama Mickiewicza w Warszawie.

znajdują się pojedyncze, trudne do odczytania słowa, zagadkowe rysunki i piktogramy albo znaki graficzne, np. „X” lub „XO”). W archiwum Buczkowskiego znaleźć można materiały literackie uporządkowane (czy może raczej skomponowane) w ten sam sposób, na przykład teczkę z maszynopisem zatytułowaną *Rafał Bajc* (sygn. 1643), ale też listy do rodziny i przyjaciół, pisane niekiedy na nieparzystych stronach kartki A4 złożonej na pół¹⁵. Po drugie, Buczkowski stosował szczególny zapis interpunkcyjny. Korzystał ze znaków takich jak #, =, ≠, +, –, a także z ich autorskich wariacji, niemożliwych do powtórzenia w zapisie komputerowym. Wydanie *Dziennika wojennego* z 2001 roku nie uwzględniło oryginalnej interpunkcji Buczkowskiego, edytorzy uznali bowiem, że należy ją ujednolicić i uprościć, aby nie komplikować i tak niełatwej lektury. Po latach decyzję tę uznali za błędną¹⁶, na co wpływ miała między innymi rozprawa doktorska Dawida Skrabka, który zwrócił uwagę na znaczenie traumatycznej faktury zapisu Buczkowskiego¹⁷. Niecałą dekadę później w ślady Skrabka poszedł Piotr Sadzik, który podjął się analizy rwanej interpunkcji w zapiskach Buczkowskiego¹⁸. Po trzecie wreszcie, Buczkowski – co postaram się udowodnić – wielokrotnie ponawiał lekturę swoich dzienników: podkreślał niektóre fragmenty, dopisywał pojedyncze słowa i krótkie zdania, dokonywał drobnych korekt. W tym sensie nie sposób traktować diariusza jedynie jako tekstualnego świadectwa wojny; to raczej wizualnie zróżnicowane, eksperymentalne dzieło, do którego autor *Czarnego potoku* wracał przez całe życie – nie tylko w poszukiwaniu inspiracji.

Przejdźmy do szczegółowego opisu notatników. Pierwszy zeszyt ma 179 kart. Buczkowski wykorzystał jedynie 82 strony, jednak – ze względu na wspomniany jednostronny sposób notowania – wypełnił brulion prawie w całości. Zeszyt w linie, nieposiadający żadnych oznaczeń fabrycznych, zachowany jest w dobrym stanie: kartki są niepogniecione i nieprzedarte; зда-je się, że żadnej nie wyrwano. W nieco gorszej kondycji jest okładka: pomięta, pozaginana, z jasną plamą o kilkucentymetrowej średnicy na środku. Oprócz tego dolna krawędź brulionu została zalana atramentem. Zeszyt nosi widoczne ślady użytkowania – najprawdopodobniej wielokrotnie przenoszono go z miejsca na miejsce, o czym świadczą jego postrzępione, starte krawędzie – zarazem Buczkowski ewidentnie dbał o notes i jego zawartość: w środku nie znajdziemy zabrudzeń czy plam, które utrudniałyby lub uniemożliwiały lekturę tekstu, nie znajdziemy również resztek po jedzeniu i picu ani śladów wydzielin. Brulion zawiera zapiski sporządzone między 7 października 1943 a 8 marca 1944. Diarysta nadał im enigmatyczny tytuł *Grząski sad*. Tytuł ten powraca w dziennikach i notatkach Buczkowskiego jako pomysł na utwór (być może scenariusz filmowy), który jednak nie doczekał się realizacji.

Na pierwszej karcie znajduje się wspomniana adnotacja „I.87” sporządzona niebieskim długopisem. Na karcie drugiej widnieją tytułowe, dwukrotnie podkreślone słowa „Grząski sad”. Buczkowski zapisał je czarnym atramentem, podobnie jak wszystkie kolejne wpisy w tym zeszycie. Karta trzecia to początek diarystycznych notatek. Jak zauważył Buryła, zastanawia brak jakichkolwiek poprawek, skreśleń, a nawet błędów ortograficznych, których można by

¹⁵Trzeba jednak pamiętać, że Buczkowski nie był w tej praktyce odosobniony. Warto przywołać choćby rękopisy Mirona Białoszewskiego.

¹⁶Buryła, „«Dziennik wojenny» Leopolda Buczkowskiego – wyzwanie dla (młodego) edytora”, 126–128.

¹⁷Dawid Skrabek, *Traumatyczna tkanka sztuki, rozprawa napisana pod kierunkiem prof. Anny Burzyńskiej*, Kraków 2011. Maszynopis znajduje się w bibliotece Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

¹⁸Sadzik, 69–88.

68

prawy tyżni w śmieci, Nam licet!

13. XII. Włosini tymczasem gwałdnie - to ci fajny dzień, to znów tam języs konferencji o polityce Kurwa ~~Leopold~~ Kolt- i bandyty co to ^{leża} ludzi obalne, tworzenie prelia w ramach między innymi Korabimur mowy. To się narywa planowe zginienie wroga albo wojna materialna. A tu prelowali znówu Berukiego, jego to rozmawiali w Kłopotolu, teri na golara. Orkiestra racinania siopusa, tylen oludni: bum, bum - i liiiiirararaja! Siopu rowała się, cypryna u białana mnista się nowny w probie - mu! mi łolui minnie glut ci w tuam! - SSman - gras i kłeciu i kłeciu nad problem Berukiego 5 razy znowu, robi to tak niepodobne, i Kucolru głowa skoczyła ku głowi, języs go ktoś dygrym rduilił bez zhamię. A znowu Berukiego znaczy się wstawa tak skomli języs Królik

Karta z pierwszego zeszytu dzienników Leopolda Buczkowskiego („Grząski sad”), 13 XII 1943. Źródło: Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie.

się spodziewać po zapisie na bieżąco. Pojawiają się natomiast podkreślenia: czasem pojedynczych słów (być może kiedy Buczkowski sygnalizuje ważny fragment tekstu), innym razem kilku ostatnich wyrazów w wersie lub wręcz całego wersu, kiedy diarysta chce oddzielić od siebie dwa akapity. Oprócz tego w dzienniku natrafić można na liczne podkreślenia ołówkiem, nie pochodzą one jednak od Buczkowskiego, lecz od edytorów dziennika, którzy zaznaczali nieczytelne słowa (niektórych nie udało się rozczytać do dziś; w *Dzienniku wojennym* oznaczone są kwadratowymi nawiasami). Wszystko wskazuje na to, że również edytorzy (prawdopodobnie Bogusław Żurkowski) odpowiadają za kilkuwyrazowe podkreślenia niebieskim długopisem na kartach 22, 23 oraz 24, o tym jednak za chwilę. Nieustalonego autorstwa jest natomiast pionowa, czerwona kreska, która prowadzi przez połowę karty 22. Czerwoną kredką podkreślone jest również trzywersowe zdanie na karcie 46: „A noc dzisiejsza – najczarniejsza z czarnych, wschodni wiatr zacina złodowaciąym deszczem, dmie i gwiżdże w drutach i sosnach. Daleki huk armat”.

Na karcie 31v zanotowano i podkreślono ołówkiem dwa słowa: „Szapiro”, a pod nim „Durmianka”. Najprawdopodobniej są to nazwiska, nie pojawiają się jednak ani w *Wertepach*, ani w *Czarnym potoku*, ani nawet w innych partiach dziennika, trudno zatem powiedzieć, dlaczego Buczkowski je zapisał¹⁹. Ta sama wątpliwość tyczy się kolejnych nazwisk. To „Szonort” na karcie 59v oraz „Riess” na karcie 60v (pod spodem znajduje się dopisek „na ganku”, u góry zaś tajemniczy rysunek przypominający dwa nawiasy klamrowe: „{}”). Łatwo natomiast rozkodować znaczenie trzech słów na karcie 81v: „Dudyń”, „Sałaśka” i „Werchobusy” to nazwy wsi z rejonu brodzkiego. Na górnym marginesie karty 32 Buczkowski narysował pięć dużych znaków „X”. Pojedynczy znak naszkicował również na górnym marginesie karty 35, dwa kolejne znaki postawił na karcie 45v, jeden na karcie 47v, trzy na górnym marginesie karty 48, kolejne trzy na karcie 49, natomiast u góry karty 80 pojawiają się znaki „X O !”. Można zażytkować tezę, że w ten sposób diarysta podkreślał najistotniejsze partie tekstu podczas ponawianych lektur dziennika. Na karcie 66 zdanie „Rąbiemy drzewo z Zygmuntem w lesie” Buczkowski oznaczył z dwóch stron grubymi kratkami sporządzonymi ołówkiem. To jedyna wzmianka w pierwszym zeszycie dotycząca Zygmunta Buczkowskiego – najmłodszego brata Leopolda, który zginął w rzezi dokonanej przez UPA w Podkamieniu. Oznaczenie pochodzić musi z późniejszego czasu, poczynione zostało bowiem innym narzędziem pisania. Wydaje się tym bardziej znaczące, jeśli wziąć pod uwagę wpis Buczkowskiego z sierpnia 1944 roku: „I dziś śnił mi się [...] Zygmunt. Zbrodnia podkamieniecka dominuje nad wszystkim”.

Warto przyjrzeć się karcie 58 – Buczkowski dokonał na niej aż dwóch poprawek. W zdaniu „Morowi giną, a cholera coraz bardziej cholerowata wyłazi na plan i napełnia t.zw. «czarę życia» = odrzucając, kładąc w groby z najlepszymi sercami, czary życia = trzeba by coś takiego zrobić jak Tuwim – taką «baczną antenę głupoty ludzkiej»” diarysta skreślił słowo „Tuwim” i tuż obok zapisał „Winawer”; nieco niżej wprowadził drobną korektę w słowie „mieniany”. Kolejna poprawka – chyba najbardziej interesująca – znalazła się na karcie 68. Pada tam zdanie: „Właśnie trzynasty grudzień, to ci fajny dzień, bo znowu tam jakąś konferencję odbywa kurwa-bieda-kolt – z bandytą, co to ludzi dalsze tresowanie pcha w samą pierdziączkę karabi-

¹⁹ „Durmianka” to również nazwa ukraińskiej wsi, miejscowość ta leży jednak w obwodzie czernihowskim, ponad pół tysiąca kilometrów od Podkamienia, z którego wywodził się Buczkowski.

nu maszynowego”. Wypowiedź Buczkowskiego dotyczy konferencji w Kairze, która odbywała się w dniach 3–7 grudnia 1943 roku. Spotkali się tam Franklin Delano Roosevelt z Winstonem Churchillem, by omówić między innymi ewentualną współpracę z Chinami przeciwko Japonii. „Kurwa-bieda-kolt” to oczywiście Roosevelt, lecz w pierwotnej wersji Buczkowski napisał „kurwa-żyd-kolt”. Słowo „żyd” jest niemal całkowicie zamazane, wyraźnie odznaczają się jednak pierwsza litera „ż”, dolna połowa jednej z trzech liter, którymi mogą być jedynie „y”, „g” lub „j” (a w grę wchodzi wyłącznie samogłoska), oraz górna część trzeciej litery, którą może być tylko „d”, ponieważ kończy się – a nie zaczyna, jak w przypadku „b”, „h”, „k”, „l”, „t” – pionową linią.

W pierwszym zeszycie diariusza uwagę zwraca jeszcze jedna kwestia dotycząca zapisu, a mianowicie zmienny dukt pisma. Regularny styl zapisu aż do karty 70 niespodziewanie przybiera inny kształt – Buczkowski zaczyna stawiać małe, cienkie litery. Powraca do poprzedniego rozmiaru pisma na karcie 74; to początek dłuższej niedatowanej notatki, zapewne z 31 grudnia 1943 lub 1 stycznia 1944 (dotyczy Nowego Roku). Kolejny wpis pochodzi z 18 lutego 1944, następny z 19 lutego; oba pod względem ductu przypominają zapiski z kart 3–70. W ostatniej notatce – z 8 marca 1944 roku – dukt pisma zmienia się po raz kolejny.

Na koniec trzeba wspomnieć również o zmianach w sposobie datacji. Za przykład posłużyć mogą kropki: pisarz niekiedy oddziela nimi dzień od miesiąca, niekiedy miesiąc od roku, niekiedy nie stawia ich w ogóle. Zdarza się, że umyślnie pomija datę roczną lub zapomina o niej, po czym przywraca ją, by niedługo potem znów ją opuścić; także w tym przypadku zapisowi brakuje spójności.

Przejdźmy do drugiego brulionu. To zeszyt w kratkę – pozbawiony, tak jak poprzedni, oznaczeń fabrycznych – o objętości 149 kart; notatki wypełniają tylko 50 stron. Znajdują się tam wpisy od 1 sierpnia do 19 września 1944 roku. Stan fizyczny notatnika jest wyraźnie gorszy niż pierwszego zeszytu. Kartki są pogniecione, pomarszczone i pożółkłe, niektóre noszą ślady większych plam po przezroczystej substancji, prawdopodobnie po wodzie. Brulion jest przetarty i rozpada się, a cztery metalowe zszywki zardzewiały i zabarwiły kartki na brązowo. Można zatem wnioskować, że drugi notatnik wystawiony był na działanie wilgoci. Potwierdzają to same zapiski – Buczkowski podczas powstania warszawskiego ukrywał się w żoliborskich piwnicach, nierzadko zalanych: „Woda jest w piwnicy, prawie po kolana. Tam ten mały zaziębił się wczoraj” [sierpień 1944, b.d.d.]. Zeszyt przenoszono zapewne z miejsca na miejsce częściej niż poprzedni brulion. Świadczyłaby o tym zwłaszcza jego okładka, z przodu mocno przetarta, z licznymi śladami po plamach (zarówno jasnych, jak i ciemnych, drobnych i nieco większych), z tyłu zaś wyraźnie porysowana. Na środku pierwszej strony okładki znajduje się zaplamiona i wytarta naklejka, na której czarnym długopisem Buczkowski napisał: „POWSTANIE NA ŻOLIBORZU”. Między słowami „powstanie” a „na” ołówkiem napisał (prawdopodobnie wcześniej): „Bucz 44”.

Na pierwszej karcie znajduje się adnotacja „II.87” sporządzona niebieskim długopisem. Również niebieskim długopisem oznaczono – jak w poprzednim zeszycie – trzy wyrazy na kartach 4 i 5: „pada”, „szybkostrzelnych” oraz „itd.”. To słowa niezbyt istotne dla wydźwięku tekstu i trudno przypuszczać, by Buczkowski upatrywał w nich coś szczególnie godnego uwagi, za-

razem jednak trudno je odczytać, długopisowe oznaczenia pochodzą więc zapewne od któregoś z edytorów dziennika, prawdopodobnie od Bogusława Żurakowskiego, który w latach 90. przygotował do druku dwie pierwsze części diariusza²⁰. Pojawiają się też różne znaki sporządzone ołówkiem, które – z pewną dozą prawdopodobieństwa – przypisać można Buczkowskiemu, na przykład gruba, pionowa, nierówna linia, która biegnie przez połowę karty 23. Na karcie 24 ukośnymi liniami oznaczone jest pierwsze zdanie nowego akapitu; podobne znaki pojawiają się na kartach 25, 26, 27, 38, 52.

Zapis Buczkowskiego również w tym przypadku pozbawiony jest spójności: zarówno pod względem charakteru pisma, jego duktu, narzędzi pisania, jak i sposobu datacji. Notatki na kartach 3–10 diarysta prowadził piórem, czarnym atramentem. Ostatnie trzy wersy karty 10 zapisał ołówkiem, którego używał aż do końca karty 13. Na karcie 14 znów sięgnął po pióro z czarnym atramentem, jednak po zapisaniu niecałego akapitu zmienił atrament na niebieski; notatki przybierają wówczas kolor ciemnoniebieski, a chwilę później – fioletowy. Od początku karty 17 Buczkowski znów notował czarnym atramentem, lecz na karcie 18 kolor ponownie zmienił się na niebieski. W połowie karty 27 Buczkowski po raz kolejny zaczął pisać ołówkiem, którym posługiwał się już do końca brulionu, choć nie bez wyjątków. Na karcie 27 poprawił zakończenie jednego z akapitów – najpierw ołówkiem kilkakrotnie skreślił zdanie zapisane niebieskim atramentem, potem nadpisał nad nim inne, już czarnym atramentem. Oryginalne słowa bardzo trudno odczytać: „«Wolności błyska zorza» – pomyśleć tylko, słuchajcie, błyska (błyskają, ale granaty i bomby, bez przerwy i przeszkód już miesiąc) = a teraz żorza (pasta żorza) widzimy tę żorzę, jest pięcioramienna, od strony Lublina, wysławia swoją [trzy nieczytelne słowa]”. Zdanie w nowym brzmieniu nie sprawia takiego kłopotu: „«Wolności błyska zorza» – pomyśleć tylko, słuchajcie, błyska (błyskają, ale granaty i bomby, bez przerwy i przeszkód już miesiąc) = a teraz żorza (pasta żorza) widzimy tę żorzę, pali miasto, pali nas, pali dziewczęta, pali kurczęta i nic nie znaczy ta żorza – Bolek uśmiecha się”. Tuż obok Buczkowski narysował piktogram przedstawiający słońce, na pustej stronie obok dopisał: „Cukier na języku, szatan w połyku →”, pod spodem zaś: „Awantura przy spadochronie: kto ma prawo zacharapczyć go sobie?”. Czarnym atramentem zapisał też jedno ze zdań wieńczących powstańczy dziennik, „Pomścimy Pawiak!” (II, k. 60)²¹, listę dwudziestu jeden żoliborskich ulic (k. 59v), a także załączek (nieukończonych i niepublikowanych) artykułu *Na tropach sztuki* (II, k. 61–61v) oraz krótką prozę, której fragmenty trafiły potem do *Czarnego potoku* (II, k. 68–73).

Wspomnieć trzeba również o datacji. Buczkowski zaczyna tym razem od zapisu przy pomocy cyfr arabskich: „1.8.” (II, k. 3). Datę „2.8” stawia tuż po ostatnim zdaniu wpisu z poprzedniego dnia, które urywa się w połowie (II, k. 5), a całą notatkę oddziela od następnego akapitu długą poziomą linią. Kolejny datowany wpis pochodzi dopiero z 20 sierpnia (II, k. 7). Wydawcy *Dziennika wojennego* założyli, że wszystkie notatki sporządzone przez Buczkowskiego między 2 a 20 sierpnia 1944 (II, k. 5–7) to część wpisu z 2 sierpnia, diarysta pomija jednak daty, zastępując je liniami – być może umyślnie, by podkreślić nieadekwatność zwyczajowej datacji

²⁰Leopold Buczkowski, „Powstanie na Żoliborzu”, oprac. Bogusław Żurkowski, Regiony 3-4 (1992) oraz Leopold Buczkowski, „Grząski sad”, „Powstanie na Żoliborzu”, oprac. Zbigniew Taranienko, Bogusław Żurkowski, Ex Libris 57 (1994).

²¹W nawiasach – jeśli informacji tej nie zawarłem w tekście – podaję numer zeszytu dziennika, a następnie numer karty zgodnie z foliacją Muzeum Literatury.

5
i w twierdzeniach Lublińskich.
Chłopom: dobre żemierają i zaprawiają:
! dumaćta już nie, opromieniowanie - hie żem,
gumy wyrobione - co tam obierają - podług
do punktu walki. Tyle, kto umie, rytmu -
ramiaryjone dumaćta sąmądek - do tego Siostr.
Początek / sprawa / już one nie mogą /; bo
w ust. dnia 7: 2.8. Niemcy wzięli ostateczny
ten rytm - wzięli mi hie tego sąmądek ucieka.
do życia - co tam się stało i wielu poleć?
czy niepodobnie ucieka, jak na Włochy?
Rytmu życia, bo obwinia życie i nie w tym.
dumli rytmu ucieka 40 cm. życie na
Stare Miasto (chol.). Niemcy wzięli już - ucieka
w tym Rytmu życia sąmądek - hie żem,
ten rytm, który należy! - hie żem!
Wszystko katedra w. Jana i inne katedry!
Nie licet! Ale! życie ter. dumaćta i życie ucieka!
i ostateczny rytm życia. Ostateczny rytm życia!

na kle, teg, uwni, uirj, Torica, biote
gotskie leg. bokst leg. Napawno
w prawdziwe, hardziej polskie; naprawde
symbolom urothiego, na uglemni =

A na wlozaczeli wlozyczeli
ter Polska jest ter. biaty goty b: Jowis
pimata uymyhit olla tego plakotu:

"Wolności btycka zorza" - pomylcie
tylko, stuchajcie: btycka / btyckaje, ale granaty
i bomby, ter pony i gunkind juri mierze / =
a tera: zorza / posta zorza / uiching ty iong,



poli niasto, poli nas.
poli duwusta, poli Kureytor i nie nie
zwois zaws zora - Polek usmucha sig

31. VIII. Tu o godz: 11³⁰ uynedtem dol Polska
i razar uodkciaty hounboune ughianiac nare
obierci, uwbki i ugntho co uije: pony, Kanarkci: Koty
i ptactwo. Po i tak - u Polska qini jego
zora: jas, i uilli jego ani slach. Kanarkci
jego jankies obaru malartem u duwulskiego.
11 duwul. Zginytor ter p. Kanarkci, Jej syn

Karta z drugiego zeszytu dzienników
Leopolda Buczkowskiego („Powstanie
na Żoliborzu”), 1-2 VIII 1944. Źródło:
Muzeum Literatury im. Adama
Mickiewicza w Warszawie.

w warunkach wojennych, a być może nieumyślnie, po prostu zapomniawszy aktualnej daty. Należałoby zrewidować ten sposób zapisu, a w przyszłych edycjach dokonać podziału notatek. Na karcie 5 Buczkowski zaczyna nowy akapit od słów: „Dziś runęła Katedra św. Jana! i inne kościoły!”; wydarzyło się to 17 sierpnia, a nie na początku powstania. Podobnej weryfikacji domagałyby się notatki sporządzone między 20 a 29 sierpnia. Gdyby założyć, że wszystkie pochodzą z 20 sierpnia, Buczkowski po niecałych trzech tygodniach walk musiałby napisać: „Dziś mija 4 tygodnie od popielenia naszej W-wy” (II, k. 10). Ten dysonans rzuca się w oczy ze zdwojoną siłą, ponieważ cytowane zdanie zapisane jest ołówkiem, a poprzednie – pochodzące z innego akapitu – piórem. Analogiczny zapis pojawia się na karcie 14. Buczkowski zamienia wówczas ołówek na pióro i rozpoczyna nowy akapit od słów: „A to już 29 dni walki w W-wie [...]”. Wpis ten budzi jednak pewne wątpliwości, ponieważ dopiero w górnym marginesie karty 18 (a więc aż cztery karty dalej) diarysta zapisuje „29”. Na następnej karcie pojawia się cyfra „30”. Co ciekawe, „30” powróci jeszcze dwukrotnie: po raz pierwszy na karcie 22, po raz drugi (z dopiskiem „godz: 12”) na karcie 24. Czy rzeczywiście wszystkie te notatki pochodzą z przedostatniego dnia miesiąca, i to sprzed południa? Czy może Buczkowski pomylił się w zapisie? Kwestia ta domaga się wzmożonej uwagi przyszłych edytorów dziennika. Kolejne daty przypominają te z pierwszego zeszytu: „31.VIII”, następnie „7.IX”, „8.IX”, „9.IX”, „10.IX”, „12.IX”, „13.IX” i „14.IX”.

Trzeci zeszyt ma 188 stron; Buczkowski wypełnił jedynie 33. To notatki prowadzone nieregularnie od 27 grudnia 1944 do 22 października 1945. Okładka jest właściwie nienaruszona (poza drobnym wgnieceniem na przodzie), karty zaś – niepogniecione i niepoplamione (poza kilkoma początkowymi, zwłaszcza 3–5). W prawym dolnym rogu karty 1, na której widnieje adnotacja „III.87” (a nad nią pionowa kreska sporządzona ołówkiem), jest dość duża plama, prawdopodobnie po graficie z ołówka, być może po czarnym atramencie. Na karcie 2 znajduje się kilka niewyraźnych liter zapisanych dziecięcym pismem; to dzieło Ta-deusza Buczkowskiego – syna Leopolda – urodzonego w 1945 roku. Zapiski Buczkowskiego rozpoczynają się od karty 3, nie są jednak datowane. Pierwszy datowany wpis pojawia się dopiero na karcie 7 i pochodzi z 27 grudnia 1944. Buczkowski zaczyna od zapisu piórem. Używa ciemnogrnatowego atramentu, który na kilku pierwszych kartach stopniowo zmienia barwę na jaśniejszą, niebieską – można więc domniemywać, że gdy przystępował do pisania, miał w piórze resztki czarnego atramentu. Niebieskim atramentem posługuje się aż do karty 24, wówczas zmienia go na czarny; prawdopodobnie wymienia też samo pióro, wyraźnie zwęża się bowiem dukt pisma.

Na kartach 3–24 znajduje się kilka dopisków. W górnej części karty 11 Buczkowski napisał ołówkiem dwa słowa: „mentol – mendol!”, dopisek ten nie ma jednak logicznego związku z treścią notatek. Na dole karty 13, pod rekonstrukcją wiersza, który służy za motto pierwszej powieści Buczkowskiego, diarysta zanotował czarnym atramentem: „Ale się potem znalazły *Wertepy*, w grobie na Żoliborzu, przy ekshumacji... znajomego Sołtana...”. U góry karty 18 czarnym atramentem zapisał: „Gorączka 39,2”. Wyjątkowo ciekawe, że w górnym marginesie karty 20 czarnym długopisem naszkicował trzy znaki „X” (wskazują na to ślady tuszu; czarnym długopisem posługiwał się diarysta – poza tym przypadkiem – tylko raz, kiedy majuskułą zanotował tytuł drugiego zeszytu, „Powstanie na Żoliborzu”). Na karcie 34, czyli pierwszej niezapełnionej przez Buczkowskiego, pojawiają się dwie koślawe litery

„b” zapisane ołówkiem przez Tadeusza, a ślady nauki pisania powracają na końcu zeszytu, na kartach 82v–92v (m.in. słowa „dziad i baba i Tadeusz”, „Tadeusz Buczkowski i tatuś Leopold i mamusia Marysia”). Uwagę zwraca też niejednorodna datacja: „27.XII”, „Rok 1945”, „9.I”, „10.I”, „11.I”, „12.I”, „Maj 7. 1945”, „8.V”, „5.VI. Jeszcze Kraków”, „Kraków 12.VI.945”, „Kraków 21.VI.945”, „14 lipiec 1945”. Wyraźnie widać, że również trzeci zeszyt dzienników pozbawiony jest spójności zapisu.

Dzienniki wojenne: czystopis czy rękopis?

Głównym argumentem Sławomira Buryły, że dziennik został przepisany, jest brak skreśleń. Rzeczywiście, liczne karty diariusza – zwłaszcza pierwszego zeszytu – nie noszą śladów korekt, jednak notatki Leopolda Buczkowskiego nie są wolne od poprawek. Nie chodzi tu wcale o drobne, ortograficzne lub interpunkcyjne omyłki, których obecności można by się spodziewać nawet w przepisany tekście, lecz o gruntowne zmiany, zmieniające niekiedy wydźwięk całego zdania. Być może bardziej zasadne byłoby zapytać o kondycję zeszytów: jak to się stało, że przetrwały wojenną zawieruchę w nie najgorszym stanie? To zastanawiające szczególnie w przypadku pierwszego zeszytu; znajdują się tam przecież notatki z czasu najcięższych prześladowań UPA, które relacjonują ucieczkę Buczkowskiego przed ukraińskimi siłami zbrojnymi, w tym przenosiny z rodzinnego domu do przeludnionego klasztoru w Podkamieniu. Odpowiedź może być jednak bardzo prosta: diarysta dbał o swoje zapiski. Mógł też ukryć brulion, a nawet zostawić go komuś na przechowanie, i odzyskać dopiero po wojnie. Dobrą kondycję trzeciego zeszytu łatwiej wytłumaczyć: Buczkowski używał go jedynie w ostatnich miesiącach wojny, kiedy ukrywał się we wsi Gacki i nie brał czynnego udziału w walkach. Drugi zeszyt – z powstania warszawskiego – nie domaga się tego rodzaju komentarza, nosi bowiem wyraźne ślady wojennej pożogi.

Przejdźmy teraz do argumentów przeciwko tezie o czystopisie. Kartki zeszytów są spłowiałe albo odbarwione, okładki – pogięte, atrament – wyblakły (w przeciwieństwie do innych rękopisów i maszynopisów Buczkowskiego z drugiej połowy wieku, które zachowały się w dobrym lub bardzo dobrym stanie). Pozwala to uznać, że bruliony są przedwojenne. Można oczywiście założyć, że Buczkowski pod koniec lat 80., wiedziony oszczędnością, sięgnął po notatniki sprzed kilku dekad, by przepisać wojenny diariusz, nie tłumaczy to jednak ani wyblakłego atramentu, ani małej czytelności zapisków sporządzonych ołówkiem, które zatarły się z biegiem czasu, zresztą trudno powiedzieć, dlaczego pisarz miałby sięgnąć po pióro i ołówek, skoro od lat 70. posługiwał się głównie długopisami i flamastrami. Kłopotliwe wydają się zwłaszcza adnotacje „I.87”, „II.87”, „III.87”, zapisane są bowiem niebieskim długopisem, który – poza kilkoma wspomnianymi podkreśleniami pochodzącymi od edytorów – nie pojawia się na kartach dziennika. Czy Buczkowski, postawiwszy wspomniane adnotacje, odłożyłby długopis i sięgnął po pióro lub ołówek? Narzędzia pisania prowokują zresztą inne wątpliwości. Otóż w pierwszym zeszycie Buczkowski notuje piórem, które często musi maczać w inkauscie – widać to po zmieniającym się kolorze i nasyceniu atramentu. Po zapisaniu kilkunastu wersów diarysta musi zanurzyć pióro w kałamarzu, atrament staje się wówczas bardzo wyraźny na kilka wersów, po czym znów zaczyna blaknąć. Związana z tym wątpliwość dotyczy dat i pierwszych słów wpisów, żaden z nich nie jest bowiem zapisany wyblakłym atramentem.

energijny moje rękotki; jedynemu ty do światła
wóz niktę baronem. - co kto woli w próżniach!

co pisać? Wal pan ballady! Oponiataku
Kieśtu panion, i wójnatom niessz okielhosie.
- co? - O Kiełhorie wójnatom ballady! -

- czy pan nequimie? / Kiełhorie Kiełhorie zawnie im
u ocach Kuska!.

"Wentym wku jui miotem u juiłniku turie
wrodziat: "sinierie w marepinie", "za konimikie"
"wrodziat o sumtku", "o noj: pyraty: zornie", "Id.
gotome sonety z cyklu "sinie wolni: bojki sinie"
albo "bojki sinie: walki sinie"

wstęp
do moich
wstępów

stanie wstaje od wschodu
i świat potokiem obiega,
a na mień w mona
na Kypiel wariada. -

Tęsa, na Kntatł wóramia Kyniwnego,
z mój, jénior i nek uoły pije
i pod meko na okra ugnosi =

ckle us potem zmalaty Wentepu, w grobie
na Zoliborcu, przy ekumacji...

Sołtana:
mającego

Gdyby Buczkowski rzeczywiście przepisywał dziennik po latach, czy bez wyjątku – za każdym razem – zanurzyłby pióro w kałamarzu przed rozpoczęciem przepisywania kolejnego wpisu?

Przyjrzyjmy się też podkreśleniom w pierwszym brulionie. Od Buczkowskiego pochodzą z pewnością pogrubione oznaczenia ołówkiem, między innymi wspomniane kratki przy zdaniu dotyczącym brata Zygmunta. Zakładam natomiast, że trzy długopisowe zakreślenia z pierwszego zeszytu to dzieło edytorów dziennika – choć dotyczą kilkuwyrazowych, semantycznie koherentnych fragmentów tekstu, przypominają zakreślenia z drugiego brulionu, które pojawiły się jedynie przy trzech nieczytelnych wyrazach. Kto jednak posługiwał się kredką? Najprawdopodobniej sam Buczkowski. Uważam tak nie tylko dlatego, że podkreślenia te obejmują znacznie większe partie tekstu: całe zdania i akapity. Wniosek ten wysnuwam przede wszystkim po lekturze innych materiałów archiwalnych Buczkowskiego, również podkreślonych czerwoną kredką, których nie opracowywali edytorzy w latach 90. Mowa na przykład o wspomnianych quasi-dziennikowych zapiskach z teczki o tytule *Rafał Bajc*. Co więcej, moglibyśmy nawet ustalić moment, w którym Buczkowski dokonał podkreśleń – było to zapewne podczas pracy nad *Czarnym potokiem* (ok. 1945–1948²²), w powieści tej pojawiają się bowiem liczne zdania zaczerpnięte z *Rafała Bajca*. W tym sensie *Grząski sad*, czyli pierwszy zeszyt dziennika, nosi ślady co najmniej czterech lektur Buczkowskiego: pierwszej w późnych latach 40. lub wczesnych 50. podczas pracy nad *Czarnym potokiem* (czerwona kredka), drugiej i trzeciej – być może podczas dalszych kwerend albo podczas pracy nad *Doryckim krążankiem* (ołówek oraz czarny długopis), czwartej zaś – w roku 1987 (adnotacje niebieskim długopisem). Czy diarysta między rokiem 1987 a śmiercią w roku 1989 zdołałby czterokrotnie przeczytać i pozakreślać dziennik, korzystając za każdym razem z innego narzędzia pisma?

Dochodzi do tego kwestia poprawek. Czy Buczkowski, przepisując dzienniki, nie zadbałby o schludność zapisu? Czy zachowałby ślad po wykreśleniu Juliana Tuwima i zastąpieniu go Brunonem Winawerem? A przede wszystkim – czy w czystopisie zachowałby się ślad po tak diametralnej zmianie, jaką jest wykreślenie słowa „żyd” (I, k. 58)? Możemy oczywiście wyobrazić sobie powód tej korekty: uwaga o zabarwieniu antysemickim – którą Buczkowski zapisał najpewniej w porywie złości – podczas późniejszej lektury, dokonywanej zapewne już po wojnie, musiała sprawiać wrażenie głęboko niestosownej. Nie można zapomnieć, że ogromna część literackiej spuścizny Buczkowskiego dotyczy właśnie Zagłady; retusz w dzienniku ukazuje zatem proces krystalizowania się poglądów pisarza i jego postawy etycznej. Zapewne z podobnych względów wykreślił Buczkowski cytowane wcześniej zdanie z *Powstania na Żoliborzu* (II, k. 27). Choć trzy słowa są dokładnie zamazane i nieczytelne, możemy się domyślać, że diarysta – pisząc o pięcioramiennej gwiazdzie nadchodzącej od strony Lublina – ma na myśli Związek Radziecki i Armię Czerwoną. Trudno powiedzieć, dlaczego Buczkowski uznał, że zdanie to domaga się zmiany, pewne natomiast, że poprawka zmieniła wydźwięk całego akapitu. Czystopis nie nosiłby śladów takich korekt.

Przypadek drugiego zeszytu jest zresztą klarowniejszy. Niejednorodny dukt pisma, regularnie zmieniane narzędzia pisania, kilka kolorów atramentu, nie najlepsza kondycja brulionu

²²Po szczegółowe ustalenia odsyłam do artykułu Sławomira Buryły, który rekonstruuje dzieje powstawania *Czarnego potoku*. Sławomir Buryła, „Czarny potok» i archiwum”, *Forum Poetyki* 21 (2020): 167–169.

– wszystko to wydaje się świadczyć, że rękopis pochodzi z lat 40. Buczkowski, który brał czynny udział w powstaniu warszawskim²³, nieustannie przemieszczał się z miejsca na miejsce, zabierając ze sobą notatnik; pisał tym, co wpadło mu w ręce: mógł to być ołówek, mogły to być pióra (stąd też zauważalna różnica w grubości stalówek). Notatki czynione były ewidentnie w dużym pośpiechu i w trudnych warunkach, w związku z czym bywają nieczytelne – zdania urywają się w połowie, nierzadko zapisane są w formie komunikatów zrozumiałych wyłącznie dla diarysty; Buczkowski nie troszczy się często nawet o zapisanie daty. Sprokurowanie takiej formy zapisu w warunkach domowych wydaje się niemożliwe. Innym argumentem przeciwko tezie o czystopisie może być fragment prozy, który pojawia się na kartach 68–73. Niektóre partie tego fragmentu trafiły później, w zmienionej formie, do *Czarnego potoku*. Czy Buczkowski przepisałby ten prozatorski wyimek w latach 80., wiedząc, że został opublikowany w powieści, i to w zmienionej wersji, czterdzieści lat wcześniej?

To samo tyczy się trzeciego zeszytu dziennika. Buczkowski prowadził w nim notatki najpierw we wsi Gacki (niebieski atrament), a następnie – pięć miesięcy później – w Krakowie (czarny atrament). Zmiana atramentu, duktu pisma, ale też sposobu datacji ewidentnie wiąże się ze zmianą miejsca pobytu diarysty; również w tym przypadku nie ma powodu przypuszczać, by kilkadziesiąt lat po oryginalnym zapisie Buczkowski próbował odtworzyć jego graficznie zróżnicowaną formę. Przywołać warto jeszcze jeden argument: dziecięce notatki Tadeusza Buczkowskiego. Zapiski Leopolda kończą się na karcie 33, a Tadeusza rozpoczynają na kolejnej. Można założyć, że Tadeusz sięgnął po jeden z zeszytów dziennika, z których Leopold korzystał podczas pracy nad *Czarnym potokiem*, przewertował kartki aż do ostatnich zapisków i zaczął rysować na kolejnych pustych stronach. Odwrotne rozwiązanie – w którym to diarysta wydobywa z rodzinnych archiwów kilkudziesięcioletni zeszyt używany wcześniej wyłącznie przez Tadeusza i prowadzi notatki do momentu, w którym na kartach pojawiają się pierwsze dziecięce litery – wydaje się o wiele mniej prawdopodobne.

Zapis doświadczenia?

Szczegółowy opis trzech zeszytów pozwala przypuszczać, że są one oryginalnymi rękopisami dziennika: niesprokurowanym zapisem doświadczenia, o którego autentyczności świadczy najlepiej jego niejednorodna, rwana forma. Zarazem to właśnie owa szczególna struktura zapisu (a przynajmniej niektóre jej elementy) zachęca, by potraktować dzienniki jako piśmienny eksperyment: próbę stworzenia nie tyle nawet nowego języka, co nowych sposobów wyrazu. Leopold Buczkowski niewątpliwie był człowiekiem naznaczonym przez wojnę – żołnierzem, partyzantem i powstańcem, który w notatkach opisał niektóre z tych traumatycznych przeżyć – a jednocześnie nigdy nie przestał być pisarzem; nawet w sytuacji granicznej oddawał się refleksji literackiej i filozoficznej, problematyzując w diariuszu kwestie dotyczące nie tylko języka zapisków, lecz także ich formy. W tym sensie lektura diariusza pozwala zrozumieć radykalną zmianę poetyki, jaka dokonała się między *Wertepami* a *Czarnym potokiem*.

²³Zob. powstańczy biogram Leopolda Buczkowskiego: <https://www.1944.pl/powstancze-biogramy/leopold-buczkowski,4857.html>, dostęp 11.09.2022.

Dotychczasowe odczytania dziennika dokonywane były głównie w duchu strukturalistycznym (tyczy się to również fikcjonalnego pisarstwa Buczkowskiego), w związku z tym należałoby uzupełnić je o lekturę antropologiczną, zwłaszcza krytycznogenetyczną, która sensów szuka w materialnej warstwie notatek. Jedynie połączenie tych dwóch porządków metodologicznych pozwoli ukazać zamysł, jaki przyświecał powstaniu dzienników Buczkowskiego. Zamiłowanie do neologizmów, archaizmów, wyrażen gwarowych, skatologicznego humoru, wulgaryzmów i surrealnych metafor, a także próby ingerencji w porządek składniowy łączą się przecież z niespotykanym doбором znaków interpunkcyjnych. Znaki interpunkcyjne to z kolei część asemantycznej warstwy zapisu, której elementami są również graficzne symbole na marginesach. Ten gęsty splot zależności nie pozwala traktować dzienników jedynie jako zapisu doświadczenia *hic et nunc*, lecz nie pozwala też widzieć w nich wyłącznie eksperymentu piśmiennego, zapiski Buczkowskiego plasują się zatem w trudnej do określenia przestrzeni, na styku *life writingu*, literatury i sztuk wizualnych.

Prostym odpowiedziom wymykają się również inne pytania sygnalizowane w artykule, na przykład dotyczące zapisu na nieparzystych kartach dziennika. Czy Buczkowski zostawiał parzyste karty niezapełnione, by móc prowadzić na nich innego rodzaju notatki (których przykładem byłyby wspomniane nazwiska, nazwy miejscowości i ulic)? Może planował przeznaczyć je na późniejsze poprawki i redakcyjne komentarze? A może obawiał się, że zapiski będą prześwitywać? Taka odpowiedź rodzi jednak inne wątpliwości – papier był trudno dostępny w warunkach wojennych, jak wytłumaczyć zatem tak nieekonomiczne wykorzystanie zeszytów? Znaki zapytania należałoby postawić również przy kwestii symboli i rysunków na marginesach. Czy autor *Czarnego potoku* rzeczywiście oznaczał w ten sposób ważne fragmenty tekstu, czy była to raczej forma selekcji materiału? Jeśli tak, to w jakim celu?

Pytania te pozostawiam bez odpowiedzi, licząc, że staną się przyczynkiem do dalszych kwerend i badań, które pozwolą kontynuować dyskusję nad dziennikiem i rozwikłać choć niektóre z opisanych dylematów. Dyskusja ta wydaje się ważna dla dalszego namysłu nad twórczością Leopolda Buczkowskiego, szczególnie dziś, skoro w ciągu najbliższych lat ukażą się dwie reedycje jego zapisków. Sławomir Buryła planuje wznowić *Grząski sad* oraz *Powstanie na Żoliborzu* (nakładem Instytutu Literatury), a piszący te słowa podać do druku trzy wojenne zeszyty, którym towarzyszyć będą rozproszone fragmenty quasi-dziennikowe i prozatorskie, między innymi *Rafał Bajc* (nakładem wydawnictwa Marginesy).

Bibliografia

- <https://www.1944.pl/powstancze-biogramy/leopold-buczowski,4857.html>. Dostęp 11.09.2022.
- Buczowski, Leopold. *Dziennik wojenny*. Wstęp i posłowie Sławomir Buryła. Oprac. Sławomir Buryła, Radosław Sioma. Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, 2001.
- – –. *Dzienniki*, sygn. 1641.1–1641.3.
- – –. „Powstanie na Żoliborzu”. Oprac. Bogusław Żurkowski. *Regiony* 3-4 (1992): 2–18.
- Buryła, Sławomir. „«Czarny potok» i archiwum”. *Forum Poetyki* 21 (2020): 167–169.
- – –. „Dziennik wojenny” Leopolda Buczkowskiego – wyzwanie dla (młodego) edytora. W: *Zapisywanie wojny. Dzienniki z lat 1939–1945*, red. Maciej Libich, Piotr Sadzik, 117–132. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2022.
- – –. „Edytorskie aspekty twórczości Leopolda Buczkowskiego. Rekonesans”. *Pamiętnik Literacki* 2 (2008): 167–189.
- – –. „Między «Wertepami» a «Czarnym potokiem»: zagadnienia ewolucji prozy Leopolda Buczkowskiego”. *Teksty Drugie* 2 (2001): 265–273.
- – –. *Wstęp*. W: Leopold Buczkowski, *Dziennik wojenny*. Wstęp i posłowie Sławomir Buryła, oprac. Sławomir Buryła, Radosław Sioma. Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, 2001.
- Kirchner, Hanna. *Pan Leopold. Rysunek z pamięci*. W: *Wspomnienia o Leopoldzie Buczkowskim*, 57–100. Red. Jan Tomkowski. Ossa: Dom na Wsi, 2005.
- Leopold Buczkowski. *Przełtyśki historii, przelotne obrazki*. Red. Agnieszka Karpowicz, Paweł Polit. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2021.
- Mikołajewski, Łukasz. *Pamięć fabularyzowana. Powojenne poprawki w „Szkicach piórkiem” Andrzeja Bobkowskiego*. W: *Buntownik – cyklista – kosmopolak. O Andrzeju Bobkowskim i jego twórczości*. Red. Jarosław Klejnocki, Andrzej Stanisław Kowalczyk, 137–173. Warszawa: Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Więź, 2011.
- Rodak, Paweł. *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011.
- – –. „Wojna i zapis (o dziennikach wojennych)”. *Teksty Drugie* 6 (2005): 33–45.
- Sadzik, Piotr. „– – – – Traumatografie Leopolda Buczkowskiego”. *Rana. Literatura – Doświadczenie – Tożsamość* 1 (2020): 74–75.
- Skrabek, Dawid. *Traumatyczna tkanka sztuki*. Praca obroniona u prof. Anny Łebkowskiej. Kraków 2011, maszynopis w bibliotece UJ.
- Staroń, Justyna. *Dialog sztuk. O twórczości artystycznej Leopolda Buczkowskiego*. W: *(Dy) fuzje. Związki literatury i sztuki w Polsce po 1945 roku*. Red. Magdalena Lachman, Paweł Polit, 87–118. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2019.
- – –. „Przejawy uczuć w zapisie doświadczeń. Między kartami listów męża do żony”. *Konteksty* 3 (2015): 7–16.

SŁOWA KLUCZOWE:

Leopold Buczkowski

dzienniki wojenne

DIARYSTYKA

ABSTRAKT:

Tekst jest antropologiczną lekturą dzienników wojennych Leopolda Buczkowskiego prowadzonych w latach 1943–1945, a także polemiką z rozpoznaniem Sławomira Buryły i Radosława Siomy. Autor tekstu dowodzi, że trzy zeszyty zdeponowane w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza to nie czystopisy z lat 80. – jak twierdzą edytorzy *Dziennika wojennego* (2001) – lecz oryginalne rękopisy. Badacz opisuje materialną warstwę diariusza, a zwłaszcza te jego elementy, które wyróżniają dziennik spośród innych zapisków czasu wojny: to między innymi zagadkowa interpunkcja, enigmatyczne notatki sporządzane na marginesach, a także nieczytelne rysunki i znaki umieszczane na parzystych stronach zeszytów, niezapełnionych pismem.

Czarny potok

KRYTYKA GENETYCZNA

trauma

DOŚWIADCZENIE

NOTA O AUTORZE:

Maciej Libich – doktorant w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego. Redaguje „Wizje” i „Literaturę na Świecie”. Laureat Diamentowego Grantu (2019). Współredaktor monografii *Zapisywanie wojny. Dzienniki z lat 1939–1945* (2022) oraz *Języki literatury współczesnej* (2022). Publikował między innymi w „Pamiętniku Literackim” i „Tekstach Drugich”. Zajmuje się diarystyką wojenną.

Awangarda w archiwum. W stronę Proustowskiej widmontologii (wokół książki *Oko Prousta. Rysunki Marcela Prousta* [*Oeil de Proust. Les dessins de Marcel Proust*] Philippe’a Sollersa)*

Katarzyna Thiel-Jańczuk

ORCID: 0000-0002-9418-5231

*Philippe Sollers, *Oeil de Proust. Les dessins de Marcel Proust* (Paris: Stock, 1999).
Artykuł stanowi rozbudowaną wersję referatu wygłoszonego podczas konferencji „Life Writing Awangardy” odbywającej się w Instytucie Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim w dniach 28–30 września 2022 r. Dzieło Sollersa nie jest dostępne w języku polskim, ale będę się posługiwać w artykule polską wersją tytułu. Numery stron cytowanych z tego dzieła fragmentów umieszczam bezpośrednio w tekście. Wszystkie cytaty z dzieł niedostępnych w języku polskim we własnym przekładzie.

Pod koniec lat 70. XX wieku Jurij Łotman i Boris Uspieski zwracali uwagę na „lawinowy charakter” kultury, który przyczyniając się do powstawania niekoniecznie pozytywnego efektu jej kumulacji, wymaga uruchomienia nowych rezerw pamięci w postaci „systemów metajęzykowych drugiego rzędu”¹. Spostrzeżenie tartusko-moskiewskich semiotyków doskonale charakteryzuje sytuację, w jakiej znajduje się współczesna recepcja jednego z najważniejszych dzieł francuskiej literatury autorstwa Marcela Prousta, *W poszukiwaniu utraconego czasu*. Ogromna liczba opracowań, jaka powstała dotąd na temat tego dzieła, osiągnęła pewien krytyczny punkt, oddziałując onieśmielająco raczej niż inspirująco nie tylko na współczesnych czytelników, ale przede wszystkim na twór-

¹ Jurij Łotman, Boris Uspieski, „O semiotycznym mechanizmie kultury”, w: *Semiotyka kultury*, tłum. Jerzy Faryno (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975), 199–200.

ców. Przedstawiciel młodego pokolenia francuskich poetów, Julien Syrac, stwierdził na przykład niedawno: „Głupotą jest odważyć się na sąd, że mielibyśmy, gdyby nam to zaproponowano, coś nowego i inteligentnego do powiedzenia na temat Prousta i *Poszukiwania*”². Jednocześnie rozpowszechnione jest przekonanie, że od Proustowskiego dziedzictwa nie sposób się uwolnić, co dobitnie wyraziła w swoim wystąpieniu w Collège de France laureatka zeszłorocznej literackiej Nagrody Nobla Annie Ernaux, stwierdzając wprost, że „nie można być dziś autorem francuskim czy frankofońskim, nie odnosząc się właśnie do autora *W poszukiwaniu utraconego czasu*”³. Za jeden z przejawów uwikłania współczesnej literatury francuskiej w Proustowski mit można uznać pojawienie się w ostatnich latach (cezurą byłby tu właściwie początek XXI w.) znaczącej ilości dzieł literackich, mających najczęściej postać biograficznych esejów czy biograficznych fikcji⁴, które relację do Prousta w szczególny sposób tematyzują. Tworzą one coś na kształt „literatury drugiego stopnia”, usiłującej uporać się zarówno z owym rozbudowanym krytycznym aparatem, jak i z wciąż, wydawałoby się, nierozliczonym dziedzictwem modernizmu. Nie chodzi zatem tutaj ostatecznie o intertekstualny dialog z samym dziełem, o którym można by pomyśleć, gdy przywołujemy znane pojęcie Gérarda Genette’a, lecz o pisanstwo uwzględniające tak powieść, jak i osobę jej twórcy, a także specyficzną relację, jaką twórcy owych biografii jako czytelnicy *W poszukiwaniu utraconego czasu* nawiązują z samym jego autorem, odczuwając konieczność odniesienia się do Proustowskiego mitu. Przychodzi tutaj na myśl raczej kategoria widma, które, jak określa Jakub Momro, „bez końca nawiedza jednostki i zbiorowości w różnych postaciach niepełnych, nietrwałych, radykalnie niespójnych czasowo, asynchronicznych, przejściowych form ontologicznych”⁵. Wspólną cechą przywoływanej tutaj biograficznej twórczości jest z pewnością korzystanie z archiwum wielkiego pisarza. Nie ma ono na celu wyłuskiwania elementów biograficznej prawdy, lecz dekonstruowanie pewnych krążących już mitów na jego temat. Te spory o archiwum są zresztą ostatnio bardzo żywe⁶. W prezentowanym tutaj szkicu pragnę poddać analizie dzieło dość wyjątkowe, dotyczące bowiem mniej znanej i dość nieoczywistej produkcji autora *W poszukiwaniu utraconego czasu*, a mianowicie jego rysunków, które pisarz miał w zwyczaju zamieszczać na marginesach swych manuskryptów bądź dołączać do obficie prowadzonej korespondencji. Towarzyszy ich wydaniu esej współczesnego pisarza i krytyka literackiego, założyciela w latach powojennych awangardowego czasopisma *Tel Quel*, Phillipe’a Sollersa, zatytułowany *Oko Prousta. Rysunki Marcela Prousta*. Wychodząc od zapożyczonej przez Sollersa od Georges’a Bataille’a idei „doświadczenia wewnętrznego”, zamierzam najpierw poddać dyskusji idealistyczne interpretacje Proustowskiego spojrzenia. Następnie, odwołując się do derridiańskiej kategorii „widma”, zamierzam przeanalizować znaczenie Proustowskich rysunków dla kształtowania się pamięci o Prouście we współczesnej literaturze.

² Julien Syrac, „La joie du réel retrouvé”, *La Nouvelle Revue Française* 654 (Automne 2022): 108.

³ Annie Ernaux, Proust, *Françoise et moi*, wykład w Collège de France, 19 lutego 2013 roku (<https://www.college-de-france.fr/agenda/seminaire/lire-et-relire-proust/proust-francoise-et-moi>, dostęp 22.01.2023). Ernaux wystąpiła na zaproszenie Antoine’a Compagnona w ramach obchodów stulecia wydania pierwszego tomu powieści, *W stronę Swanna*.

⁴ Pośród takich dzieł wymienić można np.: Michel Scheider, *Maman* (1999) oraz *L’auteur, l’autre. Proust et son double* (2014), Jérôme Prieur, *Proust fantôme* (2001), François Bon, *Proust est une fiction* (2013), Eveline Bloch-Dano, *Une jeunesse de Marcel Proust* (2017) i wiele innych.

⁵ Jakub Momro, *Widmontologie nowoczesności. Genezy* (Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2014), 8 i 50.

⁶ Myślę tu chociażby o dyskusji, która rozgorzała pomiędzy proustologiem Antoine’em Compagnonem a pisarzem Patrickiem Mimounim, dotyczącej manipulacji, jakiej miał się dopuścić wydawca korespondencji Prousta, Philip Kolb, ukrywając szczegóły dotyczące żydowskich śladów w biografii pisarza. Dyskusja toczyła się na łamach założonego przez filozofa Bernarda-Henri Lévy’ego czasopisma „*La règle du jeu*” w kilku odciskach w latach 2018–2022.

Lekcja Prousta

Jeśli wydanie w 1954 roku rękopisu słynnego dziś eseju Marcela Prousta *Contre Sainte-Beuve* rozpoczęło nową epokę w recepcji twórczości autora *W poszukiwaniu utraconego czasu* we Francji, nie mówiąc o wielowymiarowych konsekwencjach dla rozwoju badań literackich⁷, to dla innych dokumentów, które dziś zaliczamy do Proustowskiego archiwum, los był mniej łaskawy. Myślę w szczególności o części listów francuskiego pisarza (a powstało ich w ogóle, jak wiadomo, kilka tysięcy) wydanych zaledwie dwa lata później (1956) przez amerykańskiego romanistę Philipa Kolba⁸ pod tytułem *Lettres à Reynaldo Hahn* [Listy do Reynaldo Hahna]. Nie dość, że oryginały tych listów, adresowanych do kompozytora i kochanka Prousta, uległy rozproszeniu poprzez sprzedaż na rozmaitych aukcjach kolekcjonerskich, to przede wszystkim ich zawartość została potraktowana ze zdecydowanie mniejszą estymą niż rękopis wspomnianego eseju *Contre Sainte-Beuve*. Zbiór wydany przez Kolba zawiera około trzydziestu rysunków pisarza umieszczonych w nim przez wydawcę, który, jak dziś wiadomo, powiązał je w nieuprawniony sposób z niektórymi listami, a także zmienił ich oryginalne usytuowanie, pomijając między innymi fakt, że były one najczęściej wykonane na oddzielnych arkuszach papieru. Jednak najbardziej dotkliwe jest to, że rysunki przez długi czas właściwie nie interesowały krytyki, a wręcz były przez nią świadomie pomijane. Na przykład brytyjski romanista Richard Bales w 1975 roku pisał wprost: „W dużej mierze [rysunki te] dotyczą reakcji Prousta na samego Hahna [...]. I jak już powiedzieliśmy, nie mają daleko idącego znaczenia”⁹. We Francji lat 60. i 70. ubiegłego wieku opór przed włączeniem tych rysunków do literaturoznawczej refleksji wynikał zapewne z silnie rozpowszechnionego mitu samego Prousta-wielkiego pisarza, jak i z modernistycznego pojmowania literatury jako sztuki słowa. Od tego czasu podejście do tych wizualnych dokumentów znacząco się zmieniło, zwłaszcza dzięki pionierskim pracom Claude’a Gandelmana, w których badacz identyfikuje między innymi rysunkowe postaci z postaciami i sytuacjami powieściowymi¹⁰. Esej Philippe’a Sollersa, opublikowany w 1999 roku, towarzyszy rysunkom Prousta pochodzącym z dwu źródeł¹¹: ze wspomnianych już listów (z tym że zgromadzono ich tutaj zdecydowanie więcej niż w wydaniu z 1956 r.), przechowywanych obecnie w *The Kolb-Proust Archive* na Uniwersytecie Illinois w Stanach Zjednoczonych, oraz ze słynnych *carnets* i brulionów, pochodzących ze zbiorów Biblioteki Narodowej w Paryżu¹². Autor *Tajnego agenta* komentuje jednak rysunki Prousta nie z perspektywy archiwisty czy literaturoznawcy, jak to miało miejsce do tej pory, lecz z perspektywy pisarza, włączając inspirowaną rysunkami refleksję o autorze *W poszukiwaniu utraconego czasu* do tworzonej konsekwentnie od wielu lat określonej wizji historii literatury.

⁷ Myślę chociażby o ożywieniu badań nad autobiografią i podmiotem literackim czy o rozwoju krytyki genetycznej. Z pewnością rozdział o metodzie Sainte-Beuve’a był uznany w latach 60. XX w. za kluczowy dla narodzin Nowej Krytyki. Zob. np. Kazuyoshi Joshikawa, „Du «Contre Sainte-Beuve» à la «Recherche»”, w: Proust, la mémoire et la littérature, red. Antoine Compagnon (Paris: Odile Jacob, 2009), 49–71.

⁸ Marcel Proust, *Lettres à Reynaldo Hahn*, red. Philippe Kolb (Paris: Gallimard, 1956). Podstawą ich wydania była kolekcja Marie Nordlinger, brytyjskiej znajomej Marcela Prousta, poznanej w Paryżu w 1898 r., która pomagała mu w przekładach prac Johna Ruskina.

⁹ Richard Bales, *Proust, and the Middle Ages* (Genève: Droz, 1975), 145: „They are largely concerned with Proust’s reaction to Hahn himself [...] As we have said, however, these drawings are of no far-reaching importance”.

¹⁰ Zob. np. Claude Gandelman, „The drawings of Marcel Proust”, *Adam International Review* 394 (1976): 21–57.

¹¹ Autorem notek objaśniających pochodzenie każdego z opublikowanych rysunków jest w omawianej książce Alain Nave, nauczyciel i redaktor wielu albumów o sztuce.

¹² Dokumenty te były prezentowane na wystawie poświęconej genezie *W poszukiwaniu straconego czasu*, zatytułowanej Marcel Proust, la fabrique de l’oeuvre, w Bibliotece Narodowej w Paryżu na przełomie 2022 i 2023 r.

Urodzony w 1936 roku w Bordeaux Philippe Sollers jest dziś pisarzem o bardzo zróżnicowanym i rozległym dorobku. Towarzysząc francuskim czytelnikom już od dziesięcioleci, należy do pokolenia krytyków, obok Rolanda Barthes'a czy Julii Kristewej, którzy przyczynili się do powojennego odkrycia Prousta i spopularyzowania jego twórczości. Nie bez wpływu na jego zainteresowanie autorem *Rozkoszy i dni* była relacja z pochodzącym również z Bordeaux jego literackim mentorem, François Mauriakim, który miał jeszcze okazję poznać Prousta osobiście. Dla Sollersa, począwszy od *Une curieuse solitude* (1958), debiutanckiej powieści traktującej o pamięci oraz jej roli w literaturze, autor *W poszukiwaniu utraconego czasu* pozostanie na zawsze pisarzem ważnym, nawet gdy on sam zwróci się ku bardziej eksperymentalnym formom pisania, przejawiającym się rozbiciem tradycyjnych struktur narracyjnych, organizowaniem tekstu w powtarzające się sekwencje czy rezygnacją z interpunkcji. To nie Proust bowiem jako pisarz pamięci i czasu odzyskanego będzie ostatecznie interesować Sollersa, ale raczej – w szczególności od momentu założenia czasopisma *Tel Quel* w 1960 roku¹³ – Proust Bataille'owskiego „doświadczenia wewnętrznego”¹⁴. Przywołując w jednym z wywiadów z tego okresu słynną scenę z tomu *W cieniu rozkwitających dziewcząt*, w której narratorowi nie udaje się zidentyfikować wspomnienia nawiedzającego go na widok drzew mijanych podczas przejażdżki z panią de Villeparisis¹⁵, Sollers wskazuje wprost na tę afiliację:

[T]e niezwykle momenty, w których Proust znajduje się w obecności świata, który nie jest światem pamięci, lecz, można by rzec, światem pewnego rodzaju ekstazy leku, a także jakieś stany niespełnienia (*insatisfaction*), [pozwalają mu] docierać do pewnego rodzaju tajemnicy, która jest o wiele bardziej przekonująca niż chwile bezpośrednio związane z wskrzeszaniem przeszłości na przykład. [...] Jeśli odwołuję się do Bataille'a, to dlatego, że wydaje mi się, iż jest w tym coś najistotniejszego, jeśli chodzi o Prousta [...] pewna lekcja, jaką można wyciągnąć z owego zaangażowania Prousta, całkowitego i bezwarunkowego, jak wiemy, mającego w sobie nawet coś heroicznego, gdy czytamy z emocjami, których trudno nie odczuwać wobec tej walki kończącej się śmiercią. Jest to właśnie pewna teoria książki, rodzaj postawy w stosunku do języka i do świata, która wydaje mi się całkowicie nowoczesna i interesująca”¹⁶.

Wypływający z wewnętrznego doświadczenia heroizm, polegający na całkowitym poddaniu swego życia dziełu, nie jest zresztą zdaniem Sollersa wyłącznie cechą pisarstwa Prousta. Określa on wspólną postawę wielu innych pisarzy i twórców bliskich Sollersowi, a zarazem tak różnych jak Dante, Mallarmé czy Mozart. Łączy ich krytyczne podejście do dziedzictwa swojej epoki, a także całkowite oddanie swojemu dziełu. Cechuje ono także pisarską postawę samego Sollersa, charakteryzującą się z jednej strony skrajną, budzącą niekiedy kontrowersje, niezależnością, a z drugiej bezwarunkowym oddaniem literaturze. Odrzucenie dziedzictwa konstytuuje

¹³Kwartalnik „Tel Quel” był czasopismem silnie związanym z literacką awangardą lat 60., obroną francuskiej „nowej powieści” oraz ogólnie z promocją tekstów autorów mniej znanych czy też uchodzących w owym czasie za kontrowersyjnych, lecz wpisujących się w politykę wydawniczą czasopisma, takich jak Lautréamont, Artaud, Joyce, Bataille, Derrida, Foucault czy Barthes.

¹⁴Por. Georges Bataille, *L'expérience intérieure* (Paris: Gallimard, 1978), szczególnie rozdział „Digression sur la poésie et Marcel Proust”, 128–145.

¹⁵„Trwałem w ten sposób, nie skupiając się na niczym, aż skoncentrowawszy się [...] skoczyłem naprzeciw drzewom, czy raczej do wewnątrz, w kierunku wizji, jaka się we mnie pojawiła. Poczułem znów, że ukryty za nimi, zasnuty mgłą obiekt jest mi znany, lecz nie potrafiłem go do siebie przyciągnąć. Jednak w miarę jak powóz podążał do przodu wszystkie trzy postrzegałem coraz bliżej. Gdzie mogłem je już widzieć?”. Marcel Proust, *W cieniu rozkwitających dziewcząt*, tłum. Wawrzyniec Brzozowski (Łódź: Oficyna, 2019), 308.

¹⁶Por. La leçon de Proust par Philippe Sollers, audycja radiowa zrealizowana w 1963 r. w ramach obchodów 50. rocznicy wydania *W stronę Swanna*. Transkrypcja audycji dostępna na stronie <https://www.pileface.com/sollers/spip.php?article2597>, dostęp 20.01.2023.

paradoksalną zasadę, określaną przez eseistę jako „innovacyjna regresja” (16), która stanowić będzie, jak zobaczymy, podstawę sollersowskiej pamięci o Prouście.

Ucieleśnione spojrzenie

Zgromadzone w *Oku Prousta* wizualne dokumenty są z perspektywy historyka sztuki czy literatury właściwie bezwartościowe. Nie stanowią z pewnością intencjonalnych dzieł plastycznych, trudno bowiem za takie uznać bazgranię na marginesach rękopisu powieści. Nie mogą nimi być także skopiowane, czy wręcz przekalkowane, jak przypuszczają niektórzy badacze, ryciny z dzieła Émile’a Mâle’a o średniowiecznej sztuce we Francji¹⁷, jakie Proust umieszcza w listach do przyjaciela. Z tego powodu zresztą, jak już zostało powiedziane, nie cieszyły się zainteresowaniem wcześniejszych badaczy twórczości pisarza. Autor *Rozkoszy i dni* zapewne nie należy do pisarzy-rysowników, jakimi byli na przykład Jean Cocteau, Max Jacob czy George Sand, którzy równoległe do działalności pisarskiej oddawali się z powodzeniem działalności artystycznej. Na początku swojego eseju Sollers przypomina zresztą, że Proust z wielkim żalem stwierdzał u siebie brak uzdolnień plastycznych. Jaki status posiadają zatem te rysunki zarówno w stosunku do manuskryptu samej powieści, jak i do końcowego, opublikowanego dzieła? Czy mają one wartość wyłącznie dokumentalną? Czy „oko Prousta” należy odnieść do Proustowskiej metafory książki jako „instrumentu optycznego”¹⁸? Albo, jak proponuje Michel Erman, do optycznej metafory, za pomocą której powieściowy narrator ujawnia swoje stłumione pragnienia¹⁹? Wydaje się, że uruchomiona przez Sollersa perspektywa porzuca takie idealistyczne interpretacje proustowskiego spojrzenia. W przywoływanej wcześniej scenie z *Rozkwitających dziewcząt*, narrator odnosi wrażenie, że przydrożne drzewa nawołują go niejako do tego, by poprzez identyfikację narzucającego się wspomnienia, czy też nadanie mu nazwy, narrator zapewnił im przetrwanie:

Byłem raczej skłonny sądzić, mówi narrator, że to widma przeszłości, drodzy sercu towarzysze dzieciństwa, przyjaciele, co dawno już odeszli, a teraz przywołują nasze wspólne wspomnienia. Zdawały się, niczym cienie, prosić mnie, abym je zabrał ze sobą i przywrócił życiu. W ich naiwnej i gorączkowej gestykulacji rozpoznałem bezsilny żal ukochanej istoty, która straciwszy głos, czuje, że nie zdoła nam przekazać tego, co pragnie, i czego sami nie potrafimy odgadnąć²⁰.

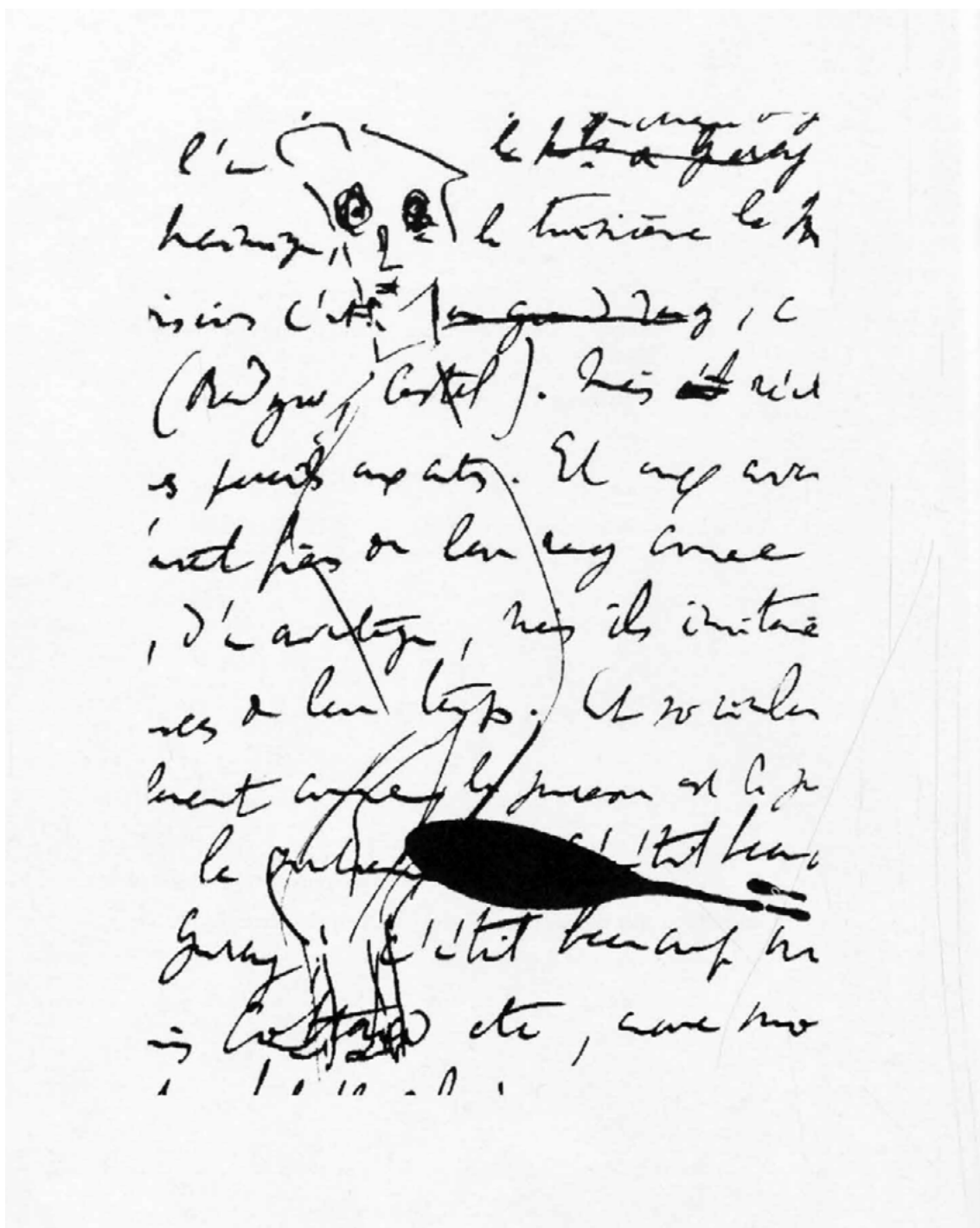
Co więcej, wspomnienie drzew, jakie powstaje w jego pamięci, domagając się owej identyfikacji, określone jest przez niego właśnie jako *dessin*, rysunek, chodzi bowiem niejako o dopasowanie (zakończone, jak już wiemy, niepowodzeniem) tego widocznego „rysunku” drzew

¹⁷Chodzi o książkę historyka sztuki, Émile’a Mâle’a, *L’Art religieux du XIII^e siècle en France. Étude sur l’iconographie du moyen âge et ses sources d’inspiration* (Paris: Ernest Leroux, 1898), która w znaczący sposób wpłynęła na strukturę powieści Prousta. Zob. na ten temat Luc Fraisse, „Du symbolisme architectural au symbolisme littéraire: Proust à l’école d’Émile Mâle”, *Studia Romanica Posnaniensia* 1 (2011): 81–101.

¹⁸Przypomnijmy stosowny cytat z *Czasu odnalezionego*: „Dzieło pisarza to tylko rodzaj instrumentu optycznego zaofiarowanego czytelnikowi, aby czytelnik mógł rozeznaczyć w tym, czego, gdyby nie książka, nie dostrzegłby w sobie może”.

¹⁹Michel Erman, *L’œil de Proust. Écriture et voyeurisme dans «A la recherche du temps perdu»* (Paris: Éditions A.-G. Nizet, 1988).

²⁰Proust, *W cieniu rozkwitających dziewcząt*, 309.



Rys. 1

do budzącego się niejasno innego wrażenia czy wspomnienia. W *Oku Prousta* obserwujemy analogiczną sytuację, gdy pracujący nad manuskrypcem autor usiłuje pochwycić za pomocą graficznego zapisu pojawiające się nieoczekiwanie pomiędzy jego liniami postaci (rys. 1):

Ręka biegnie po papierze [...], powstają sceny i portrety i od czasu do czasu jakaś postać przechodzi pomiędzy liniami, stawia opór, zasiedla kartkę. To duch, który jeszcze nie został zredukowany, zjawia, jak w spirytystycznym seansie, grymas, przymrużenie oka (8).

W obu przytoczonych fragmentach widzimy, że cały wysiłek zmierzający do uchwycenia wymykającej się rzeczywistości opiera się na wewnętrznej pracy pamięci albo pracy ciała samego narratora lub autora. Uzmysławiają nam one zarazem, że, jak stwierdza Sollers w przywoływanej już audycji, „najgłębszą rzeczywistością jest właśnie rzeczywistość doświadczenia wewnętrznego [...]”. To właśnie wewnątrz tego doświadczenia znajduje się świat w swojej prawdziwej realności”. Potwierdzenie tej obserwacji Sollers znajduje u samego Prousta, gdy narrator w *Czasie odnalezionym* konstatuje: „[S]postrzegalem się, iż owej księgi zasadniczej, jedynej prawdziwej księgi, wielki pisarz nie powinien, w sensie potocznym, zmyślać, skoro istnieje ona już i tak w każdym z nas”²¹. Skoro księga już jest w pewnym sensie gotowa, bowiem „jedynym [...] życiem rzeczywiście przeżytym jest literatura”, wynika stąd zasadnicza zmiana, jeśli chodzi o rolę pisarza, którego „obowiązkiem i zadaniem” jest odtąd „obowiązek i zadanie tłumacza”. Jak stwierdza Sollers: „Chodzi o czytanie znaków, jest to postawa deszyfrowania, dekryptażu. W tym sensie Proust jest jednym z pierwszych pisarzy, przynajmniej pisarzy nowoczesnych, którzy o tym tak wyraźnie mówili”.

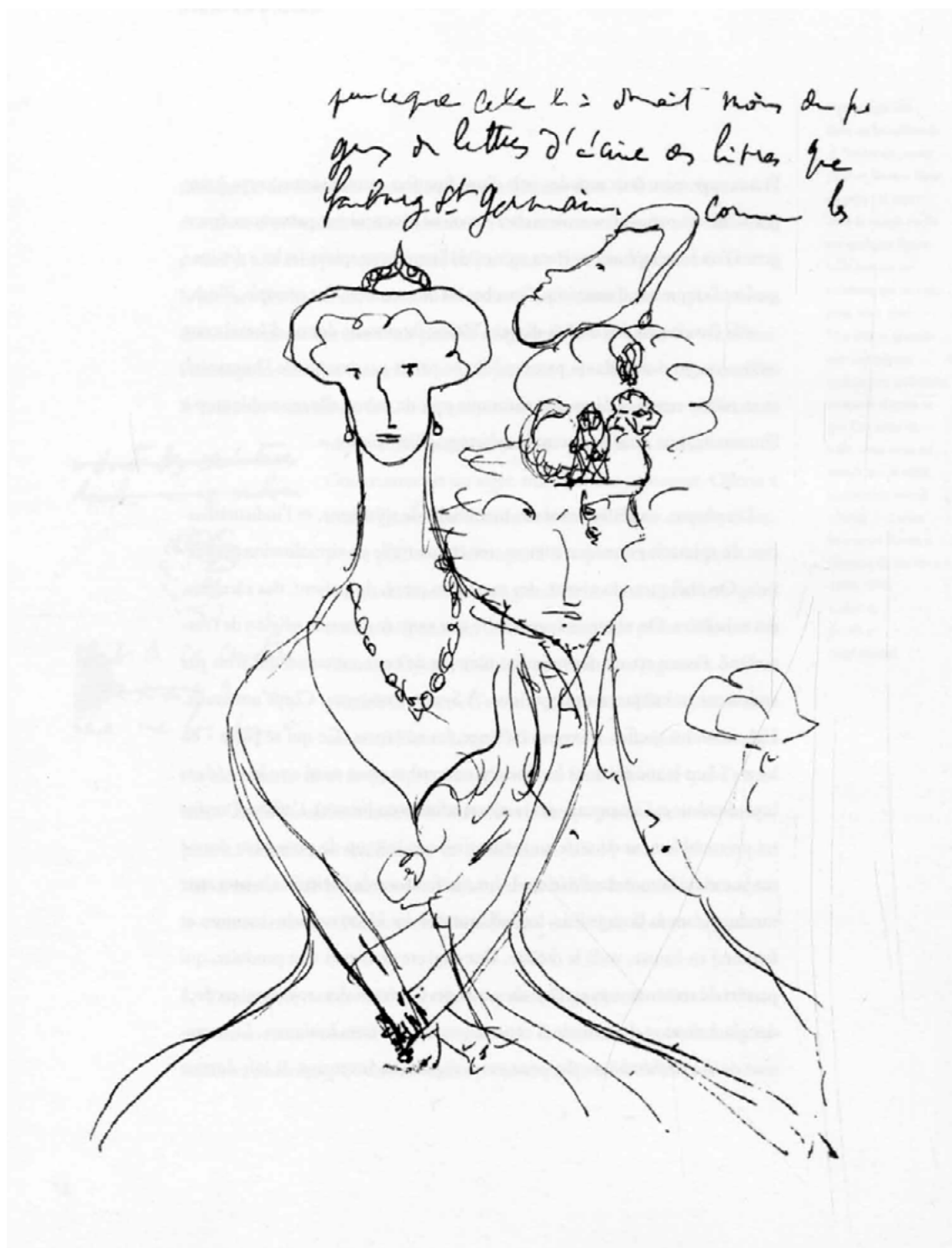
Cytowana wypowiedź Sollersa, przywołująca na myśl znany esej Gilles’a Deleuze’a²², wskazuje z pewnością na zakorzenienie tego autora w modernistycznej tradycji literackiej. W *Oku Prousta* proponuje on jednak jej nową odsłonę, gdy stwierdza, że źródłem owego oscylującego pomiędzy literami a rysunkami, niemal automatycznego, zapisu jest właściwie ciało pisarza, jego patrzące oko czy pisząca ręka. „Ręka Prousta pisze bez przerwy”, stwierdza. „Jego przenikliwy mózg posługuje się coraz bardziej zmęczonym ciałem, które stało się żywym zapisem” (7). Jednak, jak widzieliśmy wyżej, autora *La Guerre du goût* interesuje nie tyle sukces owego zapisu, ile raczej podejmowana próba ujęcia wewnętrznej rzeczywistości (do niej miałyby odsyłać tytułowe „poszukiwanie”) czy nawet jej niepowodzenie. Wydaje się ono najbardziej ujawniać w specyficznym sposobie przedstawiania powieściowych postaci, polegającym na zestawieniu przez narratora na tym samym portrecie różnych jej aspektów, czy też „planów” (11), głównie dotyczących wyglądu zewnętrznego, gestów czy sposobu mówienia, oddających ich społeczne pochodzenie czy funkcje. Podobny sposób przedstawiania postaci odnajduje Sollers także na niektórych rysunkach z Proustowskich manuskryptów, na których szczegóły twarzy czy stroju postaci ukazane są w sposób fragmentaryczny albo z pominięciem zasad perspektywy, co tworzy właściwie kubistyczny efekt (rys. 2)²³. Ujawniając perspektywiczne nieprawidłowości, łącząc na płaszczyźnie kartki rozmaite „kąty widzenia” (8), rysunki te, które zresztą ze względu na swój awangardowy wygląd mogłyby być, zdaniem niektórych badaczy, uznane za autonomicznie dzieła²⁴, tworzą kontrast z przywoływanymi w *W poszukiwaniu utraconego czasu* dziełami plastycznymi czy uznawanymi za impresjonistyczne obrazami powieściowymi. Sollers nie dostrzega w nich jednak wysiłków, by podążać za artystycznymi nowinkami, lecz przejaw ogólniejszej cechy, która dotyczy zarówno prezentowanych w zbiorze rysunków, jak i obrazów powieściowych, a która wydaje się bliska Bataille’owskiej idei „holokaustu słów” odnoszącej się do ję-

²¹Marcel Proust, *Czas odnaleziony*, tłum. Maciej Żurowski (Ebook, Masterlab, 2013). Kolejne cytaty z tego wydania.

²²Myślę oczywiście o eseju Gilles’a Deleuze’a, *Proust et les signes* z 1964 r., wydanie polskie Proust i znaki, tłum. Michał Paweł Markowski (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 1999).

²³O kubistycznych efektach Proustowskich rysunków zob. np. Claude Gandelman, „The Artist as Traumarbeiter. On Sketches of Dreams by Marcel Proust”, *Yale French Studies* 84 (1994): 131–132.

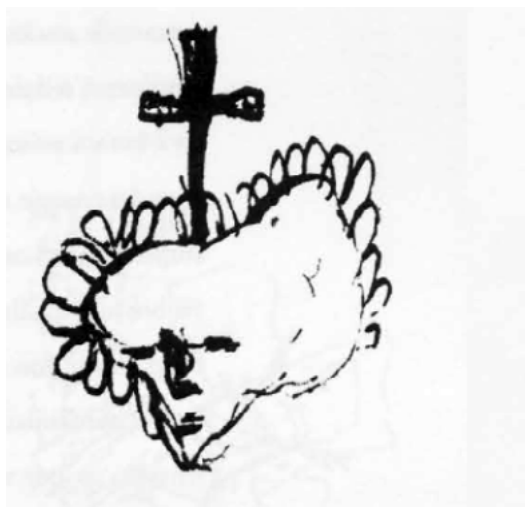
²⁴Tak sugeruje np. Claude Gandelman, „Proust caricaturiste”, w: *Le regard dans le texte* (Paris: Méridiens Klincksieck, 1986), 124.



Rys.2

zyka poezji i wytyczającej jej „niemoralny” horyzont²⁵. „Jest tutaj wszystko – mówi Sollers – dzielenie na części, przecinanie, wykrawanie, sklejanie, składanie na powrót. Prawdę obrabia się dłutem,

²⁵ Bataille mówi o „holokauście słów” jako właściwości poezji, która zrywa ze znanymi i utartymi znaczeniami, przemieszczając się w stronę znaczeń nieoczywistych i niedostępnych zwykłemu językowi. Por. Bataille, 130.



Rys.3

remna kobieca głowa z wbitym w nią krucyfiksem-sztyletem (rys. 3), czy rysunki postaci z ptasimi dziobami, które stają się wizualną metaforą zarówno poddańczych relacji panujących w salonie pani Verdurin, jak i erotycznych rytuałów „rasy ciot” w powieści. Dołączają to tego rysunki rzeźb ze średniowiecznych katedr w listach do Hahna, których religijna symbolika właściwie zostaje zlikwidowana, gdy Proust rozpoznaje w nich gesty znanych mu z jego otoczenie osób albo nasycy je treściami o charakterze erotycznym, nawiązującym do intymnej relacji z przyjacielem²⁶. Efekt ten wzmacnia ponadto język korespondencji, który cechują świadome przeinaczenia, erotyczne podteksty, błędna pisownia, infantylne czy zwierzęce przezwiska, jakie nadają sobie kochankowie.

Nieporadne czy wręcz prymitywne rysunki Prousta są jednak przeciwstawione przede wszystkim w eseju Sollersa fotografii. Jak wiadomo, z chwilą jej pojawienia się pod koniec XIX wieku fotografia miała być spełnieniem marzenia artystów o doskonałym naśladownictwie. Można zatem uznać, że stanowi ona w pewnym sensie odwrotność tego, co Bataille uznawał, w cytowanym wcześniej fragmencie, za „stan niespełnienia”. Jej przełomową dla nowoczesności rolę autor *Tajnego agenta* ocenia jednak negatywnie, widząc w niej początek epoki, którą Guy Debord nazwie pół wieku później „społeczeństwem spektaklu”:

Fotografie są w rzeczywistości operacjami spirytystycznymi, a uprzemysłowienie spektaklu zapowiada się jako nowa era upowszechnionej wirtualizacji. Handlować się będzie życiem, śmiercią, przeszłością, teraźniejszością, tożsamością, narodzinami (17).

Krytyczny stosunek Sollersa do fotografii nie wynika zatem z jej imitacyjnego potencjału, tylko z jej oderwania od fizycznej rzeczywistości²⁷. Ustanawia ona także nowy czasowy po-

jak rzeźbę” (22). W przypadku manuskryptów niemoralność ta nie oznacza zatem „niemoralnych” treści, choć nie brak tu rysunków o tematyce erotycznej czy wręcz sadomasochistycznej, lecz raczej, by tak rzec, niemoralność formy objawiającej się właśnie ową wadliwą perspektywą, nieudolną kreską, fragmentarycznością, dzięki którym rysunki te nabierają prymitywnego czy wręcz pierwotnego charakteru. Innymi słowy, wydaje się twierdzić Sollers, tylko „niemoralny” obraz, to znaczy obraz nieudany, wyzuty z banalnego piękna, ma szansę pochwycić wymykającą się wewnętrzną rzeczywistość. Wrażenie to potęgują rysunki, które można uznać za przerażające, jak na przykład niefo-

²⁶Françoise Leriche zwraca uwagę na fakt, że rysunki Prousta z listów do Hahna ujawniają nieznaną dotychczas rolę owych średniowiecznych rzeźb i wynikającą stąd konieczność ich anachronicznego odczytania przez pryzmat zwykłego psychologizmu. Por. Françoise Leriche, „Proust’s Eye”, w: Proust and the Arts, red. Christie MacDonald, François Proulx (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 169. Dla Fraisse’a natomiast te rysunki inspirowane dziełem Emile’a Mâle’a pozwalają odkryć zasady techniki montażu, istotnej dla architektonicznej konstrukcji powieści. Por. Fraisse, 99.

²⁷Sollers zdaje się tym samym nie podzielać Barthes’owskiej fenomenologii obrazu fotograficznego, którą wyraża formuła realizmu „to było”. Por. Roland Barthes, *Światło obrazu*, tłum. Jacek Trznadel (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996), 130.

rządek, który skupia się na teraźniejszości i chwilowości (*instantanéité*). Jego przejawem jest „kult nowości”, jaki uprawiała w powieści pani Verudin. W tym sensie salon i światowe życie antycypują epokę uprzemysłowionego obrazu, którą eseista postrzega jako epokę fałszu i iluzji. W rodzącym się nowym medialnym kontekście Proustowskie rysunki, ze względu zarówno na ich graficzny zapis, jak i opisany wyżej „niemoralny” charakter, okazują się właściwie anachroniczne. Jako świadectwa spojrzenia cielesnego oka pisarza narzucają one także pewną formę biograficzności, która eksponuje fizyczną i historyczną osobę autora. W jednym z wcześniejszych swoich esejów Sollers stwierdza wyraźnie:

Pisarz nie jest czystym duchem, nie rodzi się nie wiadomo gdzie, jego powieść rodzinna ma jak najistotniejsze znaczenie, podobnie jak zdarzenia wokół niego. Ciekawość biograficzna jest całkowicie uzasadniona, choćby po to, by pokazać, że zasadza się ona nie tyle na jakiejś tajemnicy (nie ma nic tajemniczego w tworzeniu), ile na życiu w inny sposób²⁸.

Określany przez Deleuze’a jako metaforyczne „ciało bez organów” powieściowy narrator zyskuje w Proustowskim archiwum swój fizyczny analogon, rzeczywistego autora, który używa zmysłów, by – jak etnolog czy biolog – rejestrować i analizować wytwarzane przez innych znaki. Odchodząc od idealistycznego rozumienia wewnętrzności, jaki zaproponowała modernistyczna interpretacja *Contre Sainte-Beuve*²⁹, Sollers podkreśla fizyczne aspekty Proustowskiego oglądu rzeczywistości. To fizyczność stanowi bowiem przeciwwagę dla wirtualności, jaką proponuje współczesny świat:

Prawdziwą nowością zatem jest dogłębne odnowienie ciała w Historii. Inna siatkówka, inna błona bębenkowa, inny zapach, inny smak, inny dotyk, inny oddech. Na przekór Sainte-Beuve’owi, czyli w gruncie rzeczy na przekór wszystkim, chodzi o potwierdzenie, że nasza osobowość nie ma nic wspólnego z tworzonym przez innych społecznym wizerunkiem (24).

Zaopatrzony w paradoksalne „oko wewnętrzne zewnętrzne” (9) Proust jawi się jako ktoś radykalnie obcy, spoza swojej epoki, a także jako strażnik rzeczywistości na przekór coraz bardziej nierzeczywistemu światu.

„Efekt wizjera” i pamięć

Ta obcość, jaką ujawniają nieporadne rysunki, wpisuje się z pewnością w utrwalaony już w kulturze francuskiej mit Prousta jako pisarza-samotnika poświęconego całkowicie twórczej pracy. W zinterpretowanej na nowo formie, którą opisałam w pierwszej części artykułu, mit ten wykorzystany zostaje przez Sollersa z jednej strony do krytyki współczesnego „społeczeństwa spektaklu”, a z drugiej do obrony pewnej „idei literatury”³⁰ przed głoszonym obecnie z różnych

²⁸Philippe Sollers, „L’écrivain et la vie”, w: *La Guerre du goût* (Paris: Gallimard, 1994), 324.

²⁹Przypomnijmy słynne zdanie Prousta: „książka jest wytworem innego «ja» niż to, które przejawia się w naszych zwyczajach, w życiu towarzyskim czy w naszych przyzwyczajeniach”. Marcel Proust, *Przeciwko Sainte-Beuve’owi*, tłum. Anastazja Dwulit (Kraków: Eperons-Ostrogi, 2015), 64.

³⁰Nawiązuję tu do tytułu eseju Alexandre’a Gefena, *L’idée de la littérature: de l’art pour l’art aux écritures de l’intervention* (Paris: José-Corti, 2021).

stron jej „końcem”³¹. Pisarz zastanawia się raczej nad rolą, jaką odgrywają zarówno powieść, jak i jej autor we współczesnym świecie i w literaturze. Kwestia ta związana jest z postrzeganiem przez Sollersa literatury i kultury jako przestrzeni rywalizacji czy nawet walki. Stawką w tej walce jest pojmowany właściwie w duchu XVIII-wiecznej estetyki „smak” [*goût*]³², przy czym po jednej stronie sytuują się ci twórcy, którzy mieliby być go pozbawieni i uczestniczą w umasowieniu kultury, po drugiej zaś nieliczni ci, którzy, podobnie jak Proust, poszukując jednostkowego stylu artystycznej wypowiedzi, traktują twórczość jako działalność totalną. W taki kontekst Sollers wpisuje również swoje rozważania o Prouście, gdy mówi:

Wielkim pytaniem literatury, z którego zdamy sobie coraz bardziej sprawę, w miarę jak będzie ona znikać, nie jest to, by dowiedzieć się, „o czym mówi” albo „co opowiada”, ale *kto opowiada kogo?* Inaczej mówiąc: kto panuje nad opowieścią? (26)

Nie chodzi jednak, jak już wiemy, o podążanie za nowością. W *Oku Prousta* idea doświadczenia wewnętrznego, która pozwoliła Sollersowi odkryć anachroniczność autora *W poszukiwaniu utraconego czasu* w stosunku do jego epoki, wydaje się również odnosić do sposobu jego panowania, czy też do wpływu, we współczesnej literaturze. Odsyła ona w zasadzie do pewnej formy pamięci o pisarzu, wykraczającej poza tradycyjną historię literatury i uwzględniającej nie tylko dzieło jako wytwór pisarskiej wyobraźni, lecz przede wszystkim pamięć o rzeczywistym autorze. Bardzo dobrze tę sytuację opisuje Derridiańska metafora „wizjera”, w której wzrok łączy się z ideą panowania oraz ze specyficznym rozumieniem czasu:

widmowy *ktoś inny* patrzy na nas, czujemy się przez niego obserwowani, poza wszelką synchronią [...] w swej absolutnej uprzedniości [...] oraz asymetrii. Prawo [...] **stanowi tutaj anachronia** [podkr. K.T.-J.]³³.

Odróżniając widmo od ducha, Derrida traktuje je znacznie bardziej materialnie i jednostkowo. Zarazem autor *Gorączki archiwum* podkreśla brak historycznej ciągłości między widmem a tymi, którym się ono przypatruje:

[...] czujemy, iż jesteśmy obserwowani przez spojrzenie, z którym nasze [spojrzenie] nigdy się nie skrzyżuje³⁴.

Wszystkie te kwestie odnajdujemy właściwie w omawianym eseju. Wiemy już, że autor *Agent secret* należy do pierwszego pokolenia pisarzy, którzy nie mogli poznać Prousta osobiście³⁵,

³¹Myśl o „końcu literatury” stała się właściwie toposem zarówno współczesnej literatury, jak i krytyki literackiej we Francji. Zob. np. Henri Raczymow, *La mort du grand écrivain. Essai sur la fin de la littérature* (Paris: Stock, 1994); Dominique Maingueneau, *Contre Saint-Proust où la fin de la Littérature* (Paris: Belin, 1996); Antoine Compagnon, *La Vie derrière soi. Fins de la littérature* (Paris: Éditions des Équateurs, 2021).

³²Zob. w szczególności zbiór esejów *La Guerre du goût* [Wojna o smak].

³³Jacques Derrida, *Widma Marksa*, tłum. Tomasz Załuski (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2016), 26.

³⁴Derrida, *Widma Marksa*.

³⁵Np. Roland Barthes, urodzony w 1915 r., a więc jeszcze za życia Prousta, tę bezpośrednią, fizyczną niemal więź odczuwa, gdy mówi: „Zaczynałem chodzić. Proust żył jeszcze i kończył pisać *W poszukiwaniu*”. Zob. Roland Barthes, *Œuvres Complètes*, tom IV, red. Éric Marty (Paris: Éditions du Seuil, 2002), 603. Jest to legenda pod fotografią Barthes’a z marca 1919 r.

choć wsłuchuje się on chętnie w opowieści znających go bezpośrednio osób. W tym kontekście prezentowane w *Oku Prousta* dokumenty wydają się dla Sollersa czymś więcej niż historycznym świadectwem sposobu patrzenia na świat samego autora³⁶. Stają się właściwie materialnym substytutem jego nieobecności. To w nich uobecnia się Proustowski spojrzenie, organizując z kolei nasze spojrzenie na świat: „Patrząc [adopter] okiem Prousta – mówi eseista – to na przykład widzieć, że wszystko, co jest nam przedstawiane jako «nowość», natychmiast się starzeje; że nowe pokolenia dopasowują się błyskawicznie do poprzednich, nie będąc nawet tego świadome” (32). W świetle wcześniejszych ustaleń można by nawet uznać te dokumenty za profanację przywoływanej już Proustowskiej metafory książki jako „narzędzia optycznego”, które miało umożliwić czytelnikowi samopoznanie. „Widmowa prawda” bowiem, twierdzi Derrida, to „ta część prawdy, której nie da się zredukować do objaśnienia”³⁷. Widmowość Prousta wydaje się wiązać u Sollersa przede wszystkim z tym, co można by określić za Derridą jako „niezmysłową zmysłowość” jego manuskryptów. To nie powieść, która objaśnia czytelnikowi życie, lecz wyłaniający się z archiwalnych dokumentów nakaz, który stoi na straży usiłowań odbiorcy, by podążając za nowością, *de facto* przewyciężyć czas. Lekcja Prousta to ostatecznie zachęta, by żyć w czasie rzeczywistym, a nie w „fałszywym czasie śmierci” (48), który narzuca uprzemysłowiona nowoczesność. Czas odnaleziony to nie powrót czasu w wyobraźni, jak podpowiadają modernistyczne interpretacje powieści, lecz czas ucieleśniony. Ta „lekcja” wyczytana przez Sollersa z Proustowskich manuskryptów jako „żywych zapisów” (9) jego życia znajduje potwierdzenie w ostatnim tomie powieści, gdy w słynnej scenie Balu Mask narrator, obserwując zmienione przez czas twarze dawnych przyjaciół, uznaje je właściwie za żywe zapisy jego upływu.

Lecz efekt wizjera, jako uobecnione w archiwalnych dokumentach spojrzenie, dotyczy także wpływu, jaki Proust pragnął wywrzeć na przyszłych odbiorców swego dzieła, oraz sposobu, w jaki Sollers podchodzi do Proustowskich dokumentów. Wiadomo dziś, dzięki pośmiertnej publikacji korespondencji, że Proust usilnie zabiegał u krytyków i wydawców o to, by zapewnić swemu dziełu powodzenie, a także o to, by znalazło ono stałe miejsce w literackiej pamięci³⁸. W tym celu na przykład w jednym z listów krytycznie odnosi się do swoich literackich pastiszów, które mogły go dyskwalifikować jako pisarza posiadającego indywidualny styl:

Wszystko było dla mnie sprawą higieny, trzeba się oczyścić z naturalnej skłonności do idolatrii i imitacji. I zamiast udawać podstępnie Micheleta czy Goncourta [...] zamiast czynić to otwarcie w formie pastiszów, stać się na powrót Marcelem Proustem, kiedy piszę moje powieści³⁹.

Podobnie zresztą możemy zrozumieć wypowiedź narratora z *Czasu odnalezionego*, który dostrzegając podobieństwo pracy pisarza do pracy malarza, uznaje ostatecznie pisarstwo za

³⁶Tak ujmuje, z perspektywy genetycznej, Proustowskie rysunki Françoise Leriche. Podkreśla, że badania nad spojrzeniem i rysunkami Prousta są bardziej rozpowszechnione w Stanach Zjednoczonych niż we Francji, gdzie bada się aspekty wizualne samej powieści raczej niż sposób patrzenia jej autora. Por. Leriche, 161–178.

³⁷Jacques Derrida, *Gorączka archiwum: impresja freudowska*, tłum. Jakub Momro (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2016), 128.

³⁸Próba wpłynięcia przez Prousta na krytykę literacką stanowi m.in. motyw przewodni przywoływanego już biograficznego eseju Michela Schneidera *L'Auteur, l'autre. Proust et son double*.

³⁹Cytuję za: Yves Sandre, „Pastiches et mélanges. Note sur le texte”, w: Marcel Proust, *«Contre Sainte-Beuve» précédé de «Pastiches et mélanges» suivi d'«Essais et articles»* (Paris: Gallimard, coll. Pléiade, 1971), 690.

rodzaj mimowolnego rysunku. W kontekście publikowanych w *Oku Prousta* wizualnych dokumentów poniższy cytat może być uznany za podstęp mający zwieść czytelnika co do nieliterackich talentów autora:

Literat zazdrości malarzowi, wolałby robić szkice, notatki ołówkowe i jeśli je robi, jest zgubiony. Ale kiedy pisze, nie masz u jego bohaterów takiego gestu, tiku, akcentu, których jego natchnieniu nie przyniosłaby pamięć; nie masz takiego nazwiska postaci fikcyjnej, pod które nie mógłby podstawić sześćdziesięciu nazwisk osób znanych z których ten pozował do grymasu twarzy, tamten do monokla, inny do gniewu, jeszcze inny do wytwornego ruchu ręką etc. I wtedy pisarz zdaje sobie sprawę, że choć jego marzenie, by zostać malarzem, nie było możliwe do zrealizowania w sposób świadomy i zgodny z jego chęciami, zrealizowało się jednak i że będąc pisarzem zapełnił bezwiednie szkicownik⁴⁰.

Sollers rozumie, że owe zabiegi o pamięć nierzadko prowadziły do konieczności maskowania nieakceptowanych społecznie elementów biografii autora *W poszukiwaniu utraconego czasu*, zwłaszcza jego żydowskości i homoseksualizmu. Traktuje je jednak zasadniczo jako nakaz, by w osobie Prousta dostrzegać przede wszystkim pisarza. Z tego powodu listy do Hahna, w których homoseksualizm pisarza zostaje niezbitie potwierdzony czy zdemaskowany, postrzega on jednak przede wszystkim przez pryzmat literackiego dojrzewania Prousta. Sollersowi obce są starania, by poszukiwać biograficznej prawdy, choć, jak widzieliśmy, dostrzega także zalety odwoływania się do autora jako historycznej, rzeczywistej osoby. Sprowadzony jednak do sensacyjnych rewelacji biografizm należy w jego przekonaniu do porządku „spektaklu”. Na przekór dążeniom współczesnego świata, w którym literatura przegrywa z polityczną poprawnością, lecz także na przekór próbom, by uczynić z autora *Rozkoszy i dni* ikonę modnych interpretacji⁴¹, widzi w Prouście przede wszystkim „proroka nowego prawa” (48), które odsyła do uniwersalnego porządku literatury. I to właśnie w anachronicznym z dzisiejszej perspektywy jej rozumieniu, a także bardziej ogólnie w paradoksalnej „innovacyjnej regresji” (16) literatury i sztuki, tkwi jego zdaniem powszechna zasada organizująca wspólnotę artystów i pisarzy, poza synchronią, w postaci „[...] prawdziwej, żywej i wertykalnej, historia sztuki i literatury; ruchomej drabiny, po której można chodzić w obu kierunkach”⁴².

Podsumowanie. Archiwalna fikcja

W zaproponowanym w *Oku Prousta* komentarzu, wykraczającym poza typowe dla krytyki genetycznej rozpoznania, Proustowskie rysunki potraktowane są jako materialne nośniki pamięci o pisarzu. Tytuł eseju, w którym nazwa organu wzroku krzyżuje się, jak widzieliśmy, z ideą władzy, zachowuje także wspomnienie o rzeczywistych oczach pisarza, które

⁴⁰Proust, *Czas odnaleziony*.

⁴¹Sollers czyni w swoim eseju aluzję do badań kulturowych z nurtu Gay and Lesbian Studies, które traktuje zasadniczo jako przejaw amerykańskiego pragmatyzmu.

⁴²Philippe Sollers, *La Guerre du goût* (Paris: Gallimard, 1994), 9.

miały zdradzać jego żydowskie pochodzenie⁴³. Uwikłany w owo „niespełnione spełnienie moderny”⁴⁴, jakim jest w ostatecznym rozrachunku widmo, uruchamiając rozmaite literackie i kulturowe skojarzenia z dziedzictwem modernizmu (którego oko, dodajmy, jest ulubionym organem⁴⁵), Sollers używa swego pisarskiego autorytetu, by komentować je i włączać do literackiej przestrzeni. Zacierając granicę między dokumentem a literaturą, porzuca on modernistyczny „fantazmat źródłowości” (Momro), który sprawiał w przypadku Prousta, że rysunki te uznawane były za bezwartościowe. Nie oferując rozstrzygających interpretacji Proustowskich archiwów, książka Sollersa, w szczególności w swym materialnym wymiarze, dołącza także do tekstów tworzących Proustowski „korpus”, w którym nakładają się dwa znaczenia tego słowa, odsyłające zarówno do ciała, jak i do tekstu. Wyjęte poza ściśle historyczny kontekst ich powstania, rysunki te otwierają się na różne interpretacje, zgodnie z tym, co o archiwum mówił Derrida: „Nie istnieje meta-archiwum. [...] Archiwum nigdy nie zostaje zamknięte, albowiem archiwista wciąż wytwarza archiwum, które otwiera się na przyszłość”⁴⁶. W ten sposób stają się one nie tylko nośnikiem pamięci o pisarzu, ale także nośnikiem pamięci o „idei” samej „literatury”, zgodnie z tym, co o nowoczesności mówił Jean-Luc Nancy, że „[s]ztuka zwana «współczesną» nie polega na tym, że możemy ją umiejscowić w teraźniejszości. Określa się ją mianem «współczesnej», ponieważ [...] [d]ziedziczy jedynie zagadkę, jaką niesie ze sobą słowo – sztuka [...]”⁴⁷. I być może właśnie pewna idea literatury jest w ostatecznym rozrachunku prześladowającym Sollersa widmem.

⁴³Zachowało się wspomnienie Paula Desjardin, kolegi braci Proustów ze szkolnej ławy, który określa Marcela Prousta jako „młodego perskiego księcia o oczach gazeli i sennych powiekach”. Por. Jean Recanati, *Profils juifs de Marcel Proust* (Paris: Buchet/Chastel, 1979), 9.

⁴⁴Momro, 8.

⁴⁵Wspaniale na ten temat pisze Tomasz Swoboda w książce *Historie oka* (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2013).

⁴⁶Derrida, *Gorączka archiwum*, 26.

⁴⁷Jean-Luc Nancy, *L'Autre portrait* (Paris: Éditions Galilée, 2014). Cytuję za Momro, 18–19.

Bibliografia

- Bales, Richard. *Proust and the Middle Ages*. Genève: Droz, 1975. Barthes, Roland. *Œuvres Complètes*. Tom IV. Red. Éric Marty. Paris: Éditions du Seuil, 2002.
- – –. *Światło obrazu*. Tłum. Jacek Trznadel. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1996.
- Bataille, Georges. *L'expérience intérieure*. Paris: Gallimard, 1978.
- Compagnon, Antoine. *La Vie derrière soi. Fins de la littérature*. Paris: Editions des Equateurs, 2021.
- Deleuze, Gilles. *Proust i znaki*. Tłum. Michał Paweł Markowski. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 1999.
- Derrida, Jacques. *Gorączka archiwum: impresja freudowska*. Tłum. Jakub Momro. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2016.
- – –. *Widma Marksa*. Tłum. Tomasz Załuski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2016.
- Erman, Michel. *L'œil de Proust. Écriture et voyeurisme dans «A la recherche du temps perdu»*. Paris: Editions A.-G. Nizet, 1988.
- Ernaux, Annie. *Proust, Françoise et moi*, wykład w Collège de France, 19 lutego 2013 roku.
- <https://www.college-de-france.fr/agenda/seminaire/lire-et-relire-proust/proust-francoise-et-moi>. Dostęp 22.01.2023.
- Fraisse, Luc. „Du symbolisme architectural au symbolisme littéraire: Proust à l'école d'Émile Mâle”. *Studia Romanica Posnaniensia* 1 (2011): 81–101.
- Gandelman, Claude. „Proust caricaturiste”. W: *Le regard dans le texte*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1986.
- – –. „The Artist as Traumarbeiter. On Sketches of Dreams by Marcel Proust”. *Yale French Studies* 84 (1994): 118–135.
- – –. „The drawings of Marcel Proust”. *Adam International Review* 394 (1976): 21–57.
- Gefen, Alexandre. *L'idée de la littérature: de l'art pour l'art aux écritures de l'intervention*. Paris: José-Corti, 2021.
- Joshikawa, Kazuyoshi. „Du «Contre Sainte-Beuve» à la «Recherche»”. W: *Proust, la mémoire et la littérature*, red. Antoine Compagnon, 49–71. Paris: Odile Jacob, 2009.
- Lerich, Françoise. „Proust's Eye”. W: *Proust and the Arts*, red. Christie MacDonald, François Proulx, 161–178. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Łotman, Jurij, Boris Uspienski. „O semiotycznym mechanizmie kultury”. W: *Semiotyka kultury*, tłum. Jerzy Faryno, 177–201. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975.
- Maingueneau, Dominique. *Contre Saint-Proust où la fin de la Littérature*. Paris: Belin, 1996.
- Mâle, Emile. *L'Art religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur l'iconographie du moyen âge et ses sources d'inspiration*. Paris: Ernest Leroux, 1898.
- Momro, Jakub. *Widmontologie nowoczesności. Genezy*. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2014.
- Proust, Marcel. *Czas odnaleziony*. Tłum. Maciej Żurowski. Ebook: Masterlab, 2013.
- – –. *Les Soixante-quinze feuillets*. Paris: Gallimard, 2021.
- – –. *Lettres à Reynaldo Hahn*. Red. Philippe Kolb. Paris: Gallimard, 1956.
- – –. *Przeciwko Sainte-Beuve'owi*. Tłum. Anastazja Dwulit. Kraków: Eperons-Ostrogi, 2015.
- – –. *W cieniu rozkwitających dziewcząt*. Tłum. Wawrzyniec Brzozowski. Łódź: Oficyna 2019.
- Raczynow, Henri. *La mort du grand écrivain. Essai sur la fin de la littérature*. Paris: Stock, 1994.
- Recanati, Jean. *Profils juifs de Marcel Proust*. Paris: Buchet/Chastel, 1979.

Sandre, Yves. „Pastiches et mélanges. Note sur le texte”. W: Marcel Proust, *«Contre Sainte-Beuve» précédé de «Pastiches et mélanges» suivi d'«Essais et articles»*, red. Pierre Clarac, Yves Sandre, 686–713. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971.

Sollers, Philippe. *La Guerre du goût*. Paris: Gallimard, 1994.

– – –. „L'écrivain et la vie”. W: *La Guerre du goût*, 321–331. Paris: Gallimard, 1994.

– – –. *Oeil de Proust. Les dessins de Marcel Proust*. Paris: Stock, 1999.

Swoboda, Tomasz. *Historie oka*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2013.

Syrac, Julien. „La joie du réel retrouvé”. *La Nouvelle Revue Française* 654 (Automne 2022): 86–91.

SŁOWA KLUCZOWE:

Philippe Sollers

MARCEL PROUST

Georges Bataille

ABSTRAKT:

Artykuł poświęcony jest analizie eseju francuskiego współczesnego pisarza, Philippe'a Sollersa, stanowiącego komentarz do rysunków Marcela Prousta pochodzących z jego prywatnej korespondencji oraz z manuskryptów. Wychodząc od zapożyczonej przez Sollersa od Georges'a Bataille'a idei „doświadczenia wewnętrznego”, poddana zostaje dyskusji idealistyczna interpretacja proustowskiego spojrzenia wyrażająca się w metaforze książki-narzędzia optycznego. Następnie, w odwołaniu do derridiańskiej kategorii „widma”, autorka analizuje znaczenie rysunków dla kształtowania się pamięci o pisarzu we współczesnej literaturze.

Jacques Derrida

widmo

ARCHIWUM

doświadczenie wewnętrzne

OKO

NOTA O AUTORCE:

Katarzyna Thiel-Jańczuk – doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa romańskiego, adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. W ramach badań literaturoznawczych i kulturoznawczych zajmuje się współczesnym pisarstwem auto- i biofikcyjnym we Francji, reprezentacjami pisarzy (w szczególności Marcela Prousta) w literaturze i kulturze. Autorka prac poświęconych współczesnym pisarzom francuskim (m.in. laureatom literackiej Nagrody Nobla, Patrickowi Modiano i Annie Ernaux), redaktorka tomu *Taktyki wizualne. Michel de Certeau i obrazy* (Kraków 2016). Autorka przekładów dzieł z zakresu nauk humanistycznych (m.in. Michela de Certeau), a także drobnych przekładów literackich.