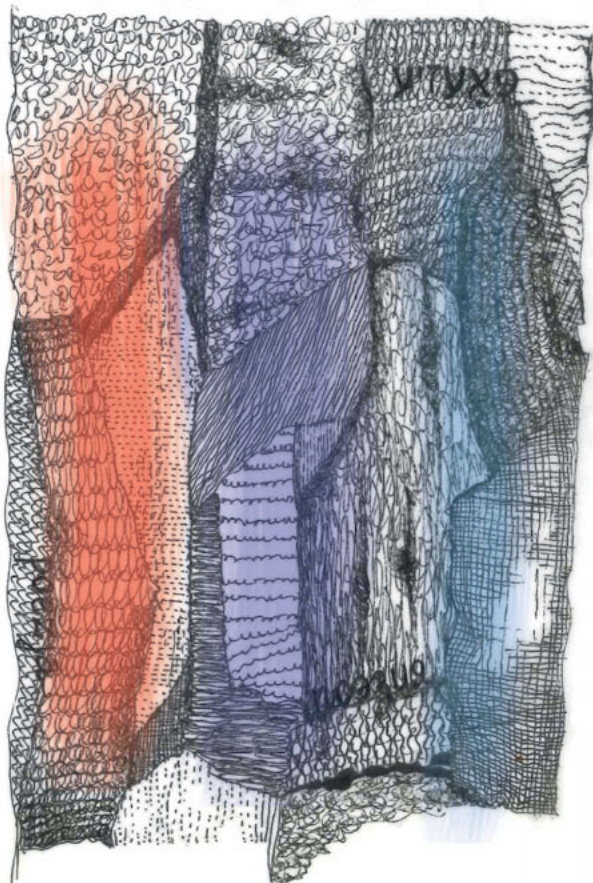


Marian Kisiel

SPLOT

Szkice o poezji polskiej, rosyjskiej i żydowskiej



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO

Splot
Szkice o poezji
polskiej, rosyjskiej i żydowskiej

Marian Kisiel

Splot
Szkice o poezji
polskiej, rosyjskiej i żydowskiej

Recenzent
Leszek Szaruga

Spis treści

Od autora	/ 7
Zbieranie z ciszy. O antologii poezji żydowskiej	/ 11
Jaki płacz? O jednej balladzie Emila Zegadłowicza	/ 25
Achmatowa i Liebert. Wokół wiersza <i>Высокие своды костела</i>	/ 45
Płaczka. O dwuwierszu Anny Achmatowej	/ 65
„Beznogi garbus o pięknej twarzy”. Szkice do portretu Sołomona Barta	/ 77
„Strażniczka żydowskiego słowa”. O Racheli Bojmwół	/ 95
Milczący dialog. O <i>Przechadzce</i> Racheli Bojmwół	/ 109
Poeta Zagłady. O Tadeuszu Różewiczu	/ 125
Dom. O wierszu Adama Czerniawskiego	/ 137
Fuga na trzy wiersze i żart. Czytając Adama Czerniawskiego	/ 153
Karły. O wierszu Andrzeja Buszy	/ 167
Poetka wygnania. O dwóch wierszach Anny Frajlich	/ 185
<i>Vita brevis, mors longa</i> . O wierszu Ewy Lipskiej	/ 201
Nota bibliograficzna	/ 209
Bibliografia	/ 211
Indeks osobowy	/ 227
Summary	/ 235
Zusammenfassung	/ 237

Od autora

Nierzadko przeczuwamy, że nasze kolejne szkice nie mają swojego dobrego miejsca w dopiero co ukończonej książce. Że powinny się znaleźć w innej, wcześniejszej lub dopiero obmyślanej, na tej bądź na innej pozycji. Mamy wrażenie, że nowe szkice dopowiadają inną opowieść, którą kiedyś zaczęliśmy, przerwaliśmy, dokończyliśmy lub o niej zapomnieliśmy. Że powinny nawiązać dialog z przeszłością czy z przyszłością nas samych.

Zapewne, powinny. Ale myśl krytyka literatury, a także jego osobliwej postaci: historyka literatury, biegnie, kędy chce, nie umie się powiązać planowo z podmiotami i przedmiotami studiów, wymyka się kontroli. Tak jest również w moich książkach. Znajdują się w nich szkice, które dobrze sąsiadowałyby z pracami z poprzednich lub późniejszych zbiorów. Mają charakter przeglądowy lub analityczny, lecz nie są spójne w jednej wizji. Dopowiadają jakieś kwestie, czasami inicjują nowe problemy, lecz pozostają w rozproszeniu. Dążą każdorazowo do uogólnienia, ale uogólnieniem nie są. Gdyby istniała tradycja łączenia poszczególnych prac w jedno, autor byłby szczęśliwy. Ale autor wie nazbyt dobrze, że w lekturze działa prawo rozłączności, szkice czyta się w rozproszeniu, okazjonalnie i ułamkowo. Jak jedwabnik z myśli Hebbła: autor przedzie swoją myśl nawet wtedy, kiedy nie pasuje ona do innej. Więc właśnie: „Biedny jedwabniku! Będziesz prządl, chociaż cały świat przestał chodzić w jedwabiu!”¹.

¹ F.Ch. HEBBEL: *Dzienniki*. Wybrał i przeł. K. IRZYKOWSKI. Lwów 1911, s. 104.

„Będziesz prządł...” Natrętność frazy niemieckiego poety i dramaturga, którego polską obecność zawdzięczamy Karolowi Irzykowskiemu, tak mocno wpiła się w moją myśl, że inaczej nie mogę myśleć o swoim zawodzie, jak tylko w kategoriach splotu. Nie chcę jednak, jak zwykli czynić inni, ulegać magii brzmień i znaczeń, i mówić o „splataniu”, „wyplataniu”, „pleceniu” i „pleciudze”, choć każde z tych słów względnie dobrze charakteryzuje krytyka/historyka literatury. Myśląc o „przędzeniu” i o „skręcie” będącym jego rezultatem, uświadamiam sobie raczej tę nieuchronność konieczności, jakiej podlegamy jako literaturoznawcy, chociaż cały świat zajmują inne sprawy niż nasza. Jest to konieczność „splatania”, więc łączenia różnych języków i namiętności, doświadczeń i oczekiwań. W aforyzmie Hebbła nacisk trzeba położyć na kondycję jedwabnika i na jego pracę. Jedwabnik jest zatem „biedny”, czyli poniekąd „naiwny” w swoim zatrudnieniu, choć sytuuje się jednocześnie jakby poza światem, który nie rozumie jego starań.

Co splata szkice w tej książce? To samo, co je rozplata. Języki, które tak mocno na siebie napierają, że wyrażają podobne doświadczenia; doświadczenia, które przekraczają języki i mówią o tym, że każde jest osobnicze; osobniczość, która z tej racji, że inna być nie może, poszukuje zaczepienia w języku, bo jest nam dany po to, by zaświadczyć o wspólnocie doświadczeń. Nie zakręcając dalej składnikami tego zdania, chciałbym powiedzieć, że wiersze, które spotkały się w moim zbiorze, choć napisane po polsku, rosyjsku i żydowsku (w jidysz), w istocie rzeczy nie chcą istnieć razem, ale też nie chcą być osobno. Połączyły się jakąś nicią, która napina się i drży, a jednocześnie wiotczeje, jakby w rezygnacji, że nie da się połączyć tego, co rozłączone.

Gdyby autor tych szkiców był subtelnym interpretatorem, zechciał dążyć znaczenia słów, wytrwale wyszywać misterne dzieło, nie jak jedwabnik, lecz jak koronczarka z płótna Jana Vermeera, zapewne jego prace rzuciłyby wię-

cej światła na czytane wiersze i los ich autorów. Ale autor nie przekroczy swoich ograniczeń, a nawet nie chce ich przekroczyć, bo wie, że tylko dzięki nim może raz jeszcze podjąć pracę, której świat pewnie nie potrzebuje.

Zagłębiam się w wiersze, ponieważ chcę usłyszeć głos w często już umarłym języku poety. Przyznam, że nużą mnie prace, które na różne sposoby podejmują tematy modne „czasowo”, a pojedyncze doświadczenie zamieniają w jakieś na wskroś przeteoretyzowane rozważania o wszystkim. Dlatego ufam tym postojom, podczas których poeci niemodni, mniej znani lub znani, ale inaczej, pozwalają zapytać o to, co najbardziej zasadnicze w trosce o nich, a co Heidegger nazwał *Entdecktheit*, „odkrytością”, w efekcie zaś „otwartością jestestwa na świat”².

W tym także ujawnia się naiwność przekonania, że po to się pisze, żeby ktoś podszedł później z troską do tego, co się pisze, i próbował rozplątać to, co splątane, choć może się zdarzyć, że bardziej coś popląta, więc też – i nie wypląta, nie wypowie.

Książka ta rozpoczyna się i kończy metaforami „ciszy”, w której się „zbiera” głosy i „potrąca” w milczeniu widma przeszłości. „Biedny jedwabniku! Będziesz prządl, chociaż cały świat przestał chodzić w jedwabiu!”.

Splot ciszy.

² M. HEIDEGGER: *Bycie i czas*. Przeł. B. BARAN. Warszawa 1994, s. 311.

Zbieranie z ciszy O antologii poezji żydowskiej

1

Nikt nie zna dróg do potomności,
Jedno po samodzielnych bojach;
Wszakże w Świątyni jej nie gości
W tych, które on wybrał, pokojach.

2

Ni swoimi wstępuje drzwiami,
Lecz które jemu odemknęto;
A co? w życiu było skrzydłami,
Nieraz w dziejach jest ledwo piętą!...

3

Rozwrzaskliwe czasów przechwałki
– Co mniemałbyś, że są trąb graniem? –
To padające w urnę gałki...
Gdy cisza jest głosów-zbieraniem¹.

W *Laurze dojrzałym* Cypriana Kamila Norwida najpierw jest mowa o tym, że „potomność” zatarła do siebie ślady, nie znamy więc do niej dróg, i każdy musi jej szukać na swoją odpowiedzialność. Ale wszystko jest ułudne. W pisanej wielką literą „Świątyni”, do której zdążamy i w której

¹ C.K. NORWID: *Pisma wybrane*. T. 1: Wiersze. Wybrał i objaśnił J.W. GOMULICKI. Wyd. 3. zmienione. Warszawa 1983, s. 322.

„pokojach” chcemy gościć, także nie ma dla nas miejsca. Świątynia poezji jest dla nielicznych. Chcemy wzlatywać wysoko, marzymy o skrzydłach, a spadamy nisko i ogłędamy tylko pięty. Swoje, innych. Przechwalamy się, ale nasz jazgot nikogo nie obchodzi. Wielkość jest „ciszą”. „Cisza jest głosów-zbieraniem”.

Formowanie się hierarchii literackiej – pisał przy okazji Norwida Michał Głowiński – jest procesem okrutnym i bezwzględny, a przemianom wymarzonych skrzydeł w przyziemną piętę nieznane jest pobożanie; dla pocieszenia wypada tylko zaznaczyć, że niekiedy, niezmiennie rzadko, przyjmują one [...] kierunek przeciwny i to, co współczesnym wydawało się piętą jedynie, okazuje się skrzydłami².

Niepodobna nie myśleć o Norwidowej „ciszy”, sięgając po antologię poezji żydowskiej. Nie po jedną, ale po kilka antologii. Różnią się między sobą, mają inne cezury czasowe, ideę przewodnią, mówią odmiennymi głosami. Każda z antologii żydowskich jest z „ciszy”, zbiera głosy mówione nie w polskim języku. Zakotwicza się w polszczyźnie przez przekład, lub przekład zapośredniczony (przekład z przekładu), który tyleż przybliży, co zdradza oryginał. Uwyrażnia nazwiska poetów, którzy – jak w metaforze biblijnej – wybrani zostali na „własność osobliwą ze wszech narodów” (Wj 19,4)³, ale niekoniecznie muszą zajmować w hierarchii autorów miejsce najwyższe. Ten, kto wybiera – selekcjonuje. Z odmętów literatury wyprowadza na powierzchnię, tnie aksjologiczną brzytwą to, co – w jego przekonaniu – jest nieistotne. Antologia poezji to zebranie głosów. Ale my

² M. GŁOWIŃSKI: *Skrzydła i pięta. Nowe szkice na tematy niemitologiczne*. Kraków 2004, s. 152.

³ *Pismo Święte Starego Testamentu*. W przekładzie polskim W.O. J. WUJKA TJ. Tekst poprawił oraz wstępami i krótkim komentarzem opatrzył ks. S. ŚRYS TJ. Wyd. 2. popr. Kraków 1956.

słyszemy w tej ciszy głos mordowanych wierszy. Antologia jest bowiem także grobowcem. Kładzie się na nim bukiet kwiatów – *florilegium*, czyli *antologię* piękna. Zielnik i grobowiec przemawiają głosami ciszy.

Poezja żydowska jest tworzona w języku, który również staje się „ciszą”. Liczba jego użytkowników maleje, dziś prawdopodobnie mówi nim mniej niż cztery miliony Żydów. Adresat poezji określa jej poczytność, jakkolwiek w wypadku poezji żydowskiej problemem historycznoliterackim jest nie tyle kwestia recepcji estetycznej pojedynczego dzieła, ile przekroczeń recepcyjnych kręgu językowego. Nie chodzi mi tu o odmiany dialektalne jidysz czy kwestię standaryzacji językowej przez YIVO (do roku 1940: Yidisher Visnshaftlekher Institut, od 1940: Institute for Jewish Research), lecz o ten rodzaj oddziaływania, które wpływa na znajomość przeszłości literackiej i określa jej stan obecny.

Hans Robert Jauss pisał: „Historia literatury, wychodząca od recepcji pojedynczych dzieł, powinna postrzegać i przedstawiać historyczny ciąg dzieł tak, aby ważną dla nas całość literatury ukazać jako prehistorię jej współczesnego doświadczenia”⁴. Zapewne daje się tak pomyślaną historię pokazać w literaturze, która ma swoją terytorialnie, czasowo, historycznie oraz językowo określoną swoistość. W przypadku poezji żydowskiej kryteria, jakie przyjmujemy w odniesieniu do literatury narodowej, zawodzą. Dlaczego?

Układając *Antologię poezji żydowskiej* dla polskiego czytelnika – pisał w roku 1968 Arnold Słucki – musieliśmy wziąć pod uwagę tę oszałamiającą wręcz obfitość i bogactwo poetyckich nazwisk, z których każde coś znaczy na nadzwyczaj rozległej poetyckiej mapie. Cechą rozwoju poezji żydowskiej jest jej różnorodne terytorialne zaplecze, co jest bez precedensu i nie da się porównać z historią ani teraźniejszością innych literatur, skupionych

⁴ H.R. JAUSS: *Historia literatury jako prowokacja*. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. Posłowie K. BARTOSZYŃSKI. Warszawa 1999, s. 143.

na jednym terytorium. Z tego jakże rozczłonkowanego obrazu kolejno należało wywieść i prześledzić główne drogi rozwojowe, co jest rzeczą niełatwą wobec [...] synkretycznego rozwoju poezji żydowskiej w świecie oraz niewyraźnej polaryzacji kierunków i tendencji. Brak też opracowań syntetycznych w tym zakresie⁵.

Z jednej strony „oszałamiająca wręcz obfitość i bogactwo poetyckich nazwisk”, z drugiej – „rozczłonkowany obraz” i brak „syntetycznych opracowań”. Julian Kornhauser pisał w odniesieniu do literatur południowosłowiańskich (chorwackiej, serbskiej, bośniackiej): „Literatura małego języka każdy niemal przejaw działalności literackiej będzie traktowała jako wydarzenie i wzbogacanie kanonu”⁶. Tutaj inaczej. Poezja wielkiego języka walczy o prawo reprezentacji, autorzy rywalizują o miejsce, kanon może przybierać różne oblicze nie w zależności od politycznej interpretacji literatury, lecz od zmieniającego się miejsca autora w porządku wartości.

Antologia Łastika i Śluckiego gromadzi wiersze autorów piszących w różnych krajach i w różnych odmianach dialektalnych jidysz. Słusznie. Jest to zbiór, w którym reprezentację mają poeci jednego języka. Rzecz w tym jednak, iż „prawo reprezentacji” może być w przypadku poezji żydowskiej zachwiane. Przede wszystkim dlatego, że wciąż nie wiemy, jakie kryteria do niej stosować. Problem tkwi już w samej nazwie. Czy mówimy o „poezji żydowskiej” *in toto*, niezależnie od kraju, w jakim ona powstała: w Polsce, Rosji, Niemczech, Stanach Zjednoczonych czy w krajach Ameryki Południowej? Czy „poezja żydowska” (w jidysz) jest zwolniona z przynależności do kręgu kulturowego,

⁵ A. ŚLUCKI: *Słowo wstępne*. W: *Antologia poezji żydowskiej*. Wybór oraz noty i przypisy S. ŁASTIK. Red. i słowo wstępne A. ŚLUCKI. Wyd. 2. Warszawa 1986, s. 17.

⁶ J. KORNHAUSER: *Antologia jako projekt historycznoliteracki*. „Pamiętnik Słowiański” 2005, z. 1, s. 123.

w którym powstawała? Jeżeli tak, to jak rozumieć określenie „poezja polsko-żydowska”⁷? Czy między obiema nazwami zachodzą jakieś relacje istotne, czy mamy do czynienia z odmiennymi jednak zjawiskami? A może to drugie określenie: „poezja polsko-żydowska” nie ma sensu, ponieważ uzurpuje sobie prawa, których nigdy nie nabyło?

W obu przypadkach pytamy o 1) narodowość (etniczność), 2) przynależność nie tylko do jednego kręgu językowego, ale także 3) społecznego i – co oczywiste – 4) kulturowego. Poezja żydowska byłaby zatem twórczością pisaną w jidysz, *mame-loshn* lub *loshn-aszkenaz*, lecz przez autorów zamieszkujących różne rejony świata. „Język żydowski, zwany potocznie żargonem, narodził się w niemieckim getcie, lecz swój rozwój i ostateczną formę otrzymał w Polsce” – pisał Meyer Isser Pines w *Historii literatury żydowskiej...*⁸. Sołomon Wermel w przedmowie do rosyjskiego wydania tej książki notował:

Ruch wszystkich literatur prowadzi [...] z góry na dół. Żydowska zaś literatura w swoim ruchu szła jakby odwrotnie. Przez długie lata pozostawała literaturą chłopstwa (czerni), na które wyższe kręgi społeczeństwa żydowskiego spoglądały z pogardą, jak rozpieszczony symfoniczną

⁷ Zob. *Międzywojenna poezja polsko-żydowska. Antologia*. Wybrała, oprac., objaśnieniami i wstępem opatrzyła E. PROKOP-JANIEC. Kraków 1996.

⁸ М.Я. ПИНЕС: *История еврейской литературы (на еврейско-немецком диалекте)*. Авторизованный пер. с немецкого С.С. ВЕРМЕЛЬ. Москва 1913. Cyt. wg wersji internetowej: http://az.lib.ru/p/pines_m_j/text_1913_istoria_evreiskoy_literatury-oldorfo.shtml [dostęp: 13.01.2017]. Jest to autoryzowany przekład wydania: M.I. PINES: *Histoire de la littérature judéo-allemande*. Paris 1911. Książka ma także swoją wersję w języku jidysz (*Di Geshikhte fun der yudisher literatur hizn yor 1890*. Ed. B. МАКШОВЕС. Vol. 1–2. Varsha [Warszawa] 1911), a także w języku niemieckim (*Die Geschichte der jüdischdeutschen Literatur*. Nach dem französischen Original bearb. von G. HECHT. Leipzig 1913).

muzyką i artystyczną sceną inteligent patrzy na widowisko jarmarczne, któremu towarzyszy gra na katarynce; pozostawiała literaturę, którą czytały ubogie duchem „kucharki i służące”, której bardziej kulturalne sfery żydostwa nie znały i znać nie chciały. Była ona pisana dla chłopstwa, czytało ją chłopstwo i wśród chłopstwa rozprzestrzeniała się i rozwijała. Inteligencja żydowska, tak ortodoksyjna, jak i liberalna, żywiła się literaturami w językach starożydowskim [hebrajskim – M.K.] bądź europejskich⁹.

Po czym dodawał, cytując na początku ważne zdanie Charles’a Andlera z przedmowy do francuskiego wydania Pinesa:

„Naród żydowski ma teraz poetów i pisarzy, których w urodzie i sile emocji można porównać z tym, co jest najbardziej unikalne i silne we współczesnej Europie Zachodniej”. Literatura ta zajęła wysokie miejsce w szeregu innych współczesnych literatur i staje się obecnie jedną z najdroższych narodowych wartości narodu żydowskiego. Jest to już nie literatura chłopstwa, „kucharek i służących”, lecz literatura arystokratyczna w najlepszym i szlachetnym sensie tego ostatniego słowa. Powstawszy z prochu i nicości, dumnie podniosła swoją głowę i sama, z góry na dół, z pogardą patrzy na tę część żydowskiej inteligencji, która jeszcze nie zapomniała swoich dawnych grzechów wobec niej i jeszcze je ze wzgardą pomnaża nawet dzisiaj, ignorując ją i odnosząc się do niej z drwiącym uśmiechem wyższego wobec niższego. Lecz ta część inteligencji – trzeba powiedzieć prawdę – staje się dzisiaj znikomą częścią inteligencji żydowskiej. Inteligencja na ogół, w najlepszych jej składnikach, szczyści się tą literaturą jako jednym z najlepszych przejawów żydowskiego ducha, jako jedną z najwyższych swoich

⁹ Ibidem.

kulturalnych jakości. Literatura żydowska spełniła tym sposobem swój triumfalny pochód nie z góry na dół, z wyżyn społeczeństwa do jego nizin, jak to zwykle dzieje się w innych literaturach, lecz z dołu do góry, od najuboższych i unieszczęśliwionych klas żydowskiego społeczeństwa do jego wyższych sfer, od „kucharek i służących”, od materialnie biednych i ubogich duchem do inteligencji i arystokracji ducha¹⁰.

„Kolebką współczesnej poezji żydowskiej była Polska” – notował z kolei Arnold Słucki¹¹, określając – za innymi historykami literatury – początek świadomej twórczości żydowskiej na przełom wieków XVIII i XIX. Wcześniejsze formy poetyckie miały charakter ludowy, w dużej mierze oralny. Od wieku XIX poeci żydowscy pisali swoje utwory w jidysz i w języku kraju osiedlenia, to znaczy w Polsce – również po polsku, a ponieważ wtedy Polski jako organizmu państwowego nie było, jako że włączona została w imperia rosyjskie, pruskie i austriackie – wiersze te powstawały w różnych etnolektach tych imperiów. Czy w ten sposób traciły swoją organiczną żydowskość, czy też ją wzbogacały o nowe pierwiastki intelektualne i społeczne? Salomon Łastik w ważnej książce o Oświeceniu żydowskim zauważył:

[...] Oświecenie żydowskie w każdym kraju było przede wszystkim wyjściem poza obręb własnego narodu i oddaniem wszystkich sił twórczych krajowi, w którym Żyd zamieszkiwał. [...] tendencja do wyjścia na zewnątrz, do niezamykania się w ramach własnej społeczności to cechy najbardziej charakterystyczne dla Oświecenia żydowskiego¹².

¹⁰ Ibidem.

¹¹ A. SŁUCKI: *Słowo wstępne...*, s. 7.

¹² S. ŁASTIK: *Z dziejów Oświecenia żydowskiego. Ludzie i fakty*. Warszawa 1961, s. 63. Podkr. – M.K.

Tutaj zaczyna się problem historycznoliteracki *par excellence*: do jakiej literatury poezja żydowska należy? Pisana w odmiennych językach – matczynym i kraju osiedlenia – jest żydowska czy inno-żydowska, albo żydowsko-inna, jeżeli pod słowem „inna” umieścić język kraju, w jakim została wysłowiona? Należy do literatury określonej przez język, czy też należy do literatury narodu, dla którego język nie jest wyznacznikiem asymilacji, lecz akomodacji kulturowej? Ten drugi przypadek odsyła zatem do literatury diaspory wypowiadającej się w odmiennych etnolektach, lecz nie tracącej swojej tożsamości etnicznej.

Pytania tu postawione są niebywale ważne i udzielono już na nie dwóch odpowiedzi. Pierwsza brzmi tak: literatura pisana w danym języku należy do historii literatury tegoż języka. Druga: nawet jeżeli literatura została napisana w danym języku, nie należy do historii literatury tego języka, ponieważ o przynależności do historii literatury decydują więzy krwi autora. Takie stanowiska w dwudziestoleciu formułowali między innymi Kazimierz Czachowski (pierwsze) i Karol Hubert Rostworowski (drugie)¹³. Wpływ na ten rodzaj argumentacji miała nie tyle metodologia historii literatury, ile stosunek mówiącego do inności etnicznej. Że nie jest to przypadek wyłączny międzywojnia, pokazały również lata późniejsze.

Historycznoliterackie pytanie o antologię poezji żydowskiej *in toto* ma zatem – w istocie rzeczy – dwojaką naturę. Najpierw uznajmy, iż antologia jest zebraniem poetów piszących w języku jidysz i języku polskim, ale na historycznym lub historycznie zmiennym terytorium Polski. W jakich wymiarach tę twórczość opisywać? Czy w kategoriach heurystycznie rozumianej kultury literackiej, a więc w kontekście „powstania i rozwoju systemu literackiego

¹³ Zob. E. PROKOP-JANIEC: *Wstęp. W: Międzywojenna poezja polsko-żydowska...*, s. 24–25.

oraz narodzin wspólnoty znakowej”¹⁴? A może w wyraźnej opozycji centrum i peryferii, gdzie 1) „centralne” odnosić się będzie do literatury polskiej, a „peryferyjne” do pisanej w różnych etnolektach literatury żydowskiej; 2) „centralne” wiązać będziemy – według określenia Arnolda Śluckiego – z „metropoliami”, to jest dominującymi ośrodkami literatury i kultury żydowskiej, a „peryferyjne” z ośrodkami usamodzielnionymi, lecz nieutrzymującymi pozycji „ośrodków węzłowych”¹⁵. W tym drugim wypadku mielibyśmy do czynienia z geograficznie zorientowaną kulturą literacką. Jak pisał Stefan Żółkiewski: „Literatura bywa narodowa, kultura literacka jednak w dużej mierze jest regionalna”¹⁶.

Kultura literacka rozumiana jako socjologia literatury, odwołująca się do różnego typu działań lokalnych i społecznych interakcji, nie wpływa na historycznoliteracki wizerunek literatury. Może go dopełniać, modyfikować, lecz nie ustanawia dla niego reguł. Eugenia Prokop-Janiec, powołując się na koncepcję polisystemu, jaką sformułował Itamar Even-Zohar, napisała w odniesieniu do żydowskiej publiczności literackiej międzywojnia: „W obrębie wielojęzycznej całości polisystemu zachodziła interakcja pomiędzy tworzącymi go systemami językowymi”¹⁷. Inaczej mówiąc, czytelnicy żydowscy sięgali do utworów we wszystkich znanych sobie etnolektach (jidysz, hebrajskim, polskim), nie preferując żadnego z nich, choć w zasymilowanej (świeckiej) grupie polskich Żydów dominowała naturalnie polszczyzna. Nie znaczy to jednak, że w polisystemie zachodzą jakieś

¹⁴ K. DMITRUK: *Kultura literacka*. W: *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze – Renesans – Barok*. Red. T. MICHAŁOWSKA, współudz. B. OTWINOWSKA, E. SARNOWSKA-TEMERUSZ. Wyd. 2. popr. i uzupełn. Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 427.

¹⁵ Zob. A. ŚLUCKI: *Słowo wstępne...*, s. 11–13.

¹⁶ S. ŻÓŁKIEWSKI: *O badaniu dynamiki kultury literackiej*. W: IDEM: *Kultura, socjologia, semiotyka literacka. Studia*. Warszawa 1979, s. 397.

¹⁷ E. PROKOP-JANIEC: *Pogranicze polsko-żydowskie. Topografie i teksty*. Kraków 2013, s. 251.

przekształcenia w obrębie wartości. W modelu historyczno-literackim – podkreślę to stanowczo – literatura żydowska nie jest zesłana na prowincję (choć tam się rozwija), nie funkcjonuje regionalnie, ale włącza się w literaturę wielu języków. Jest literaturą mniejszą wobec języka polskiego, nie kształtuje jednak kanonu lokalnego, lecz ogólny.

Pines, który ze wszystkich dialektów języka żydowskiego (jidysz) wyodrębnił trzy najważniejsze: 1) „litewski, w którym mówią w większej części Litwy i miejscami w centralnej Rosji”, 2) „polski, w którym mówią w Królestwie Polskim i na niektórych terenach Litwy i Galicji”, 3) „południowy, w którym mówią na południu Rosji, w Rumunii i na niektórych terenach Galicji”, dodał także 4) dialekt „żydowsko-angielski”¹⁸. Każdy z nich ma swoje lokalnie zabarwione słownictwo, które powstaje w wyniku kontaktu kultur i języków, niemniej – i tu Pines zacytował opinię Lazare’a Sainéana:

Gwar żydowskich, rozprzestrzenionych dzisiaj w większej części Europy, nie cechują tak głębokie różnice, które przeszkadzałyby w ich zrozumieniu na wszystkich terenach ich rozprzestrzenienia, jak to się dzieje w przypadku prowincjonalnych dialektów niemieckich¹⁹.

Pozwoliło mu to ostatecznie napisać:

W literaturze najbardziej rozpowszechnionym dialektem jest żydowsko-litewski, zmieszany z niektórymi elementami dialektu południowego. Lecz z Perecem i młodymi polskimi pisarzami włączamy do literatury również dialekt żydowsko-polski. W literackich dziełach Ameryki, a szczególnie w jej prasie codziennej, dominuje dialekt

¹⁸ М.Я. ПИНЕС: *История еврейской литературы...*

¹⁹ Ibidem. Zob. L. SAINÉAN: *Essai sur le judéo-allemand et spécialement sur le dialecte parlé en Valachie*. „Mémoires de la Société de linguistique de Paris” 1902, t. 12, 2ème fasc., s. 94.

żydowsko-angielski. Lecz w ogólnych cechach wszystkie te różnice dialektów, o ile znajdują swój wyraz w literaturze, poza prasą codzienną, są drugorzędne i wykazują tendencję do całkowitego zaniku, szczególnie dzięki rozprzestrzenieniu się klasycznych dzieł literatury żydowskiej, której autorzy, dysponując zdumiewającym poczuciem ducha języka, potrafili, jak mówił Montaigne o języku francuskim swojego czasu, „przygwoździć umykający język”.

Dlatego właśnie i wiersze Rosenfelda, rodem z Polski, piszącego w Nowym Jorku, i dzieła Abramowicza, rodem z Litwy, mieszkającego na południu Rosji, albo Rabinowicza, rodem z Południa [Ukrainy – M.K.], gdzie napisał większość swoich dzieł, i opowiadania Pereca oraz Asza, urodzonych w Polsce, wszystkie jednakowo się czyta i jednakowo pozyskują one czytelników we wszystkich prowincjach, we wszystkich krajach, gdzie tylko jest żydowska publiczność²⁰.

Stanowisko Pinesa jest jasne: każdorazowo należy mówić o literaturze żydowskiej, jeśli została napisana w dialektach jidysz. Ale tę samą kategorię należy także stosować do pisarzy dwujęzycznych, którzy – jak Maurycy Szymel – wypowiadali się poetycko w dwóch językach. Szymel nie jest poetą polsko-żydowskim, jak się utarło twierdzić²¹, podobnie jak Sołomon Bart (mieszkający po rewolucji w Warszawie) czy Rachela Bojmwol (związana z Odessą i Moskwą) nie są poetami rosyjsko-żydowskimi. Są poetami żydowskimi, piszącymi także w innych językach. Dwujęzyczność nie stanowi bezpośredniego wyróżnika przynależności do dwóch literatur narodowych, choć może

²⁰ М.Я. ПИНЕС: *История еврейской литературы...*

²¹ Eugenia PROKOP-JANIEC przyznawała, że „Maurycy Szymel [...] wyznawał swe głębokie przywiązanie do jidysz, a polszczyznę uważał już za jeden z narodowych języków żydowskich”. ЕАДЕМ: *Wstęp...*, s. 22.

czasem tak się zdarzyć²². Jak słusznie skonstatowała Beata Tarnowska:

Bilingwizm wpisany bywa nie tylko w los poszczególnych pisarzy, rozdartych pomiędzy różne kultury i języki, lecz stanowić może także ugruntowaną tradycję literacką całych wielojęzycznych narodów. Szczególne miejsce dwujęzyczność zajmuje w historii narodu żydowskiego, gdyż – jak zauważa Shmuel Nigier – dla Żydów jeden język nigdy nie był wystarczającym medium²³.

Wracając zatem do antologii poezji żydowskiej. Wydaje się, że propozycja Łastika i Śluckiego, gromadzących poetów żydowskich z różnych prowincji świata, poetów piszących w jidysz i w językach innych narodów, jest znakomitą propozycją łączenia starej i nowej tradycji myślenia historycznoliterackiego. Nie jest natomiast taką propozycja Romana Brandstaettera, zaakceptowana przez Eugenię Prokop-Janiec w jej pracach szczegółowych, by używać terminu „poezja polsko-żydowska”²⁴. Zasadniczy mankament polega na tym, że jeśli odwołamy się do trwale zakorzenionego w historii literatury zwrotu: „poezja polsko-łacińska”, tutaj lekceważy się fakt, że narodowość jest ustawiona na miejscu pierwszym, a język wypowiedzi – na drugim. Powinno zatem używać się terminu „poezja żydowsko-polska”, co miałoby swój sens także w nazwie dialektów,

²² Zob. rozważania B. TARNOWSKIEJ: *Między światami. Problematyka bilingwizmu w literaturze. Dwujęzyczna twórczość poetów grupy „Kontynenty”*. Olsztyn 2004, s. 20–109, a w odniesieniu do literatury żydowskiej – s. 56–57.

²³ Ibidem, s. 56. Cytowana praca S. NIGRA: *Bilingualism in the History of Jewish Literature*. Transl. from the Yiddish by J.A. FOGEL. Lanham 1990.

²⁴ E. PROKOP-JANIEC: *Międzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i artystyczne*. Kraków 1992; EADEM: *Pogranicze polsko-żydowskie...*

które z pejoratywnej klasyfikacji jako żargonu zyskały nazwę etnolektów żydowsko-innych (litewskich, polskich, południowych, to jest ukraińskich, czy angielskich).

Niezależnie jednak od samej nazwy wyłania się problem innego rodzaju: kanonu. Antologia jest bowiem kanonem literatury, pierwszą próbą przesiewu tego, co powstało i co powinno zostać zapamiętane. Jeżeli zatem Norwidowskie „ciszy zbieranie” odbywa się na poziomie jidysz, czyli języka umykającego w ciszę, to rozsądzenie ciszy może nastąpić wskutek włączenia do antologii utworów pisanych także w innych językach. Beata Tarnowska zauważyła:

Współczesna literatura żydowska, rozpięta pomiędzy językiem hebrajskim a jidysz, powstawała [...] w równym stopniu w językach krajów osiedlenia; ogromna część tej literatury zasiliła literatury narodowe poszczególnych krajów i nie jest traktowana jako część żydowskiego dziedzictwa²⁵.

Powinno być chyba odwrotnie. Nie zubażając literatur krajów osiedlenia, literatura żydowska pisana w różnych językach powinna stać się integralną częścią żydowskiego dziedzictwa. Dotyczy to także poezji.

²⁵ B. TARNOWSKA: *Między światami...*, s. 57.

Jaki płacz? O jednej balladzie Emila Zegadłowicza

Tak to wyraźnie widzę – coraz wyraźniej i pewniej, że właściwie współcześni moi – nic nie umieją zauważyć w poezji mojej – (– prócz jakichś tam zewnętrzności –), a przecież kiedyś – cytaty z książek moich będą dowodem najwyższego wzniesienia się ducha ludzkiego w tej epoce – i nie tylko w Polsce! – Cierpliwości!

Poezja = zdobywanie lepszej (większej) rzeczywistości = rozszerzenie rzeczywistości! –

Poezja: niepowściągliwa, czujna, chytra, ciekawość: wieczyste – po raz pierwszy – odkrywanie!: statek nieodkryty – to nie jest statek – ba! w ogóle nie istnieje; zauważenie jest początkiem stawania się w istnieniu!!¹.

I

Poezja ekspresjonistyczna w Polsce była i jest zjawiskiem wciąż wybitnie nieoczywistym. Maria Podraza-

¹ E. ZEGADŁOWICZ: *Notatnik 1928–1937*. Oprac. M. WÓJCIK. http://mswojcik.thatswho.im/materials-publicacje_eznote.html [dostęp: 11.03.2017].

-Kwiatkowska, sytuując wśród pierwiosnków tej tendencji lirykę Marii Grossek-Koryckiej, napisała: „[...] stanowi owa twórczość zjawisko zaskakująco oryginalne, choć chwilami zbliża się bardzo niebezpiecznie do grafomanii”². Owo rozpięcie między oryginalnością a grafomanią jest immanentnie wpisane w lirykę, której istota zasadza się właśnie na tonie *expressio*: uzewnętrznienia emocji, ich zintensyfikowania, czasem niebezpiecznie do szaleńczego czy mistycznego krzyku. W Młodej Polsce ekspresjonizm był prądem *avant la lettre*. Być może za jego najznakomitszy protowyras moglibyśmy uznać *Hymny* Jana Kasprowicza. W Niemczech pojawił się około roku 1910, w Polsce – w kręgu poznańskiego „Zdroju” – około 1917. Było to już po tym, jak Młoda Polska „posiwała”³, świadoma faktu, że dyskusje o sztuce nie mogą być oderwane od rzeczywistości, która krzyczy społeczną niedolą i buntem przeciw niej. Zanim jednak siwizna dotknęła epokę, powstały wiersze emfatyczne, groteskowe, turpistyczne, rozpięte między „krzykiem i ekstazą”⁴. Maria Podraza-Kwiatkowska zauważyła:

Ekspresjonizm młodopolski charakteryzuje w liryce właśnie spotęgowana intensywność wyrazu, dlatego mówi się czasem o nim: ekspresjonizm krzyku. Uczucia cierpienia, bólu, buntu, potęgi odznaczają się wyjątkową żarliwością i przedstawione są w wymiarach znacznie przerastających normalne⁵.

² M. PODRAZA-KWIATKOWSKA: *Literatura Młodej Polski*. Warszawa 1992, s. 73.

³ G. GLAS: *Dziennik hr. Idalii*. „Głos” 1905, nr 13. Zob. o tej metaforze: J. JAKÓBCZYK: *O tym, jak Młoda Polska posiwała. Proza młodopolska wobec rewolucji 1905 roku*. Katowice 1992, s. 7–9.

⁴ Świetna jest ta metafora użyta w tytule antologii Józefa Ratajczaka, odnosząca się do twórczości kręgu „Zdroju”. Zob. *Krzyk i ekstaza. Antologia polskiego ekspresjonizmu*. Wybór tekstów i wstęp J. RATAJCZAK. Poznań 1987.

⁵ M. PODRAZA-KWIATKOWSKA: *Literatura Młodej Polski...*, s. 73.

Zauważymy w tym cytacie aluzję do *Krzyku* Edvarda Muncha, obrazu w jakimś sensie depresyjnego, ponieważ wyraz twarzy jest też wyrazem koloru. Wszystko się tu z sobą zapętle i... krzyczy. Podobnie jest w wierszu ekspresjonistycznym, który ma rozmaite, nieskodyfikowane (ponieważ takiej kodyfikacji nie podlegają) warianty. Wyrósł on z niechęci do form zrygoryzowanych, w opozycji do liryki ozdrowieńczej, przeciwstawiającej pesymizmowi afirmację świata⁶. Zatem – nie: uczucia łagodne, lecz: ekspresyjnie ostre. Jeszcze raz odwołajmy się do opinii Podraży-Kwiatkowskiej:

Niechęć ekspresjonistów do ładu i harmonii, do cyzelowania formy, do wartości estetycznych łagodnych, faworyzowanych przez symbolizm zwłaszcza typu Maeterlinckowskiego, powoduje skłonność do operowania wartościami estetycznymi ostrymi: pojawiają się dysonanse, wyjaskrawienia, efekty turpistyczne [...]⁷.

Jeżeli jednak jest tak, jak twierdzi Kenneth Burke, że poeta swoim wierszem mówi światu swoje „tak” lub „nie”⁸, to sprzeciw młodopolskich ekspresjonistów wobec postępującej negacji także musiał wyrazić się w buncie wobec formy literackiej. Dekadenci, pesymiści, symboliści zamykali swoje doświadczenie końca w kunsztownych gatunkach. Jak umierać, to w patosie i perwersji sztuki: w zapomnianym już rytmie, w eleganckim metrum, w sonecie, rondzie, stornelli. Tymczasem ekspresjoniści nie chcieli sztuczności

⁶ Zob. L. STAFF: *Rekonwalescencja końca wieku*. (Szkic z literatury ostatnich czasów). „Teka” 1900, nr 1; I. MACIEJEWSKA: Leopold Staff. Lwowski okres twórczości. Warszawa 1965, s. 196–198; M. PODRAŻA-KWIATKOWSKA: *Literatura Młodej Polski...*, s. 77–83.

⁷ Ibidem, s. 75.

⁸ K. BURKE: *Attitudes Toward History*. 3rd ed., Berkeley 1984, s. 3–108. Zob. także: Л.В. ЧЕРНЕЦ: *Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики)*. Москва 1982, s. 59.

formy, która nie jest sztuką wyrazu. Doświadczyli tej samej choroby, ale uwierzyli, że ratunkiem dla poezji jest wyzwolenie się z rygoryzmu formy, rozwinięcie – znanego już w romantyzmie – wiersza nieregularnego. Niebawem przyjmie on nazwę „wiersza wolnego”. Tutaj panują inne prawa, nie mają sankcji wymogi poetyki i żadne reguły. Tym, co rządzi wierszem, jest poetycka emocja. Składnia emocjonalna, interpunkcja emocjonalna. Pełnia władzy podmiotu. „Intensywność wyrazu prowadzi u ekspresjonistów do negacji rygorów poetyckich” – pisała Maria Podraza-Kwiatkowska⁹.

Rygory te zostały już rozluźnione w *Hymnach* Kasprowicza, lecz bodaj najwyraźniej doprowadzone do postaci ekstremalnej właśnie przez Zegadłowicza. Poeci kręgu „Zdroju” – może poza Józefem Wittlinem i jego *Hymnami* – nie przykładali zbyt wielkiej wagi do zapisu wierszowego. Jakkolwiek kładli mocny nacisk na związek nowej „treści” i „formy”, to jednak owa forma ciągle sytuowała się w starych układach wierszowych. Inaczej było w przypadku Zegadłowicza, który doprowadził w swoich balladach do ekspresjonistycznego wybuchu formy. Architektonika jego wierszy nie przypomina żadnych innych. Pisał o tym w świetnym studium *Maniera interpunkcyjna Zegadłowicza* Tadeusz Budrewicz:

Nie tylko [...] „pisał uchem”, lecz i wzrokiem. „Nieopisaniowość” (obraz, głos, emocje) starał się oddać graficznie. Sądzę, że [...] „manierę” poety da się ulokować na przecięciu się awangardystycznych tendencji do rozbijania gramatycznej spójności tekstu oraz ofensywy sztuki typograficznej¹⁰.

⁹ M. PODRAZA-KWIATKOWSKA: *Literatura Młodej Polski...*, s. 77.

¹⁰ T. BUDREWICZ: *Maniera interpunkcyjna Zegadłowicza*. W: *Szkice o twórczości Emila Zegadłowicza*. Red. Z. ANDRES. Rzeszów 1985, s. 156.

I przypominał ważne zdanie z odczytu *Gawęda poety z typografem*:

Pismo dukt jego, a dziś czarodziejska formacja jego, ma swoją alchemię i czarodziejstwo, magię i mistykę [...]¹¹.

II

Księga pierwsza *Dziewann* – wielkiego, rozłożonego (za sprawą wydawcy) na ksiąg siedem, poematu Emila Zegadłowicza – nosi tytuł *Wiatr wiosenny*. Każda z sześciu ballad w niej pomieszczonych jest autonomiczna, traktuje o czym innym, choć wytrawne oko dostrzeże, że coś je z sobą łączy. Nie na poziomie wyrazu, bo każda z nich jest ekspresyjnie krzykliwa, lecz na poziomie motywów, które zaplatają się z sobą i wzajemnie do siebie odsyłają.

Gdybyśmy chcieli być empatyczni, powiedzielibyśmy, że – poczynając od debiutu, czyli *Tententów* z roku 1908 – Zegadłowicz wciąż pozostaje wierny swojej poetyce, że wzbo-gaca ją o nowe rozwiązania formalne; gdybyśmy jednak odrzucili empatię krytyczną na rzecz historycznoliterackiej aksjologii, która nie rządzi się prawem serca, lecz znajomością literackich programów, sporów i stale zmieniających się hierarchii, powiedzielibyśmy, że autor *Dziewann* niczego się nie chciał nauczyć przez dwadzieścia lat od debiutu.

Nie odrobił lekcji ani poetów starszych od siebie – na przykład Staffa, ani młodszych – na przykład skamandrytów. W roku 1927, kiedy ukazał się cały poemat, niedługo po głośnej filipice Przybosia *Chamuły poezji*¹², Emil Zegadłowicz

¹¹ Ibidem, s. 155.

¹² Zob. T. KŁAK: *Wokół „Chamułów poezji” Juliana Przybosia*. W: IDEM: *Stolik Tadeusza Peipera. O strategiach Awangardy*. Kraków 1993,

wciąż był taki sam. Anachroniczny? Odrzucający nowe i pływający się w starym? Trwający przy tym, co wydawało mu się najbardziej poetyckie? A może ufający zdaniu Jana Stura, najbardziej twórczego i odpowiedzialnego krytyka polskiego ekspresjonizmu, który po pierwszej prezentacji ballad Zegadłowicza¹³, podkreślał

olbrzymią doniosłość „paru wierszy”, wskazujących już nie na szukanie, ale na znalezienie drogi, na którą z ich autorem wkroczyła po raz pierwszy młoda poezja polska. *Ballady* to pierwszy od czasów wojennych utwór polski, przemawiający „harmonią discordantium”, używający w całej swej rozciągłości „paralelizmu” i „ściszenia” jako środków wypowiedzi artystycznej¹⁴.

Księgę *Wiatr wiosenny* otwierała *Ballada o wietrze wiosennym*. Utwór ten – zmysłowy i muzyczny – odsyłał do pogańskiego kultu słońca, które w chrześcijańskim widzeniu stawało się przeistoczeniem: hostią, emblematem Chrystusa. Ekstacycznie przeżywany, budzący się do życia dzień niósł jednak z sobą zapowiedź płaczu¹⁵. I o tym płaczu traktowała druga ballada cyklu: *Ballada o wierzbach pośród których przemknął duch matki*. Przeczytajmy ją zatem:

s. 85–103. Również Stefan Kołaczkowski dopisujący osobny rozdział do popularnej syntezy Feldmana zaneguje poezję Zegadłowicza. Powie: „Potworne gadulstwo, błaga poetycka [...]”. W. FELDMAN: *Współczesna literatura polska*. Wyd. 8. Okresem 1919–1930 uzup. S. KOŁACZKOWSKI. Kraków 1930, s. 662.

¹³ Zob. E. ZEGADŁOWICZ: *Ballady*. Sześć ballad z poematu „Dziewanny”. Wadowice 1920.

¹⁴ J. STUR: „*Ballady*” E. Zegadłowicza. W: IDEM: *Na przelomie. O nowej i starej poezji*. Lwów 1921, s. 207.

¹⁵ Zob. M. KISIEL: *Ekstaza i płacz. O jednej balladzie Emila Zegadłowicza*. W: IDEM: *Ruiny istnienia. Szkice o poetach mniej obecnych*. Katowice 2013, s. 43–57.

Jeszcze jedna godzina
jedna godzina
pół – kwadrans już –
stoi, stoi dziewczyna
śróđ pąsowych róż –

Wleczę się pociąg
jak dym śróđ mgły –
minęliśmy już stacje trzy –
Góry się jakieś rysują srebrzyste śniegiem,
w głąb wsi wzrok wierzby prowadzą długim szeregiem.
Za nami śmiechy, krzyki, gwar –
przed nami cisza, słońce, czar –
Hamulce zepsute, zardzewiałe koła,
któs jęczy pod nami i litości woła –
Tak tak – jęk – tak tak – stuk –
któs nas sprzągł – kto – kto – Bóg? –
krzyczy – huczy – zrzędzi – szumi –
wóz i szyny – ławy, okna –
tak tak – jęk – tak tak – stuk –
któs nas sprzągł – kto – kto – Bóg? –
krzyczy – huczy – zrzędzi – szumi –
cały świat – cały świat –
gdzie jedziemy? – skąd jedziemy?
Któs to rzekł – któs to – kto –:
W tem całe zło: że nic nie wiemy – –
Traf! Traf!
Traf i przypadek,
bielmo zagadek –
puszy się paw:
wiem!
Tak tak – jęk, tak tak – stuk –
któs nas sprzągł – kto – kto – Bóg? –
Góry się jakieś rysują srebrzyste śniegiem –
w głąb wsi wzrok wierzby prowadzą długim szeregiem.
Świst – stajemy –
zgrzyt – stuk – pchnięcie – szczęk –

stacja czwarta –
odwrócona życzeń karta
zmięta, mętna, głucha, starta –
tłok, gwar, krzyk –
tupot –
wychodzą – wchodzą
depcą poły –
pięści i łokcie –
strudzony wzrok –
toboły –
trąbka
świst!
Odjazd –
Ileż stacji? – skąd i dokąd?
pejzaże okna prostokąt rani –
tak tak – jęk – tak tak – stuk –
któż nas sprzągnął – kto – kto – Bóg? –
Na co filozofie –
siedzisz na miękkiej sofie
gdzieś jedziesz – dokąds dojedziesz
na świecie
przecie.
Przestań mamrotać i żuć
czerp mądrość z czuć –
tak tak – jęk – tak tak – stuk –
któż nas sprzągnął – kto – kto – Bóg? –
Góry się jakieś rysują srebrzyste śniegiem,
w głąb wsi wzrok wierzby prowadzą długim szeregiem.
Drży w myślach piosenka
jak motyl się waży
nad kwiatem uwiedłym na słonecznej plaży;
w rytm zgrzytu hamulców,
w rytm warkotu kół,
w rytm woni przywianych od ziemi i sioł
przez okna rozbite szczeliny –
w rytm białych, zgubionych godzin i kołęd,
wykwitłych nad taflą błękitnych mórz gładką –

to słowo wyrasta i srebrem się ślania
i zdradza odpowiedź na twarde pytania –
czem jesteś – skąd – dokąd –?
to słowo, to słowo
wykwitłe nad taflą błękitnych mórz gładką
o matko, o matko, o matko, o matko –
tak tak – jęk – tak tak – stuk –
któż nas sprzągł – kto – kto – Bóg? –
tak tak – płynie czas
tak tak – serce drży –
na mojem niebie serce twe płonie,
jak nad poczęciem mojem w twem łonie –
matko!
Góry się jakieś rysują srebrzyste śniegiem,
w głąb wsi wzrok wierzby prowadzą długim szeregiem.
Matko!
Dźwięk zadumany pieśni twej cichej
– wonią mówiące lilii kielichy –
matko!
Spojrzenie troską znużonych oczu
– słoneczny promień na hali zboczu –
matko!
Błogosławieństwo wątych twych dłoni
– samotna iwa gałązki kloni –
matko!
Skargą schorzałe, siwe twoje włosy
– jesiennych deszczów głosy, pogłosy –
matko!
Bose twoje stopy strudzone drogą –
– ptaki co z Nikąd wrócić nie mogą –
matko!
Nad mem poczęciem serce bijące
– niewinne jagnię na rajskiej łące –!
matko!
Życie twoje miłość, ból i tęsknota
ból i tęsknota – legenda złota –
matko!

tak tak – jęk – tak tak – stuk –
Nad mojem życiem utajonem
dziewięć miesięcy serce two było
tak tak – jęk – tak tak – stuk –
któż nas sprzągł – kto – kto – Bóg? –
Góry się jakieś rysują srebrzyste śniegiem,
w głąb wsi wzrok wierzby prowadzi długim szeregiem
słońca i wiosny promieniem
oszałały wierzby –
krew im do głowy uderza –
łby się czerwienią czupurne –
Słońce i Ziemia pieśń im swoją zwierza –
pieśnią spęczniały czerwone gałęzie –
dojechać jeno – dojechać – dojechać –
Obetniemy gałązki
poleje się krew –
ulinimy fujarki
wygrają nam śpiew,
wyskandują pasterską z mgieł Dziwą oracją
o słońcu i o ziemi, o wiosnie i o nas
zabłąkanych w pustkowiu gdzieś przed piątą stacją –
Dojechać jeno – dojechać – dojechać!!
–
O wierzby! Wierzby! Wierzby oszałałe.

Ballada Zegadłowicza nie istnieje poza artykulacją głosową. Jej sensy rodzą się w recytacji, w różnego rodzaju przyspieszeniach i retardacjach, w refrenie, nawrotach, powtórzeniach. Emocjonalna interpunkcja nadaje tej wypowiedzi charakter muzyczny¹⁶, ale jest to muzyka na wiele

¹⁶ Pisał Tadeusz BUDREWICZ: „[...] interpunkcja Zegadłowicza jest odbierana jako znacząca dopiero po uchwyceniu osobliwego układu obrazów i zdań. W wypadku tekstów zawierających obszerne partie stychiczne o długim (ok. 13 zgł.) wersie interpunkcja poety w mniejszym stopniu odbiega od normy, a w czytaniu nie odbiera się jej osobliwości”. IDEM: *Maniera interpunkcyjna Zegadłowicza...*, s. 141.

instrumentów; „monotonna” – powiedziałyby Kołaczkowski¹⁷, „symfoniczna” – powiedziałyby Kleiner¹⁸. Jest to symfoniczna monotonia onomatopei. Posłuchajmy:

Tak tak – jęk – tak tak – stuk –
któż nas sprzągł – kto – kto – Bóg? –
krzyczy – huczy – zrzedzi – szumi –
wóz i szyny – ławy, okna –
tak tak – jęk – tak tak – stuk –
któż nas sprzągł – kto – kto – Bóg? –
krzyczy – huczy – zrzedzi – szumi –
cały świat – cały świat –
gdzie jedziemy? – skąd jedziemy?
Któż to rzekł – któż to – kto –:

To tylko wstępny fragment pociągowej orkiestry, gdzie rozpędzająca się maszyna wydaje wszystkie dźwięki: od narastającego zgrzytu „zardzewiałych kół”, przez regularny ich stukot: „tak tak – jęk – tak tak – stuk –”, po szumy, huki, świsty i piski: „krzyczy – huczy – zrzedzi – szumi –”. Grają „kolejowe” instrumenty: skrzypce, bębny, gwizdki i fujarki. Nakładają się na „śmiechy, krzyki, gwar –”. Tak powstaje kakofonia podróży:

Świst – stajemy –
zgrzyt – stuk – pchnięcie – szcęk –
stacja czwarta –
odwrócona życzeń karta
zmięta, mętna, głucha, starta –

¹⁷ W. FELDMAN: *Współczesna literatura polska...*, s. 662.

¹⁸ Juliusz Kleiner pisał w liście do poety: „Pan w przeniesieniu poezji na kompozycję muzyczną, symfoniczną, posuwa się do skrajności, znacznie dalej niż ktokolwiek inny w Polsce – nie uznając wcale granicy między kompozycją wyobraźniowo-słowną a komponowaniem motywów muzycznych”. Cyt. za: M. WÓJCİK: *Pan na Gorzeniu. Życie i twórczość Emila Zegadłowicza*. Kielce 2005, s. 97.

tłok, gwar, krzyk –
tupot –
wychodzą – wchodzą
depcą poły –
pięści i łokcie –
strudzony wzrok –
toboły –
trąbka
świst!
Odjazd –

I właśnie w tej symfonicznej kakofonii stwarza się balladowa opowieść, jakże nieprzystająca do znanych nam form wcześniejszych – od Mickiewicza po Leśmiana. Jest liryczna i dramatyczna, i zupełnie pozbawiona pierwiastka epickiego. Może ma swój pierwowzór w dramatach Wyspiańskiego, a później odnajdzie się także fragmentarycznie w prozie autora *Zmór*? Sądzić tak, nie jest chyba szukaniem po omacku.

Jan Stur zwracał uwagę na „paralelizmy” i „ściszenia” ballad Zegadłowicza. Paralelizmy są widoczne i słyszalne, mają refreniczny charakter. Powracają w tym zestawieniu:

tak tak – jęk – tak tak – stuk –
któż nas sprzął – kto – kto – Bóg? –
Góry się jakieś rysują srebrzyste śniegiem –
w głąb wsi wzrok wierzby prowadzą długim szeregiem.

Z wyjątkiem sekwencji otwierającej wiersz, gdzie przytoczona fraza została rozbita, nawrót tych słów wybija rytm wiersza, jest jakimś punktem docelowym, który w artystycznej wizji poety odgrywa ważną rolę.

III

Ireneusz Opacki w jednej ze swoich wczesnych rozprawek zauważył, że w balladzie dziewiętnastowiecznej relacja między narratorem a światem ballady była bardzo ścisła. Między tonacjami liryczną, epicką i dramatyczną zachodziły strukturalne powiązania. Narrator – ten, który tworzył epicką fabułę – był „elementem konstrukcyjnym utworu”, nie przestając być jednocześnie człowiekiem pełnym zwątpień. Liryzm ujawniał się w wyrazie emocji, dramatyzm – w dialogu lub monologu, scenerii przedstawienia¹⁹. W ciągu stulecia po Mickiewiczu te relacje będą się zmieniać. Utraci swoje znaczenie epickość ballady, która przed rokiem 1830 spełniała jeszcze wiele funkcji – nie tylko filozoficznej refleksji nad światem, ale także jego opisywania, zgłębiania. Po roku 1830, kiedy zmienia się światopogląd polskiego romantyzmu, narrator – pisze Opacki – „Staje się coraz mniej opisywaczem świata – coraz bardziej jego wyrazicielem”²⁰. Jeszcze bardziej widoczne to będzie z chwilą pojawienia się idei pozytywistycznych oraz zmiany gatunkowej, czyli oddania przez lirykę pola prozie. Badacz zauważył:

Pod koniec wieku XIX ballada coraz dalej odchodzi od epiki. Coraz mocniej odchodzi od filozofii, od wyrażania wartości intelektualnych, coraz głębiej pograża się w wyrażaniu emocjonalnych stanów duszy człowieka. Narrator staje się bez reszty podmiotem lirycznym. Zrąb epicki staje się złudą, zanika nie tylko epicka akcja, ale nawet epicki epizod. To ballady młodopolskie, których najdalszym dojściem jest twórczość Kasprowicza. Znika narrator – opisywacz świata zewnętrznego.

¹⁹ I. OPACKI: *Ewolucje balladowej opowieści. Zagadnienie narratora i narracji w balladzie lat 1822–1920*. Lublin 1961, s. 7–8, 91.

²⁰ Ibidem, s. 91.

Znika nawet narrator – interpretator własnych stanów psychicznych. Ballada staje się czysto emocjonalnym wyrazem stanów wewnętrznych narratora. Człowiek mówiący jest wyrazicielem samego siebie, a wszystkie elementy narracji są jego wyrazem²¹.

Odosobniony przypadek Leśmiana, który przywraca polskiej balladzie filozoficzny kształt, tylko potwierdza tę obserwację. Dobrze ona oddaje zwłaszcza model ballady Zegadłowicza, gdzie wyraz uczuć nijak się ma do znanego i nieznanego świata ballad wcześniejszych. Tutaj przemawia rozedrgane „ja” liryczne, świat jest ujmowany nie w jego obiektywizującym, ale subiektywizującym widzeniu. Nie liczy się nic, co jest wobec emocji zewnętrzne.

O czym więc jest ta emocja w utworze autora *Dziewann*? Tytuł ballady nie pozostawia nas w niepewności: mowa jest o „wierzbach pośród których przemknął duch matki”. Ale czy naprawdę? Nie o matce samej, ale o wierzbach?

Poeci nie od dziś tworzą nowe desygnaty dla dawnych nazw. Poetyckie przesunięcie dokonuje się zazwyczaj w przestrzeni symboli. „Wierzba” Zegadłowicza należy do wskazówek stylistycznych, których ukryte znaczenia – jak w każdym symbolu – kierować mogą w rozmaite strony. Tutaj poeta ograniczył jednak jej sens do dwóch perspektyw: drzewa przydrożnego („w głąb wsi wzrok wierzby prowadzą długim szeregiem”) i drzewa smutku – żałobnego, płaczącego („wierzby oszalałe”). Realistyczne złączone zostało z wizyjnym, fizyka z metafizyką.

Że te sprawy stale nurtowały poetę, wiemy. W swoim notatniku zawarł następujące przeświadczenie pod datą 20 lipca 1932 roku:

Rozstrzygnijmy wreszcie, co to jest – dusza – duch – te tajemnicze niechłujnie nadużywane słowa – co te pojęcia

²¹ Ibidem, s. 92. Podkr. – M.K.

znaczą. Otóż – dusza czy duch to są pierwiastki kosmiczne w nas – ciało to pierwiastki globowe –; – kosmiczne: prężne, twórcze, energetyczne –; – globowe – pleśne – zamierające, trupiejące – kosmiczny –: boski – globowy –. próchnicowy [...]²².

„Kosmiczny” i „globowy”, „boski” i „próchnicowy” (ziemski) stają się osią ballady. W niej „duch” Matki, czyli „pierwiastek kosmiczny”, „przemyka pośród wierzb”, czyli „pierwiastka globowego”. To, co „prężne, twórcze, energetyczne”, objawia się w tym, co „pleśne – zamierające, trupiejące”. Duch jest mocą, wierzba – drzewo kruche – znikomością; duch jest z poziomu metafizyki, wierzba z poziomu codzienności. Nie dziwi zatem, że w balladzie Zegadłowicza stacje kolejowe prowokują albo nakładają się na stacje męki Pańskiej. To, co należy do *profanum*, odnajduje się w sferze *sacrum*:

Wlecz się pociąg
jak dym wśród mgły –
minęliśmy już stacje trzy –
[...]
Świst – stajemy –
zgrzyt – stuk – pchnięcie – szcęk –
stacja czwarta –
[...]
dojechać jeno – dojechać – dojechać –
Obetniemy gałązki
poleje się krew –
ulinimy fujarki
wygrają nam śpiew,
wyskandują pasterską z mgieł Dziwą oracją
o słońcu i o ziemi, o wiosnie i o nas
zabłąkanych w pustkowiu gdzieś przed piątą stacją –
Dojechać jeno – dojechać – dojechać!!

²² E. ZEGADŁOWICZ: *Notatnik 1928–1937...*

Przypomnijmy: stacja I: Jezus na śmierć skazany, stacja II: Jezus bierze krzyż na swoje ramiona, stacja III: Pierwszy upadek pod krzyżem, stacja IV: Pan Jezus spotyka swoją Matkę, stacja V: Szymon z Cyreny pomaga dźwigać krzyż Jezusowi. W tej wielkopostnej – nakładającej się na wiosenną – scenerii rozgrywa się ballada Zegadłowicza. Droga krzyżowa Jezusa jest drogą wędrówki podmiotu. Zegadłowicz sakralizuje więc tu swoją podróż. Właśnie ją, a nie – jak można by się spodziewać – ducha Matki, bo to mistyczne spotkanie jest przypadkowe, a nie oczekiwane. To, co nieoczekiwane, bywa jednak inspirujące twórczo (jak epifania). Dlatego w „pociągowej” balladzie jej immanentną strukturą są inne gatunki: tren oraz litania. I na nich właśnie koncentruje się poeta.

Stacja czwarta w drodze krzyżowej jest realnym spotkaniem Jezusa z Matką, u Zegadłowicza zaś – to brak spotkania: „stacja czwarta – / odwrócona życzeń karta”. W monotonnej („Ileż stacji? – skąd i dokąd?”) muzyce podróży („w rytm zgrzytu hamulców, / w rytm warkotu kół”) nagle wybija się jedno słowo:

to słowo wyrasta i srebrem się ślania
i zdradza odpowiedź na twarde pytania –
czem jesteś – skąd – dokąd – ?
to słowo, to słowo
wykwitłe nad taflą błękitnych mórz gładką
o matko, o matko, o matko, o matko –

Wywołana słowem, a także spojrzeniem („w głąb wsi wzrok wierzby prowadzą długim szeregiem”), Matka mistycznie jednoczy się z synem. Jej duch „przemyka” pośród wierzb (jak mówi tytuł ballady), te zaś prowadzą „w głąb wsi” – do domu Matki. Spotkanie, nie w wymiarze realnym, lecz mistycznym właśnie, na owej „stacji czwartej” jest zjednoczeniem w tym znaczeniu, że uświadamia wagę metafizycznej podróży: od narodzin po kres życia. Każda

podróż, więc i ta do rodzinnej wsi, będzie próbą racjonalizacji pytania: „czem jesteś – skąd – dokąd – ?”.

Nad mojem życiem utajonem
dziewięć miesięcy serce twe biło
[...]
któż nas sprzągł – kto – kto – Bóg? –

– mówi/pyta syn. Ten realny, autobiograficzny, a nie mistyczny Jezus, także spotykający swoją matkę na stacji czwartej. Stanisław Jaworski pisał: „Poezja Zegadłowicza jest poezją »mitu autobiograficznego«, poezją potwierdzającą wciąż tożsamość podmiotu z autorem”²³; i dodawał: „Gwarancję autentyczności – i autobiograficzności, stanowi już sama zasada tej poezji – zasada »mówienia wprost«”²⁴.

Pamiętając o tym, nie możemy jednak zlekceważyć tropu gatunkowego. Prawdziwy syn odczuwa na podobieństwo Syna; ciało fizyczne boli to samo spotkanie, co ciało mistyczne. Dlatego w swojej balladzie Zegadłowicz umieszcza litanie do matki:

na mojem niebie serce two płonie,
jak nad poczęciem mojem w twem łonie –
matko!
Góry się jakieś rysują srebrzyste śniegiem,
w głąb wsi wzrok wierzby prowadzą długim szeregim.
Matko!
Dźwięk zadumany pieśni twej cichej
– wonią mówiące lilii kielichy –
matko!
Spojrzenie troską znużonych oczu
– słoneczny promień na hali zboczu –
matko!

²³ S. JAWORSKI: *Mit autobiograficzny w poezji Emila Zegadłowicza*. W: *Szkice o twórczości...*, s. 26.

²⁴ Ibidem, s. 30.

Błogosławieństwo wątych twych dłoni

– samotna iwa gałązki kloni –

matko!

Skargą schorzałe, siwe two włosy

– jesiennych deszczów głosy, pogłosy –

matko!

Bose two stopy strudzone drogą –

– ptaki co z Nikąd wrócić nie mogą –

matko!

Nad mem poczęciem serce bijące

– niewinne jagnię na rajskej łące –!

matko!

Życie two miłość, ból i tęsknota

ból i tęsknota – legenda złota –

matko!

Litania²⁵ do matki – prośba o wysłuchanie i modlitwa – przemienia się jednocześnie w tren, płacz równie monotonny, jak podróż do stacji ostatniej. Opłakiwanie nie jest wyrazem żałoby, lecz jej przewyciężeniem²⁶, a w dalszej kolejności – zjednoczeniem z naturą. Jak ciało mistyczne jednoczy się z Bogiem, tak ciało fizyczne jednoczy się z Naturą. Pośredniczy tutaj Matka Chrystusowa i Matka Emilowa.

Józef Nowakowski łączył poezję autora *Dziewann* z romantyzmem. Pisał: „[...] stąd też bierze się u Zegadłowicza zwrot ku poezji eruptywnej i odwrót, jak to sam określa, od poezji »intelektualnej, racjonalizującej, niehumanitarnej«”²⁷.

²⁵ Zob. znakomite omówienie gatunku i jego wersji (autorzy różni) w: *Encyklopedia katolicka*. Kom. hon. J. GLEMP i in. T. 10. Lublin 2004, kol. 1169–1175.

²⁶ Zob. A.M. DI NOLA: *Tryumf śmierci. Antropologia żałoby*. Red. naukowa M. WOŹNIAK. Tłum. J. KORNECKA, M.W. OLSZAŃSKA, R. SOSNOWSKI, M. SURMA-GAWŁOWSKA, M. WOŹNIAK. Kraków 2006, s. 13 i *passim*.

²⁷ J. NOWAKOWSKI: *Mit ziemi w poezji Emila Zegadłowicza*. W: *Szkice o twórczości...*, s. 36.

Dowodził przy tym, iż „poeta ustanawia sakralny czas i sakralną przestrzeń. Jednocześnie neguje i eliminuje z pola widzenia czas historyczny, linearny, uciekający bezpowrotnie wrogi żywioł, ciemny i niezrozumiały, zagrażający trwałości związków człowieka i Natury”²⁸. I wreszcie konstatował:

W poetyckiej świadomości Zegadłowicza zarówno kosmos, jak i ziemia jednoczą się w wymiarze wiecznej pracy i tajemnicy. Stanowią, w myśl dziedziczonej przez poetę młodopolskiej tradycji, kreację czy autokreację Boga. Świat jest w tej perspektywie zarówno dziełem sztuki, jak otwartą księgą, w którą zostały wpisane znaki ludzkich przeznaczeń. Ziemia jest pełna tajemniczych, nieprzejrzytych szyfrów. Obowiązkiem poety jest owe szyfry rozkodować. Odkryć epifanicznie zasadę wszechrzeczy²⁹.

Posłuchajmy zatem pointy *Ballady o wierzbach pośród których przemknął duch matki*:

Góry się jakieś rysują srebrzyste śniegiem,
w głąb wsi wzrok wierzby prowadzą długim szeregiem
słońca i wiosny promieniem
oszałały wierzby –
krew im do głowy uderza –
łby się czerwienią czupurne –
Słońce i Ziemia pieśń im swoją zwierza –
pieśnią spęczniały czerwone gałęzie –
dojechać jeno – dojechać – dojechać –
Obetniemy gałązki
poleje się krew –
ulinimy fujarki
wygrają nam śpiew,

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem, s. 39.

wyskandują pasterską z mgieł Dziwą oracją
o słońcu i o ziemi, o wiośnie i o nas
zabłąkanych w pustkowiu gdzieś przed piątą stacją –
Dojechać jeno – dojechać – dojechać!!

–

O wierzby! Wierzby! Wierzby oszalałe.

Oto, powiemy za Nowakowskim, epifaniczne odkrycie zasady wszechrzeczy. Wierzby pojawiające się w tytule, potem towarzyszące podmiotowi/synowi/poecie w podróży, płaczące i oszalałe, stają się także symbolem przymierza z ziemią, a z nich zrobione „pasterskie” – jak w raju – fujarki „wyskandują [...] Dziwą oracją / o słońcu i o ziemi, o wiośnie i o nas”.

Podobnie jak w balladzie pierwszej *Dziewann*, radość miesza się tu z płaczem, ekstaza z epifanią, poznanie z lękiem. „Dojechać jeno – dojechać – dojechać!!” Dokąd? O tym wiedzą tylko „wierzby oszalałe”.

Achmatowa i Liebert

Wokół wiersza

Высокие своды костела

Nikt nie młodnieje tak skutecznie i szybko, jak umarli. Wkrótce młodzi ludzie staną się dla nas po prostu dziećmi, nasi rówieśnicy na zawsze pozostaną młodzieńcami, a prawdziwi starcy nigdy nie zestarzeją się w grobach. Równie szybko młodnieją nasze portrety, ponieważ namalować portret w jakimś momencie znaczy tyle samo, co w tym momencie umrzeć¹.

I

Najpierw o tym, o czym wiemy. Tłumacz zawodowy dokłada do swoich osiągnięć kolejne utwory i – pewnie – nie zależy mu na ich katalogowaniu. Pisarz tłumacz – inaczej. Traktuje dzieło „nieswoje” jak „swoje”. Tyle ma rozterek, którymi się dzieli z czytelnikami. Tyle tworzy teorii, by się wytłumaczyć, dlaczego przyswaja swojemu językowi to, a nie inne dzieło. *Traduttore tradittore?* Tak. Tłumacz musi

¹ S. ANDRIEJEWSKI: *Księga śmierci*. Przeł. M. KISIEL. „Śląsk” 2018, nr 3, s. 57.

zdradzić autora, by jego język przysposobić do swojego języka. Szuka ekwiwalentów, zmienia rytm, stopę i szyk wiersza. Niejednokrotnie także leksykę i za nią idące znaczenie słów. To samo w obu językach nie znaczy tego samego, a coś dopiero, kiedy mamy do czynienia z językiem poetyckim, gdzie symboliczne niuanse przenoszą nas w całkiem nieznane rejony odczuwania, a język staje się zwiewną szatą dźwięków.

Każdy, kto próbował tłumaczyć, dobrze o tym wie. I jakkolwiek tę wiedzę traktujemy jako powszechnik, to wciąż do niej wracamy, ponieważ idiolektalne spotkanie języków (przez autorów i tłumaczy) rodzi zawsze nowe pytania, refleksje. Wybór utworu jest przeniesieniem w jakąś rzeczywistość pragnień; wtedy okażą się one tym, czym powinny być, kiedy dostąpimy owej pełni, która – właśnie – nazywa się „porozumieniem”.

Pisarz tłumacz – mierząc się z dziełem – wchodzi z nim w szranki, stara się je – zgodnie z regułami adekwacji i ekwiwalencji² – nie tylko możliwie najlepiej oddać w języku swoim, ale także nadać utworowi swój autorski kształt. Pisał o tym swego czasu Wikentij Wieriesajew:

Gdy nowy tłumacz bierze się za przekład klasycznego dzieła artystycznego, wówczas pierwsza jego troska i najważniejszy niepokój przekładają się na myśl, aby w niczym nie pokazać się podobnym do któregośkolwiek z poprzednich tłumaczy. Jakiegokolwiek wyrażenie, jakiegokolwiek wers lub dystych, powiem nawet – cała strofa, jakie są obecne u poprzednika, muszą być lepsze i dokładniejsze. Mniejsza o to! Własność jest święta! I tłumacz przekazuje swój własny przekład tego miejsca, sam wiedząc, czy jest on gorszy lub dalszy od oryginału. Wszystkie osiągnięcia

² Zob. Ю.В. Ванников: *Проблемы адекватности перевода. Типы адекватности, виды перевода и переводческой деятельности*. В: *Текст и перевод*. Ред. А.Д. Швейцер. Москва 1988, s. 34–37. Szerzej o tym traktuje Н.К. Гарбовский: *Теория перевода*. Москва 2004, s. 263–315.

poprzednich tłumaczy zostają przekreślone i wszyscy zaczynają od nowa³.

Wieriesajew był zwolennikiem „serii tłumaczeń”, którą po latach – nie znając chyba stanowiska autora *Sióstr* – podniósł jako postulat metodologiczno-translatologiczny Edward Balcerzan⁴. Ale postulat Wieriesajewa można odczytać i tak: tłumacz, podejmując ryzyko przekładu, winien patrzeć i na swoje dzieło, czyli dostosować obcy tekst do własnego stylu artystycznego. Ostatecznie – chyba – zapraszając przeblysłk innej wrażliwości do własnego świata, pragniemy uczynić go częścią własną, jakimś znakiem siebie.

Nie inaczej jest, jak mi się zdaje, u Jerzego Lieberta. W jego poetyckiej biografii miejsce dla przekładów było wyjątkowe i obarczone troską o to, by każdy z nich w jakimś stopniu lub w jakimś sensie był niepodobny do innych tłumaczeń i podobny do własnego wiersza. Są wiersze maski i wiersze sobowtóry. Przekład poetycki doskonale mieści się w obu tych kostiumach.

Poeta pozostawił po sobie różnego rodzaju próby. Najwięcej z języka rosyjskiego. W swoich tomikach zamieścił dwa utwory Aleksandra Puszkina, jeden Anny Achmatowej i cztery Aleksandra Błoka. Prócz tego tłumaczył w młodości wyrywkowo Achmatową i Heinricha Heinego, sporo natomiast Siemiona Nadsona. Wiersze popularnego w drugiej połowie XIX wieku poety ukazały się w języku polskim w roku 1897 w przekładzie Mariusza Zaruskiego. Być może Liebert poznał je najpierw z przekładu, a dopiero potem sięgnął do oryginału. Tych tłumaczeń jest kilkanaście. Z ję-

³ W. WIERIESAJEW: *Notatki na własny użytek*. Przeł. M. KISIEL. „Śląsk” 2019, nr 7, s. 19.

⁴ Pisał badacz: „[...] tłumaczenie istnieje w serii tłumaczeń. Seria jest podstawowym sposobem istnienia przekładu artystycznego. Na tym polega swoistość jego ontologii”. E. BALCERZAN: *Literatura z literatury. Strategie tłumaczy*. Katowice 1998, s. 18.

zyka francuskiego poeta przełożył jeden wiersz Jeana Cocteau, a z niemieckiego również fragment *Woyzeka* Georga Büchnera. I na tym zamknęła się jego praca translatorska. Wiele z tych przekładów ogłoszono dopiero z ineditów.

Norwid pisał: „Doświadczenie poucza, że jedna piosnka nieraz cały wiekowy kierunek poezji odmienia i steruje mu [...]”⁵. Czy przekład ma podobną siłę? Czy wpływa na rozwój liryki własnego języka, czy też jest raczej potwierdzeniem lub zasłoną namiętności i przeczuć poety? Zapewne to drugie. Trudno sobie wyobrazić inną rolę przekładu, kiedy staje się on autonomiczną częścią zbioru poetyckiego. Wtedy sytuuje się na tym samym poziomie, co wiersz własny. Sygnatura własności zostaje złamana. Powtórzmy raz jeszcze: wiersz przyswojony rodzimemu językowi i umieszczony w tomie poety tłumacza staje się czymś więcej i czymś innym niż samym przekładem. Wchodzi w relację z własnymi wierszami poety, przejmuje jego światopogląd, a nawet stosowność wysłowienia. Sprzeczność dykcji nie jest tu pożądana, raczej oczekujemy homogenizacji stylów. Ich zgodności, wzajemnego uzupełnienia. Przekład żywi się wierszem własnym poety, a wiersz własny stara się dorównać – zgubionej w przekładzie – frazie oryginalnego dźwięku i pełni znaczenia.

II

W tej miniaturze zatrzymamy się przy wierszu Anny Achmatowej o incipicie *Высокие своды костела*⁶. Pochodzi on z drugiego, bardzo ważnego tomu *Różaniec* (Чемку), który

⁵ C.K. NORWID: *Pisma wybrane*. T. 4: *Proza*. Wybrał i objaśnił J.W. GOMULICKI. Wyd. 3. zmienione. Warszawa 1983, s. 310.

⁶ А. АХМАТОВА: *Сочинения в двух томах*. Т. 1. Сост. В.А. ЧЕРНЫХ. Вступ. статья М. Дудин. Москва 1987, s. 60.

wprowadził poetkę do obiegu powszechnego i przyniósł jej sławę nie tylko w Rosji. Achmatowa wspominała po latach:

Tomik wyszedł 15 marca 1914 roku starego stylu, czekało go więc mniej więcej sześć tygodni życia. Na początku maja petersburski sezon zaczynał zamierać, wszyscy się pomału rozjeżdżali. Tym razem rozstanie z Petersburgiem okazało się rozstaniem na wieki. Wróciliśmy nie do Petersburga, lecz do *Piotrogradu*, z XIX wieku znaleźliśmy się z dnia na dzień w XX, wszystko było już odmienione, poczynawszy od wyglądu miasta. Wydawać by się mogło, że mały tomik miłosnej liryki początkującego autora musi zginąć wśród światowych wydarzeń. Z *Różańcem* tak się nie stało⁷.

„Nie stało się”, ponieważ po pierwszym wydaniu w nakładzie tysiąca egzemplarzy, do roku 1923 tomik ukazał się jeszcze ośmiokrotnie („z pewnymi zmianami w układzie i rozłożeniu wierszy”⁸). „*Różaniec* [...] ugruntował sławę poetki” – notował Seweryn Pollak⁹. Wadim Czernych przypomniał, że wiele wierszy ze zbioru „zostało przełożonych na języki obce i na trwałe weszło do złotego kręgu światowej poezji lirycznej”¹⁰. Vladimir Pozner pisał do czytelnika francuskiego: „[...] uczniowie naśladowali Achmatową w swoich wyznaniach miłosnych. [...] Kochano jak ona, odczuwano jak ona. Jeśli na czyimś stoliku nocnym leżała książka, to można było być pewnym, że to *Różaniec*”¹¹.

⁷ A. ACHMATOWA: *Drogą wszystkiej ziemi. Poezja, proza, dramat*. Wybrał, przeł. i komentarzami opatrzył A. POMORSKI. Warszawa 2007, s. 552. Zob. także ibidem, s. 9.

⁸ A. АХМАТОВА: *Сочинения в двух томах...*, s. 391.

⁹ S. POLLAK: *Srebrny wiek i później. Szkice o literaturze rosyjskiej*. Warszawa 1971, s. 22.

¹⁰ A. АХМАТОВА: *Сочинения в двух томах...*, s. 391.

¹¹ V. POZNER: *Panorama de la littérature russe contemporaine*. Paris 1929, s. 257. Cyt. za: S. POLLAK: *Srebrny wiek i później...*

Po ukazaniu się *Różańca*, bodaj w najlepszej z niego recenzji, Nikołaj Niedobrowo pisał, że w poezji Achmatowej ustawienie głosu jest „stanowcze i pewne siebie, bardzo spokojne w rozpoznawaniu zarówno bólu, jak i słabości”, oraz że „ujawnia liryczną duszę bardziej twardą niż miękką, raczej nieustępliwą niż płacziwą, wyraźnie dominującą, a nie uciskaną”¹². Władysław Chodasiewicz dodawał:

O wierszach Anny Achmatowej mówić jest szczególnie trudno [...]. Zwracając uwagę na czarującą intymność, wyśmienitą melodyjność, delikatną subtelność ich pozornie niedbałej formy, nadal nie możemy powiedzieć nic o ich uroku. Wiersze Achmatowej są niebywale proste, dyskretne, poetka świadomie milczy w nich o wielu rzeczach – być może jest to ich główny urok¹³.

To niektóre tylko opinie, ale jakże dla naszego kontekstu istotne. Dodajmy jeszcze uwagę polskiego tłumacza Seweryna Pollaka, zbieżną jednak z poglądami innych znawców poezji Anny Achmatowej:

Zrywa ona z muzycznością wiersza symbolistów, z rozkołysaniem dźwiękowym, z tak charakterystycznymi dla poezji symbolistów aliteracjami. Język jej jest mówiony, a nie śpiewany, a przeskoki rytmiczne, przeplatanie się jambu z anapestem sprawiają wrażenie mowy potocznej. Przy tym, co jest znamienne dla poetyki Achmatowej, akcent wierszowy zawsze pada u niej na ten sam wyraz co i akcent logiczny, co w połączeniu z prostą konstrukcją zdania bez inwersyj tym bardziej je ucodziennia, odrywa od stylistyki symbolistycznej¹⁴.

¹² Н.В. НЕДОБРОВО: Анна Ахматова. „Русская мысль” 1915, № 7. http://az.lib.ru/n/nedobrowo_n_w/text_1915_akhmatova.shtml [dostęp: 21.07.2019].

¹³ В.Ф. ХОДАСЕВИЧ [b.t.]. „Новь” 1914, № 69, s. 6. http://az.lib.ru/h/hodasewich_w_f/text_1914_akhmatova.shtml [dostęp: 21.07.2019].

¹⁴ S. POLLAK: *Srebrny wiek i później...*, s. 21.

Wiersz o incipicie *Высокие своды костела...* traktuje o miłości, której samobójczą ofiarą jest kochanek. Podobnie jak inne liryki Achmatowej, został napisany tak, aby wyeksponować „czarującą intymność”, „dyskretność” i „świadome milczenie”, o którym pisał Chodasiewicz, a także owo „spokojne” ustawienie głosu w „rozpoznawaniu [...] bólu”, na co wskazywał Niedobrowo. I jak inne wiersze Achmatowej, i on ma swoją historię, nie do końca przecież rozpoznaną, bardziej przeczuwaną niż pewną. Czy poetka chciała coś więcej nam zdradzić ponad to, co powiedziała w wierszu? Raczej nie. Dyskretność realnych zdarzeń została jednak naruszona przez przyjaciół oraz literaturoznawców, którzy rozpoznając intertekstualny i autointekstualny sposób pisania Achmatowej, dopowiedzieli do prawdziwej historii intymnej trzy nakładające się na siebie informacje. Zdradźmy więc je, nawet wbrew woli poetki.

Przyjmuje się, że *Высокие своды костела...* zostały poświęcone pamięci Michaiła Lindeberga, młodego oficera, który zastrzelił się nocą z 22 na 23 grudnia 1911 roku¹⁵. Tę informację pozyskaliśmy od Romana Timieniczika¹⁶, choć wcześniej zasugerowała to sama poetka w notatkach poczynionych wokół pracy nad *Poematem bez bohatera*. Napisała w jednej z nich:

Pierwszy związek (pierwszy załazek, impuls), który przez dziesięciolecia sama przed sobą ukrywałam – to oczywiście notatka Puszkina: „Tylko pierwszy kochanek robi wrażenie na kobiecie, jak pierwszy poległy na wojnie”. Wsiewołod nie był pierwszym poległym i nigdy nie był moim kochankiem, ale jego samobójstwo tak przypominało inną katastrofę..., że raz na zawsze zlały się dla mnie w jedno. Drugi obraz, który reflektor pamięci wy-

¹⁵ Zob. В.А. ЧЕРНЫХ: *Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой*. Москва 1996, s. 49.

¹⁶ Zob. Р. ТИМЕНЧИК: *Рижский эпизод в „Поэме без героя” Анны Ахматовой*. „Daugava” 1984, № 2, s. 121.

chwycił z mroku przeszłości, to my dwie, Olga i ja, po pogrzebie Błoka szukające na Cmentarzu Smoleńskim grobu Wsiewołoda (†1913). „To gdzieś pod murem” – powiedziała Olga, ale nie mogłyśmy go znaleźć. Nie wiem, dlaczego zapamiętałam tę chwilę na zawsze¹⁷.

Pojawiający się tutaj – bez nazwiska – Wsiewołod Kniaziew został pochowany „pod murem”, bo tak chowało się samobójców¹⁸. Wielbiciel poetki, skuteczny drugi samobójca, przypomniał samobójcę pierwszego – Lindeberga. Jego śmierć ówczesna prasa tak opisała:

Nocą na 23 grudnia w koszarach 3. baterii 21. brygady artyleryjskiej w 1. dzielnicy miasta, strzałem w pierś z rewolweru systemu „Nagan” popełnił samobójstwo ochotnik [вольноопределяющийся] tej baterii, syn dyrektora petersburskiego Korpusu Kadetów Michaił Aleksandrowicz Lindeberg. Wyszedłszy w nocy na koszarowy korytarz, M.A. Lindeberg rozpiął płaszcz i mundur, podniósł koszulę i przyłożywszy lufę rewolweru do ciała – wystrzelił. Śmierć nastąpiła natychmiast. Samobójstwo było, oczywiście, wcześniej dobrze zaplanowane, ponieważ zebrał, a potem opieczętował wszystkie swoje rzeczy własną pieczęcią. Mówi się, że powodem, dla którego zakończył życie, był romans¹⁹.

Dwaj samobójcy ukryci w głębokim podtekście wiersza. A przecież na tych nieszczęśnikach nie wyczerpuje się siatka aluzji do wiersza *Высокие своды костела...* W grudniu 1907 roku, po rozstaniu z Anną, Nikołaj Gumilow po raz

¹⁷ A. АХМАТОВА: *Drogą wszystkim ziemi...*, s. 438.

¹⁸ Relację Achmatowa – Kniaziew opisał wybitny znawca *Poematu bez bohatera* Roman ТИМЕНЧИК w studium *Рижский эпизод в »Поэме без героя« Анны Ахматовой...*, s. 113–121.

¹⁹ Ibidem, s. 121.

drugi targnął się na swoje życie²⁰. Dla Lidii Czukowskiej ten fakt jest niebywale istotny w rozpoznaniu siatki aluzji, jakie kryją się pod pozornie neutralną wypowiedzią poetycką (jeżeli – oczywiście – wypowiedź poetycka w wierszu emocyjnym może być w ogóle neutralna). Pisarka wspomina:

O tym, że Lindeberg nie jest jedynym bohaterem tego wiersza, świadczy kilka detali. Po pierwsze, bohaterka opłakuje biednego umiłowanego w kościele, tymczasem Michaił był luteraninem i pochowany został w luteranńskiej części Cmentarza Wołkowskiego. A to Gumilow zachwycał się katolicką architekturą kościelną we Włoszech i w Polsce. Nauczył więc również Annę rozumieć jej wysokie piękno. Oprócz tego, zwracając się w myślach do samobójcy, Achmatowa nazywa go „wesołym chłopcem”. Lecz te same słowa już rok wcześniej zostały skierowane i подарowane Gumilowowi (któremu o mało nie przyniosły śmierci!) w poetyckim wspomnieniu ich pierwszego spotkania w Carskim Siole. „Te lipy wszak nie zapomniały naszego spotkania, chłopcze mój wesoły”. I mało prawdopodobne jest, że o tym zapomniała: Anna Andriejewna wierzyła w fatalny los „dziwnych zbliżeń”, w mistykę fatalnych zbiegów okoliczności. A tutaj rzeczywiście było coś i mistycznego, i fatalnego. Ania Gorienko i Kola Gumilow poznali się 24 grudnia 1903 roku. Prawie tego samego dnia – 23 grudnia²¹ – zastrzelił się Michaił Lindeberg. Z woli losu dwie niezapomniane daty zbiegły się, połączyły w jednym poetyckim przeżyciu. Domysł (adresatem wiersza *Высокие своды костела...* jest nie tylko Lindeberg, ale i Gumilow) potwierdza i taki szczegół. Achmatowa pisze: „Nie wiedziałam, jak kruche jest gardło pod niebieskim kołnierzem”. Niebieski kołnierz to również znak Gumilowa. Kiedy Anna i Nikołaj

²⁰ Zob. В.А. ЧЕРНЫХ: *Летопись жизни...*, s. 29.

²¹ Achmatowa podawała datę: 24 grudnia 1911 roku. Zob. А. АХМАТОВА: *Drogą wszytkiej ziemi...*, s. 444.

w 1909 roku, po jego paryskiej próbie „samobójstwa”, znowu się spotkali, był już studentem Uniwersytetu Petersburskiego i nosił kształtny mundur z wysokim niebieskim kołnierzem²².

Taki jest – zaledwie śladowo przywołany – kontekst wiersza *Высокие своды костела...* Wiersz autobiograficzny z piętrową konstrukcją dyskretnych przywołań, rozgrywający się między prawdą i plotką, a przecież każdorazowo emocjonalnie mocno przytroczony do poetki/podmiotu kobiecego, jest utworem ważnym i nieobojętnym również czytelnikowi nieznałemu zasygnalizowanych realiów.

Pytanie, jakie się tutaj nasuwa, jest następujące: Dlaczego poetka nie wydobyla z podmiotu kobiecego wiersza owej siły uczucia, która powinna być ekstremalną siłą tragedii? Czy ów kobiecy podmiot nie kochał „chłopca” tak, jak należało? Był on igraszką w jej życiu? W wierszu stara się go przecież zrozumieć, choć wie, że nie da się zrozumieć tego ostatniego gestu, który życie oddaje śmierci.

Wiersz powstał w listopadzie 1913 roku. Śmiała, wydawałoby się, tematyka nie jest nią, kiedy wziąć pod uwagę, że romantyczny wizerunek kochanka-samobójcy wcale nie był częstszy od samobójczyń – uwiedzionych kochanek. Achmatowa odwraca tutaj rolę podległości: to nie kochanek rozmyśla o śmierci tej, która postradała umysł w zaplątaniu zmysłów, lecz odwrotnie – kochanka pragnie zrozumieć ostatnie chwile swojego „chłopca” (jak go nazywa), który nie wytrzymał owego napięcia namiętności i codzienności.

Którego „chłopca”? Niedoszłego samobójcy Gumilowa, czy też tego, którego imię – w jednym z wariantów *Libretta baletowego* – zdrabnia do czulej postaci „Misza”²³, albo tego, którego szuka pod cmentarnym murem i znaleźć go nie

²² Cyt. za: http://modernlib.net/books/anna_achmatova_moy_mu_zh_gumilev_otec_gumileva/read/ [data dostępu: 18.03.2020].

²³ Zob. A. ACHMATOWA: *Drogą wszystkiej ziemi...*, s. 444.

może? Dla przekładu polskiego nie jest to chyba ważne. Gumilow, Lindeberg i Kniaziew pozostali – decyzją poetki – ukrytymi bohaterami wiersza.

Jak w teatrze: postaciami skrywającymi się za maską.

III

Przekład Jerzego Lieberta powstał 5 lipca 1923 roku²⁴, nie został jednak przez poetę upubliczniony. Ogłoszony dopiero po jego śmierci²⁵, brzmi następująco²⁶:

Высокие своды костела
Синей, чем небесная твердь...
Прости меня, мальчик веселый,
Что я принесла тебе смерть –

За розы с площадки круглой,
За глупые письма твои,
За то, что, дерзкий и смуглый,
Мутно бледнел от любви.

Я думала: ты нарочно –
Как взрослые хочешь быть.
Я думала: томно-порочных
Нельзя, как невест, любить.

²⁴ Zob. J. LIEBERT: *Pisma zebrane*. T. 2: *Listy*. Zebrał, oprac. i wstępem opatrzył S. FRANKIEWICZ. Warszawa 1976, s. 450.

²⁵ Zob. J. LIEBERT: *Pisma*. Przedmowa L. STAFF. Warszawa 1934, s. 216–217.

²⁶ J. LIEBERT: *Pisma zebrane*. T. 1: *Poezja – proza*. Zebrał, oprac. i wstępem opatrzył S. FRANKIEWICZ. Warszawa 1976, s. 260.

Но все оказалось напрасно.
Когда пришли холода,
Следил ты уже бесстрастно
За мной везде и всегда.

Как будто копил приметы
Моей нелюбви. Прости!
Зачем ты принял обеты
Страдальческого пути?

И смерть к тебе руки простерла...
Скажи, что было потом?
Я не знала как хрупко горло
Под синим воротником.

Прости меня, мальчик веселый,
Совенок замученный мой!
Сегодня мне из костела
Так трудно уйти домой.

Wysokie stropy kościołów
Jaśniejsze nad nieba sieć,
Przebacz, chłopaczku wesoły,
Żem tobie przyniosła śmierć.

Za róże z placyków małych,
Za listów głupiutkich kwiat,
Za to, żeś smutny i śmiały
Z kochania smętnego bladł.

Myślałam – może umyślnie
Przekornym byłeś i śmiesznym,
Myślałam – ukochać jak inne
Nie można słabe i grzeszne.

Lecz wszystko było na próżno,
Gdy przyszły jesienne przeddnie,

Śledziłeś nieczuły do późna
Za mną uparcie i wszędzie.

Jak gdybyś zbierał oznaki
Mojego chłodu. O, przebacz!
Dlaczegoś przyjął święcenia
Piołunowego nieba?

I śmierć do cię ręce przedarła,
Powiedz, co było dalej?
Nie wiedziałam, że tak kruche gardło
Pod niebieskim kołnierzem się pali.

Przebacz mi, sowie zduszone,
Chłopaczkę smukłą, wesołą,
Trudno mi dzisiaj do domu
Powracać z wysokich kościołów.

Widzimy, że są to dwa odmienne wiersze. Achmatowa nie czyni „chłopca” (*мальчик*) igraszką w jej zabawie, „chłopaczek” Lieberta właśnie w tę stronę prowadzi. Kobięcy podmiot wiersza rosyjskiego daleki jest od roli trzpiotki, którą chętnie przyjmuje kobięcy podmiot wiersza polskiego. Liebert tłumaczy wiernie, stara się nie oddalać od semantyki rosyjskiego wysłowienia, a przecież w owej zasadniczej interpretacji relacji „chłopca” i damy (tak chyba należy ją nazwać), gdzie zależność miłości jest podległością ról, dokonuje zasadniczych przesunięć semantycznych. W wierszu polskim nie przemawia zrozpaczona kochanka, ale jak gdyby dojrzała kobieta, świadoma różnicy wieku i grzechu, przyjmująca odpowiedzialność za śmierć „chłopca”.

Prośba o przebaczenie wiąże się ze świadomością kruchości życia, która w tym przypadku jest wynikiem gry kobiety świadomej swego uroku i niedojrzałego „chłopca”:

I śmierć do cię ręce przedarła,
Powiedz, co było dalej?
Nie wiedziałam, że tak kruche gardło
Pod niebieskim kołnierzem się pali.

Kruche/delikatne gardło, które zwykle widzimy w sąsiedztwie kołnierzyka koszuli, jest delikatnym przejściem od życia do śmierci. Ów siny/błękitny kołnierzyk ma podwójną konotację: niebieskiej koszuli (znaku elegancji i życia) oraz sinej pręgi (znak śmierci). A dodatkowo: niebieska koszula jest przypomnieniem ubioru studentów czy kadetów, dla których była koniecznym elementem oficjalnego stroju.

Jest jasne, że Liebert tego nie zobaczył, i nie dlatego, że zobaczyć nie chciał. Dla poety wiersz Achmatowej był opowieścią o romantycznej miłości, w której jedna ze stron ponosi klęskę. Poeta buduje w przekładzie napięcie rozstania, ale nie bierze strony ofiary. Mówi o miłości bez zaangażowania. Z wiersza bije chłód. Jest on charakterystyczny chyba dla całej poezji Lieberta.

IV

Dlaczego poeta nie opublikował swojego tłumaczenia ani w *Drugiej ojczyźnie*, ani *Gustach*? Pierwszy tomik ukazał się w roku 1925. Jeśli Liebert nie był zadowolony ze swego przekładu, miał dwa lata na jego poprawienie. Jeśli nie chciał go drukować, to co o tym zdecydowało? Nie musimy o tym wiedzieć. Za swojego życia zdecydował się on upublicznić tylko niektóre próby translatorskie. Dlaczego nie wiersz Achmatowej? Czy dlatego, że właśnie w roku publikacji *Drugiej ojczyzny* ukazał się – chyba po raz pierwszy w polskim języku – tomik rosyjskiej poetki w przekładzie wieloautorskim?

Paciorki – tak przełożono po raz pierwszy *Четки* – to zbiór wierszy znany dziś pod tytułem *Różaniec*. Obie wersje przekładu tytułu są poprawne, decyduje jednakże siła tradycji. W *Paciorkach* wiersz *Высокие своды костела...* również jest nietytułowany, przekład zaś wyszedł spod ręki Józefa Kramsztyka. Kramsztyk był tłumaczem wybitnym. Do niedawna niewiele było wiadomo o jego życiu, poza kilkoma lakonicznymi wzmiankami, jakie mogliśmy przeczytać przy okazji różnych wypowiedzi okolicznościowych²⁷. Tuwim wspominał go jako biesiadnika, Słonimski – jako lenia. Pozostawił po sobie świetne tłumaczenie pierwszego tomu *Czarodziejskiej góry*. I na tym wyczerpywała się nasza wiedza. Nie ma Kramsztyka w żadnym słowniku biobibliograficznym, na wiele lat uleciał gdzieś jako tłumacz – osoba mniej znacząca, stojąca tylko za tekstem oryginału. Zobaczmy więc jego przekład:

Wysokie sklepienie kościoła
Jaśniej jak niebo wyniosłe...
O przebacz mi, chłopcze wesoły,
Że śmierć tobie w darze przyniosłam.

Za pęki róż z grządki małej,
Za listy twe głupie i smutne,
Za to, żeś, smagły i śmiały,
Błądł od miłości okrutnej.

Myślałam: Będziesz ostrożny –
Dorosłych chcesz naśladować.
Myślałam: Grzesznicy nie można
Jak panny młode miłować.

²⁷ Sytuację zmieniło opublikowanie biografii kontekstowej K. Prochaski: *Józef Kramsztyk. Pasjans rodzinny, towarzyski, literacki i naukowy*. Warszawa 2018.

Lecz wszystko się jakoś popsuło.
Gdy przyszły chłody jesienne,
Śledziłeś mnie, już nieczuły,
Wytrwale i tak niezmiennie,

Jak gdybyś zbierał, nieszczęsny,
Niechęci mojej dowody.
Czemuś ofiarę męczeństwa
Przyjął na barki swe młode?

Śmierć cię tak prędko wydarła...
Opowiedz, co potem było?
Nie wiedziałam jak wątle gardło
W niebieskim kołnierzu się kryło.

Przebacz mi, chłopcze wesoły,
Pisklątko nieżywe ty moje.
Tak bardzo dzisiaj z kościoła
Wrócić do domu się boję.

Mam wrażenie, że przekład Kramsztyka jest bliższy oryginałowi niż przekład Lieberta. W obu wersjach uwyraźnia się pełnia tego doświadczenia poetyckiego, które ma swój początek w rosyjskim symbolizmie i jego przełamaniach, a – w polskich warunkach – zmierza do wzorca skamandryckiego. Są to jednak przekłady różne. Najbardziej widać to w strukturze wersyfikacyjnej. Achmatowa stosuje przemienność dziewięcio- i ośmiozłoskowca. Liebert konsekwentnie dąży do tej wersji, Kramsztyk tworzy nową całość wersyfikacyjną, rozumiejąc, że nie da się w sposób wierny oddać specyfiki utworu poetki, w którym – przypomnijmy raz jeszcze Seweryna Pollaka – „akcent wierszowy zawsze pada [...] na ten sam wyraz co i akcent logiczny, co w połączeniu z prostą konstrukcją zdania bez inwersyj tym bardziej je ucodziennia”²⁸.

²⁸ S. POLLAK: *Srebrny wiek i później...*, s. 21.

Ale, przecież, czytam u wydawcy jego dzieła, Stefana Frankiewicza, który – wraz z cytowanym tu utworem – przypomniał także przekład wiersza Achmatowej *Mąż smałał mię* [Муж хлестал меня...] z tomiku *Wieczór*²⁹. Napisał tak:

Zdają się one daleko sugestywniej niż np. tłumaczenia tych samych liryków ze zbioru *Paciorki* [...] oddawać ich wyjątkowe walory brzmieniowe, ich swoistą atmosferę, którą określić by można jednym zdaniem z Błokowskiego *Gołos iz chora*: „O, żebyście znali wy, dzieci chłód i mrok nadchodzących dni...” Dotyczy to zwłaszcza drugiego spośród wymienionych liryków³⁰.

Nie uprzedzając się do opinii wydawcy, pójdźmy tym tropem i zapytajmy siebie (swój literacki słuch), na czym „sugestywność” przekładu Lieberta miałyby polegać.

V

Otóż, wydaje się, że na niczym. Przekład Lieberta jest chłodny, była już o tym mowa. Ale można sformułować rzecz ostrzej: jest to przekład niedokończony, w jakimś sensie – szkic do przekładu. Naśladując styl Achmatowej, poeta nie może wyzwolić się z zależności wersyfikacyjnej, stara się dorównać w języku polskim językowi rosyjskiemu. Nie umie tego zrobić. Bo, prawdopodobnie, nie trzeba tego robić. Jeżeli „sugestywność” miałyby polegać na wiernym oddaniu znaczeń utworu poetyckiego, to – niestety – znaczenie nie

²⁹ Przekład został umieszczony w dziale *Poetyckie inedita (juwenilia)*. Zob. J. LIEBERT: *Pisma zebrane*. T. 1: *Poezja – proza...*, s. 361. Tekst oryginalny zob. A. АХМАТОВА: *Сочинения в двух томах...*, s. 34.

³⁰ J. LIEBERT: *Pisma zebrane*. T. 1: *Poezja – proza...*, s. 20.

odnajdzie się w sile ekspresji lub sile poetyckiego obrazu. Polski poeta, mocując się z niebywale trudną (wskutek swej prostoty) poezją Anny Achmatowej, zrezygnował z tego, co było siłą jego własnej poezji. Prawdopodobnie dlatego żadnej próby tłumaczeniowej autorki *Różańca* nie przeniósł – za życia – do swojego tomu. Inaczej było z Błokiem czy poetami niemieckimi. Tutaj był pewien ekspresji wiersza, jego wewnętrznego oddechu, który sprawia, że nie potykamy się na żadnym słowie czy znaku przestankowym. Achmatowa postawiła zaporę poecie, niewiele młodszemu od niej w chwili tłumaczenia. Może nawet poczuł się jak owo „sowie” (neologizm Lieberta), które zetknęło się z chłodnym uczuciem „sowy”, kobiety dojrzałej w sztuce miłości.

Liebert nie znał kontekstów wiersza *Высокие своды костела...*, być może nie przeczuwał także wielopiętrowej – autobiograficznej – „tajemnicy” w nim zawartej. Dla czytelnika niewgłębianego w biografię rosyjskiej poetki, czytającego literalnie, opisywany wiersz jest więc wierszem o miłości oraz rozpamiętywaniu miłości, stracie i rozpamiętywaniu po stracie. Jest także opłakiwaniem, próbą przezwyciężenia żałoby. Alfonso M. di Nola powiada, że opłakiwanie nie jest żałobą, ale „procesem [jej – M.K.] złagodzenia i przezwyciężenia”³¹.

Liebert tej „sugestywności” żałoby zapewne nie dostrzegł. O wiele lepiej dostrzegł ją Kramsztyk. Ale już samo zderzenie się z czymś, co stanie się dla późniejszej twórczości autora *Guseł* niebywale ważnym zagadnieniem – mocowanie się z miłością (rezygnacją z niej) i ze śmiercią (wszechobejmującym jej oddechem), a wreszcie z nadaniem tym afektom religijnego wymiaru – możemy odnaleźć, choćby tylko śladowo, w owej niedoskonałej próbie przekładowej.

³¹ A.M. DI NOLA: *Tryumf śmierci. Antropologia żałoby*. Red. naukowa M. WOŹNIAK. Tłum. J. KORNECKA, M.W. OLSZAŃSKA, R. SOSNOWSKI, M. SURMA-GAWŁOWSKA, M. WOŹNIAK, Kraków 2006, s. 13.

Высокие своды костела... to wiersz głęboko dojmujący. Otwiera przestrzeń dla późniejszej poezji Achmatowej. W czwartej części poematu *Requiem*³² napisała:

Ach, ty śmieszko, ulubienico
Tych wszystkich z pogodnym obliczem,
Carskosielska miła grzesznico,
Czy wiesz, jakie będzie twe życie?

Nie powinno się łączyć wierszy wczesnych z dojrzałymi, zwłaszcza że los obdarza rozmaitymi doświadczeniami. Czytając wszakże Achmatową wczesną i dojrzałą, zauważamy wiele odwołań intertekstualnych – jak gdyby poetka stale trwała w dawnym i obecnym życiu. W jednym ze swoich szkiców nazwałem ją „płaczką”³³. Również w wierszu *Высокие своды костела...* widzimy ów proces opłakiwania.

Jerzy Liebert zobaczył go tak, jak umiał. Nie potrafił się jeszcze wznieść na wyżyny poetyckiego kunsztu. Równał jednak wysoko. Nie od dziś powtarzamy, że jeśli spaść, to z wysokiego konia.

³² Przekład Seweryna Pollaka cytuję za wyborem: A. ACHMATOWA: *Poezje. Wybór i posłowie* J. SZYMAK-REIFEROWA. Kraków 1986, s. 359.

³³ M. KISIEL: *Płaczka. O dwuwierszu Anny Achmatowej*. W: *Świat za tekstem. Księga jubileuszowa dedykowana Panu Profesorowi Henrykowi Fontańskiemu z okazji 70. urodzin*. Red. J. LUBOCHA-KRUGLIK, O. MAŁYSA. Katowice 2017, s. 275–286.

Płaczka

O dwuwierszu Anny Achmatowej

Henrykowi Fontańskiemu

Versuum varia sunt genera. Czy są tym samym: ukończone i nieukończone, w doskonałości formy i w ledwie ocalałym fragmencie? Odkryte przez romantyków, fragmenty (jak ruiny) mają swoją poetykę i swój światopogląd¹, są otwarte na poznanie. Czasami – jak u Heraklita – tworzą cały system filozoficzny lub – jak u Safony – dają przedsmak tego, czym w istocie była całość. Emil Cioran powiada: „Dzieła umierają; fragmenty nie żyły, tym bardziej nie mogą więc umrzeć”². Zatem: fragmenty, urywki, sentencje, migawki, zarysy, obrazki, szkice, punkty nieukończonych utworów, zamierzonych, rozpoczętych, odłożonych na później i zarzuconych, przez przypadek odnalezionych lub tylko zapamiętanych tak właśnie: we fragmencie – nie umierają, nigdy bowiem nie żyły pełnią życia. A jednak są całością, nieznaną innej – większej – całości. Ileż ich jest, tak właśnie zatytułowanych? „Urywek”, „fragment”. Czasami są pozbawione genologicznej pinezki i nienazwane „fragmentami” czy „urywkami”, choć widzimy ich szczątkowość

¹ Zob. T. WÓJCIK: *Fragment: poetyka i światopogląd*. „Tekstualia” 2005, nr 2.

² E. CIORAN: *O niedogodności narodzin*. Tłum. I. KANIA. Kraków 1996, s. 132.

przez obecność wielokropka w kwadratowym nawiasie lub w ogóle we wszelkich urwaniach, pominięciach czy nieczytelnościach składni.

Anna Achmatowa napisała: „Najbardziej złożone i najgłębsze rzeczy wyrażone są nie na dziesiątkach stron [...], lecz w dwóch zwrotkach zrozumiałych dla wszystkich” (S, II, 229)³. Dążenie do kondensacji nie może być mylone z fragmentem, choć związki między „ruiną” i retoryczną powściągliwością dałoby się odnaleźć właśnie w filozoficznym dystansie do pojęcia całości. Walter Hilsbecher w znakomitym eseju *Jak dalece literatura jest nowoczesna?* ściśle powiązał pracę eseisty z pracą fragmentarysty, zaznaczając jednakże: „Eseista bliższy jest racjonalnego, fragmentarysta zaś irracjonalnego bieguna naszego ducha”⁴. Pierwszy pozwala nam zorientować się w świecie, drugi ukazuje „możliwość przedstawienia nieskończoności świata, a także nieskończoności drogi poznania – to zaś oznacza innymi słowy: nierozwiązywalności zagadki świata”⁵. Pierwszy uczy nas czytać znaki świata, drugi te znaki pozostawia.

Ten drugi jest (może być) poetą. Poetyka fragmentu ma w literaturze długą tradycję, choć wciąż nie wiemy, czy fragment jest zamierzonym, czy też zarzuconym projektem twórczym. Może być i tak, i tak. Achmatowa zanotowała: „Zdażyć zapisać jedną setną tego, o czym się myśli, byłoby szczęściem” (S, II, 253). Jej twórczość jest w dużej mierze fragmentaryczna. Poetka pozostawiła mnóstwo notatek, zapisków, skreśleń, zaczętych i niezakończonych wierszy. Jej dziennik jest właściwie materiałem na dziennik, a proza autobiograficzna to ciąg luźnych zarysów czy „obrazków”,

³ А. АХМАТОВА: *Сочинения в двух томах*. Т. 1. Сост. В.А. ЧЕРНЫХ. Вступ. статья М. Дудин. Москва 1987. Tu i dalej podaję skrót S, następnie cyfrą rzymską tom, a arabską stroną.

⁴ W. HILSBECHER: *Tragizm, absurd i paradoks. Eseje*. Wybór i wstęp S. LICHANŃSKI. Przeł. S. BŁAUT. Warszawa 1972, s. 32.

⁵ Ibidem, s. 35.

jak często klasyfikowano formy szkicowe w literaturze drugiej połowy XIX wieku.

Pochylił się w tym szkicu najpierw nad wierszami brulionami Anny Achmatowej, a później – nad jednym dwuwierszem. Choć fragmentaryczne, widać w nich w pełni zamysł twórczy, wyraźną linię lirycznej myśli. Autorka *Biegu czasu* dąży do kondensacji, odczuwa potrzebę zwieźłości, bezustannie pracuje nad słowem. Jest precyzyjna w budowaniu obrazu. Dbą o detal. Czasami jest to detal utkany tylko ze słów, czasami zawiera się w przemilczeniu lub głęboko ukrytej aluzji. Czasami jest on datą – konkretną, a nie przypadkową. Poetka prawie zawsze datowała swoje wiersze (lub datowali je jej edytorzy). Sygnatura miejsca i czasu miała dla niej niezwykle znaczenie. Znaki te były ważne także dla czytelnika. Mógł być nim ktoś, kto jeszcze się nie narodził. Ograniczona przez radziecką rzeczywistość, ukrywająca różne swoje intencje, mierząca się stale z cenzurą, poeta zamykała dla potomnych w aluzjach i podpowiedziach ważną wiadomość o swoim czasie. Wspomnijmy wielkiego polskiego poetę wieku XIX:

Piszę – ot! czasem... piszę na Babylon
Do Jeruzalem! – i dochodzą listy –
To zaś mi mniejsza, czy bywam omylon
Albo nie?... piszę pamiętnik artysty –
Ogryzmołony i w siebie pochylon –
Obłądny!... ależ – wielce rzeczywisty!
.....
Syn – minie pismo, lecz ty spomnisz, wnuku⁶.

Poetka, jak wiemy, świat poezji uczyniła swoim światem. Lektura jej prozy autobiograficznej, podobnie jak

⁶ C.K. NORWID: *** „Klaskaniem mając obrzękłe prawice...”. W: IDEM: *Pisma wybrane*. T. 1: *Wiersze*. Wybrał i objaśnił J.W. GOMULICKI. Wyd. 3. zmienione. Warszawa 1986, s. 152–153.

zwiedzanie jej petersburskiego mieszkania, napawa gorczyzą. Była ikoną i pamięcią wieku XIX; zamknął go rok 1914, wybuch Wielkiej Wojny (S, II, 248). Przyszło jej żyć w czasie, kiedy w kolejce po śledzie chciało się zapomnieć o wszystkim, co było dobrą pamięcią przeszłości. Pamięć nie jest ciągła, jest fragmentaryczna. Ale jest także – może być – naszym największym wrogiem. Napisała w jednej z notatek:

W poecie istnieją tajemnicze związki ze wszystkim, co kiedyś stworzył, i często zaprzeczają one temu, co myśli o tym czy innym wierszu czytelnik. [...] Wiersze [...] dzielą się (dla autora) na takie, o których poeta może pamiętać, jak je pisał, i na takie, które jakby się same poczęły. Autor skazany jest na to, że w jednych słyszeć będzie dźwięk skrzypiec, kiedyś pomagających mu w tworzeniu, w innych – stukot wagonów, przeszkadzających mu w ich napisaniu. Wiersze mogą być związane z zapachem perfum i kwiatów.

S, II, 255–256

Wiemy, że ocalałe w rękopisach, listach do przyjaciół, na marginesach i odwrotach innych utworów (np. Pasternaka), wiersze bruliony Achmatowej nie układają się w żadną całość, choć o tej całości najlepiej świadczą. Odkrywają przed czytelnikiem nieznaną postać poetki. Pokazują jej fascynację słowem, grą słów, obrazem, linią melodyczną języka. Zapiski, fragmenty, urywki i bruliony Achmatowej stają się tym samym bardzo ważnym doświadczeniem czytelniczym, inaczej spoglądamy przez ich pryzmat na najwybitniejszą poetkę rosyjską XX wieku. Widzimy ją, jak zmagą się nie tylko z sobą, ze swoimi uczuciami, z pamięcią, ale i ze słowem. Jak porzuca rozpoczętą myśl. I jak ją zachowuje w skrawku papieru. W ten sposób staje się nam może bliższa niż po lekturze jej skończonych i arcydzielnych wierszy.

Pokażmy niektóre „bruliony” we własnym tłumaczeniu⁷:

Бреды / Majaki

Самолет приблизился к Парижу

.....

Кроме сосен никого не вижу,
С соснами короткий разговор.

Samolot zbliża się do Paryża

.....

Prócz sosen nikogo nie widzę,
Z sosnami – krótka rozmowa.

А умирать поедem в Самарканд,
На родину предвечных роз...

A umierać pojedziemy do Samarkandy
Do ojczyzny nieśmiertelnych róż...

Если ты смерть – отчего же ты плачешь сама,
Если ты радость – то радость такой не бывает.

Jeśliś jest śmiercią, dlaczego płaczesz sama,
Jeśliś radością – radości takiej nie ma.

⁷ Бреды (S, I, 360), *** „А умирать...” (S, I, 325), *** „Если ты смерть...” (S, I, 326), Двустиише (S, I, 176).

Двустипие / Dwuwiersz

От других мне хвала – что зола.

От тебя и хула – похвала.

Z ust innych, żem popiół – to chwała,

Z ust twoich kalumnia – pochwała.

Wiersze bruliony Anny Achmatowej są całościowymi zamkniętymi. Ale wśród wielu dwuwierszy i dystychów (nie każdy dwuwiersz ma prawo nazywać się dystychem), jeden wysuwa się na miejsce pierwsze. Jest – w jakimś sensie – naznaczony, wybrany, określa poetycką drogę Achmatowej. Napisany – prawdopodobnie – w roku 1958, a więc na siedem lat przed śmiercią poetki, przez polskich wydawców uznany został za pointę wieloletniej twórczości autorki *Różańca*. Zdaje się, że – *implicite* – chcieli swoją decyzją umieszczania owego dwuwiersza na końcu poetyckiego wyboru zaznaczyć⁸, że Anna Andriejewna, wskutek okrutnie doświadczonego życiorysu, jest świadkiem wszelkiej potworności stulecia, a szczególnie lat stalinowskich. Ten dwuwiersz brzmi tak (S, I, 357):

Непогребенных всех – я хоронила их,

Я всех оплакала, а кто меня оплачет?

1958

O czym mówi ten fragment? Poetka tak bardzo dbająca o dobry rym, tutaj go nie daje. Czy coś, co zaburza porządek, może stać się inspiracją dla czegoś nowego? A może ten dwuwiersz jest jakimś podsumowaniem? Czego? Jakiej egzystencji? Na język polski przełożono go następująco:

⁸ Zob. A. ACHMATOWA: *Poezje*. Wybór i posłowie J. SZYMAK-REIFEROWA. Kraków 1986, s. 407; A. ACHMATOWA: *Drogą wszystkich ziem*. *Poezja, proza, dramat*. Wybrał, przełożył i komentarzami opatrzył A. POMORSKI. Warszawa 2007, s. 795.

Nie pogrzebani – ja was pochowałam.
Ja wszystkich opłakałam, a kto mnie opłacze?⁹.

Wszystkich niepogrzebanych składałam do grobu,
Ja wszystkich opłakałam – a kto mnie opłacze¹⁰.

Wszystkich niepogrzebanych pogrzebałam godnie.
I wszystkich opłakałam. Kto zapłacze po mnie?¹¹.

Po latach sędzę, że mój przekład mógłby też wyglądać następująco:

Wszystkich niepogrzebanych pogrzebałam godnie.
I wszystkich opłakałam. Kto opłacze i mnie?¹².

Każdy z wariantów jest poprawny, choć nie każdy ma w sobie tę samą siłę poetyckości. W kilku słowach trudno zawrzeć zamyśl całości, zwłaszcza wtedy, kiedy fragment jawi się jako epigraf. Ale jeszcze trudniej przełożyć kilka słów na inny język, który jednocześnie chce w oddaniu sensów służyć swojemu i obcemu czytelnikowi.

Odniosę się tu do swojej wersji tłumaczenia. Słowo: „godnie”, jakie wprowadziłem do wersu pierwszego w pozycji końcowej, w kontekście rytuału grzebania zwłok (pochówku) jest niebywale ważne. Godny pogrzeb wiąże się przecież z „wszystkimi niepogrzebanymi”. Achmatowa

⁹ Przekład Józefa MAŚLIŃSKIEGO. W: A. ACHMATOWA: *Poezje...*

¹⁰ Przekład Adama POMORSKIEGO. W: A. ACHMATOWA: *Drogą wszystkich ziem...*

¹¹ Przekład Mariana KISIELA. W: IDEM: *Kronika nocy. Wiersze z lat 1982–1990*. Warszawa 1992, s. 50.

¹² Dwuwiersz Achmatowej można by przełożyć i tak, zachowując – jak w oryginale – rytm dwunastosylabowca: „Ci niepogrzebani, ja ich pochowałam, / Ja ich opłakałam, a kto mnie opłacze?”; lub tak: „Ci niepogrzebani. Już ich pochowałam. / Już ich opłakałam. A kto mnie opłacze?”.

(poetka i podmiot liryczny zarazem) występuje tutaj w roli Antygony, która domagając się pochówku Polinejkesa zgodnie ze zwyczajem i z należnymi mu honorami, oplakując go, grzebiąc wbrew prawu Kreona, wie, że dzięki temu czynowi Polinejkes odzyskał godność, a ta, która go pogrzebała – nie utraciła godności.

Pochówek wiąże się bardzo silnie z rytuałem oplakiwania i rolą płaczki¹³. W dystychu mowa jest nadto o ważnej relacji „ja” – „oni”, gdzie „oni” („wszyscy niepogrzebani”) są wspólnotą w bólu – generacją, narodem. Alfonso M. di Nola powiada, że oplakiwanie nie jest żałobą, ale „procesem [jej – M.K.] złagodzenia i przewyciężenia”¹⁴. W tym znaczeniu jest także oznaką i miarą godnego przyjęcia utraty. Jak w epigrafie do dziesiątej części poematu *Requiem*, znacząco zatytułowanej *Ukrzyżowanie*¹⁵:

Не рыдай Мене, Мати, во гробе зряще.
S, I, 182

Nie rozpaczaj po Mnie, Matko, widząc mnie w grobie.

Omawiany dwuwiersz ma w sobie niesłyszczaną moc przypomnień, jest w jakimś sensie summą (podkreślmy to: dystych jest summą) całej drogi twórczej Anny Achmatowej. Jak w soczewce, skupiają się w nim inne wiersze poetki. O jakich przypomnieniach tu mowa? Wskażemy tylko dwa istotniejsze. Pierwsza aluzja odsyła do czwartej części poematu *Requiem*¹⁶:

¹³ Zob. A.M. DI NOLA: *Tryumf śmierci. Antropologia żałoby*. Red. naukowa M. WOŹNIAK. Tłum. J. KORNECKA, M.W. OLSZAŃSKA, R. SOSNOWSKI, M. SURMA-GAWŁOWSKA, M. WOŹNIAK. Kraków 2006.

¹⁴ Ibidem, s. 13.

¹⁵ O płaczu Matki Boskiej pod krzyżem, do którego ta częśćka nawiązuje, zob. ibidem, s. 79–82.

¹⁶ Wersję rosyjską cytuję za wyborem: A. ACHMATOWA: *Poezje...*, s. 358 (w moskiewskiej edycji z roku 1987 cenzura tego wiersza nie pozwoliła wydrukować).

Показать бы тебе, насмешнице
И любимице всех друзей,
Царскосельской веселой грешнице,
Что случится с жизнью твоей –
Как трехсотая, с передачею,
Под Крестами будешь стоять
И своею слезой горячею
Новогодний лед прожигать.
Там тюремный тополь качается,
И ни звука – а сколько там
Неповинных жизней кончается...

1938

Druga aluzja odnosi się do trzeciej części cyklu *Wieniec dla zmarłych*¹⁷:

Памяти М.А. Булгакова

Вот это я тебе, взамен могильных роз,
Взамен кадильного куренья;
Ты так сурово жил и до конца донес
Великолепное презренье.
Ты пил вино, ты как никто шутил
И в душных стенах задыхался,
И гостью страшную ты сам к себе впустил
И с ней наедине остался.
И нет тебя, и все вокруг молчит
О скорбной и высокой жизни,
Лишь голос мой, как флейта, прозвучит
И на твоей безмолвной тризне.
О, кто поверить смел, что полоумной мне,
Мне, плакальщице дней погибших,
Мне, тлеющей на медленном огне,
Всех потерявшей, все забывшей, –

¹⁷ S, I, 244.

Придется поминать того, кто, полный сил,
И светлых замыслов, и воли,
Как будто бы вчера со мною говорил,
Скрывая дрожь смертельной боли.

1940. Фонтанный Дом

Zestawienie tych dwóch utworów przynosi niezwykle ważne odkrycia. Oba powstały w tym samym czasie, uderza w nich podobieństwo przeciwstawienia. *Насмешница* (śmieszka, żartownisia) i *плакальщица* (płaczką, lamentnica) to dwie odmienne role, w których występowała poetka przed strasznymi latami terroru Jeżowa oraz w ich trakcie. Przemiana śmieszki w płaczkę jest w *Requiem* niezwykle ważnym doświadczeniem egzystencjalnym, a jednocześnie pokazuje drogę, jaką przyszło przebyć Achmatowej poetce: od beztroskiej kobiety przez cierpiącą matkę do płaczki, opłakującej niezawinioną śmierć swoich i nieswoich bliskich.

Klara Szarafadina słusznie powiązała *Wieniec dla zmarłych* z chrześcijańsko-prawosławnym obrzędem wypominków¹⁸. Zwróciła uwagę, że w cyklu mamy do czynienia z „sytuacjami i aktami”, jakie zwykle „towarzyszą” wypominkom: opłakiwaniem i nabożeństwem żałobnym (*оплакивание, отпевание*), a także z pogrzebem i pochówkiem (*погребение, похороны*). Zdaniem badaczki, *Wieniec* należy rozpatrywać w kontekście „rytuału słowa” i „rytuału rzeczy” (czynu), a sam cykl, którego głównym tematem jest pogrzeb pokolenia i jego epoki („»погребение« поколенья, »отпевание« его эпохи”), uznać za swoistą „księgę zmarłych” (*синодик*)¹⁹.

¹⁸ Полный православный богословский энциклопедический словарь. Т. 2. Санкт-Петербург 1913, Слб. 1842. <http://dlib.rsl.ru/viewer/01004169249#?page=361>, s.v. Поминовение, Поминовение усопших [dostęp: 28.01.2017].

¹⁹ К.И. ШАРАФАДИНА: Лирический цикл Анны Ахматовой „Венок мертвым” (1921(?)–1961) в ритуальном аспекте. „Культура и текст”

Tym samym w cyklu dochodzi do nieuniknionego zderzenia chrześcijańsko-prawosławnego wytłumaczenia (objaśnienia) istoty śmierci i jej tragicznego kontekstu społeczno-historycznego.

Z jednej strony śmierć jest sofijna tak samo jak życie i egzystencja [*жизнь и бытие*], jak moment w dialektyce życia, i należy do egzystencji. Z drugiej strony historyczne i społeczne kataklizmy prowokowały zniszczenie, bezczasowe odejście całej duchowej generacji. Tak więc w poetyckiej świadomości Achmatowej ontologia śmierci wstępuje w konflikt z jej złowieszczą historyczną metafizyką. „I tylko głos mój, niczym flet, zadźwięczy / Na twojej głuchej i samotnej stypie”²⁰.

Precyzja wysłowień Anny Achmatowej²¹, intertekstualność jej wierszy, a przy tym niezwykle świadoma autointertekstualność – tworzenie pojedynczych utworów, które potem łączone są w cykle, zapisywanie w wierszach brulionach kluczy do zrozumienia całości – to wszystko składa się na niepowtarzalny świat poetycki. Jest to świat radości i nadziei, i bólu. Ból ostatecznie zwycięży, bo tak zawsze dzieje się w ludzkim życiu.

Dwa najważniejsze polskie wybory literackich dokonań Anny Achmatowej zamyka dwuwiersz, o którym tutaj mówiłem. Zarówno Jadwiga Szymak-Reiferowa, jak i Adam Pomorski zdecydowali się swoim ważnym i udanym edycjom nadać ostateczną sygnaturę. Zamykający je dystych

1997, № 2. <http://cyberleninka.ru/article/n/liricheskiy-tsikl-anney-ahmatovoy-venok-mertvym-1921-1961-v-ritualnom-aspekte#ixzz4X5CrhgaX> [dostęp: 28.01.2017].

²⁰ Ibidem.

²¹ Zob. Ю.К. ЩЕГЛОВ: *Черты поэтического мира Ахматовой*. <http://lib.vkarp.com/2016/12/17/щеглов-ю-к-черты-поэтического-мира-ахм/> [dostęp: 28.01.2017]. Por. Ю.К. ЩЕГЛОВ: *Проза. Поэзия. Поэтика. Избранные работы*. Сост. А.К. ЖОЛКОВСКИЙ, В.А. ЩЕГЛОВА. Москва 2012.

o niewątpliwie elegijnym tonie daje nam portret poetki cierpiącej. Żegna swoje pokolenie, swój czas, pyta o to, czy zostanie w naszej pamięci. Nie pyta o pomnik, bo już się z nim rozliczyła w ustępie drugim *Epilogu do Requiem*. Pyta o łzę. Łza zawsze należy do płaczki i do tego, który odchodzi.

„Beznogi garbus o pięknej twarzy” Szkic do portretu Sołomona Barta

Nagi, śnieżny step. N-ski gościniec. Słupy telegraficzne brzęczą monotonnie. Lodowaty wiatr jak tnące noże. Żeby nie zamarznąć, położyliśmy się na spodzie sań i przykryliśmy głowy. Nagle, na samym końcu białej równiny pojawiły się czarne punkty: polski front.

- Kim jesteście?
- Rosyjskimi uchodźcami.
- Skąd?
- Z Piotrogradu.
- Dokąd?
- Do Warszawy, Paryża, Londynu.

Poznański legionista dał znak, otwarto bramę i przejechaliśmy linię graniczną, oddzielającą ten świat od tamtego¹.

Sołomon Wieniaminowicz Kopelman, znany jako Sołomon Bart, został odzyskany dla literatury rosyjskiej późno. Jego zachowany dorobek poetycki, wraz z towarzyszącymi mu listami, pracami krytycznymi oraz jednym opowiadaniem, opublikowano sześćdziesiąt lat po śmierci twórcy – najpierw w Stanfordzie, później w Moskwie

¹ D. MEREZKOWSKI: *Notatnik 1919–1920*. Przeł. M. KISIEL. „Śląsk” 2017, nr 11, s. 41.

(edycja pełna)². Stało się tak za sprawą Dymitra Hessena i Lazara Fleishmana, niestrudzonych orędowników dzieła Barta. W Polsce siedem jego wierszy oraz dwa listy z getta, w przekładach Piotra Fasta i moim, odnajdziemy na łamach rocznika „Narracje o Zagładzie”³. Pierwsza polska prezentacja książkowa autora *Floridei* ukazała się nakładem Wydawnictwa Naukowego Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego⁴. Jest ona skromnym wariantem edycji stanfordzko-moskiewskich, przynosi wybór wierszy w tłumaczeniu Zbigniewa Dmitrocy, listy z getta w moim tłumaczeniu oraz krytycznoliterackie prace (również Hessena, Fleishmana i Lwa Gomolickiego) w tłumaczeniu Ewangeliny Skalińskiej. Polskim orędownikiem tych przekładów jest Piotr Mitzner.

O Kopelmanie *vel* Barcie wiemy niewiele, więcej natomiast wiemy o jego rodzinie. Przyszły poeta urodził się w Petersburgu w żydowskiej rodzinie kupieckiej w roku 1885, umarł w warszawskim getcie 13 sierpnia 1941 roku. Hessen napisał: „[...] pochodził z zamożnej rodziny, bywał za granicą”⁵. Rodzina Kopelmanów wywodziła się z Wasiliszek w powiecie lidzkim w guberni grodzieńskiej. Dziadek Elia Nohimowicz (ros. Ilia Naumowicz) Kopelman (1828–1914) był pisarzem, zwolennikiem asymilacji Żydów w środowiskach nieżydowskich, uczestnikiem ruchu haskala, autorem między innymi *Das Licht des Evangeliums* (1895), w którym podjął kwestię relacji judaizmu i chrześcijaństwa.

² Zob. С. БАРТ: *Собрание стихотворений*. Сост. и вступ. ст. Д.С. ГЕССЕНА. Под общ. ред. Л. ФЛЕЙШМАНА. Stanford 2002; С. БАРТ: *Стихотворения. 1915–1940. Проза. Письма*. Издание подготовили Д.С. ГЕССЕН и Л.С. ФЛЕЙШМАН. Москва 2008.

³ S. BART: *Listy i wiersze*. Przeł. P. FAST, M. KISIEL. „Narracje o Zagładzie” 2015, nr 1, s. 119–128.

⁴ Zob. S. BART: *Nieuniknione*. Oprac. D. HESSEN, L. FLEISHMAN. Przeł. Z. DMITROCA, E. SKALIŃSKA, M. KISIEL. Warszawa 2016.

⁵ D. HESSEN: *Sołomon Bart (z moich wspomnień)*. W: S. BART: *Nieuniknione...*, s. 97.

Był kupcem petersburskiej pierwszej gildii, prowadził firmę „E.N. Kopelman i Synowie”. Owi synowie to ojciec Sołomona – Beniamin (ros. Wieniamin) (1851–1938) oraz jego brat Judel (1841–1893). Matką Sołomona była Lida (ros. Luba) z domu Helfand (1861–1935), rodzeństwem – Izaak (1884–?) oraz siostra Berta, u której mieszkał w Warszawie (zginęła z rodziną w getcie). Stryjecznym bratem Sołomona Wieniaminowicza był wydawca Sołomon Judelewicz (Juliewicz) Kopelman (1881–1941). Dzięki tym nielicznym informacjom możemy próbować odtworzyć historię rodzinną, jakże porwaną i okrutną.

Sołomon Wieniaminowicz był kaleką. „W dzieciństwie wpadłem pod tramwaj” – cytuje Hessen słowa Barta⁶, o nim samym pisząc jako o „kulawym garbusie”⁷. „Niezapomniany wygląd – wielka ciężka głowa porośnięta rzadkimi, rudymi włosami, wypukłe czoło, ogromne, bardzo jasne oczy. Głos trochę głuchy, gardłowy”⁸. Inny poeta, Polak żydowskiego pochodzenia, urodzony w 1916 roku w Piotrogradzie i zmarły w 1943 roku w Warszawie, Jerzy Kamil Weintraub tak scharakteryzował postać rosyjskiego poety, którego tylko raz widział w życiu: „[...] beznogi garbus o pięknej twarzy, skazany na unieruchomienie w ciągu całego życia, gruźlik o jasnoblękitnym spojrzeniu”⁹.

Kim był w przedrewolucyjnej Rosji? Georgij Iwanow pisze o nim jako o „fabrykancie likierów”, tworzącym „sonety o kamieniach szlachetnych”¹⁰, ale nie wiemy, czy to żart czy prawda. Wiemy natomiast, że pod koniec 1918 roku,

⁶ Ibidem, s. 97.

⁷ Ibidem, s. 96.

⁸ Ibidem.

⁹ J.K. WEINTRAUB: *Z pamiętnika*. W: IDEM: *Utwory wybrane*. Wybór, układ i wstęp R. MATUSZEWSKI. Warszawa 1986, s. 292.

¹⁰ Г.В. ИВАНОВ: *Китайские тени*. „Звено” 1925, 25 октября. Cyt. za: L. FLEISHMAN: *Słowo wstępne*. W: S. BART: *Nieuniknione...*, s. 8.

podobnie jak wielu z pierwszej fali rosyjskich emigrantów, również petersburskich, Kopelman – z całą rodziną – opuścił kraj. Dla dużej grupy wychodźców, między innymi Dmitrija Mereżkowskiego i Zinaidy Gippius, Warszawa była tylko przystankiem, dla Barta i jego bliskich – miejscem ostatecznego pobytu (zostali pochowani na cmentarzu żydowskim przy Okopowej).

Nie wiemy, czy wcześniej mieszkał z rodzicami – matka umarła w 1935, ojciec w 1938 roku – a dopiero później u siostry Berty i jej męża „w ponurym czteropiętrowym domu” przy ulicy Moniuszki 17, m. 4. To biała plama, jedna z wielu. Hessen przywołuje odwiedzin poety z roku 1938:

Czasem z nieśmiałym uśmiechem na ustach przez pokój przechodziła jego siostra, wysoka, smukła kobieta, nosząca ślady dawnej urody, czasem jej mąż – przedsiębiorca, ciągle czymś zatroskany. A po przedpokoju jeździł na trójkołowym rowerku ich syn, sześciolatek, blady, o ogromnych czarnych oczach¹¹.

W Warszawie Bart – jako literat – milczał. Nie wiemy, co było tego powodem. Życie kaleki zdanego na cudzą łaskę, w mieście, które jeszcze dobrze pamiętało carskie samowładztwo, kozaków na ulicach i bolszewicką nawałnicę przed jej bramami, owiane jest dla nas tajemnicą. Tak było do roku 1931. Wiemy, że 3 października miał wygłosić referat *O przemocy*, co zostało odnotowane w dodatku literackim do gazety „Za swobodu”. Nie znamy tego eseju, ponieważ nie został wygłoszony „z powodu choroby referenta”¹². Niemniej odtąd nazwisko Barta będzie pojawiać się częściej na łamach rosyjskiej prasy emigracyjnej¹³.

¹¹ D. HESSEN: *Sołomon Bart...*, s. 97.

¹² L. FLEISHMAN: *Słowo wstępne...*, s. 10; zob. także: P. MITZNER, L. FLEISHMAN: *Metamorfozy Lwa (Leona) Gomolicckiego*. Warszawa 2015, s. 100.

¹³ Zob. *ibidem*, s. 10–15.

Wspomnijmy o pseudonimie poety. Pierwszy tomik Barta *Floridei* (tytuł ten Dmitroca tłumaczy jako *Krasnorosty*) ukazał się w Moskwie w roku 1917 i do dzisiaj zachował się bodaj w jednym tylko egzemplarzu w kolekcji Lwa Michajłowicza Turczyńskiego¹⁴. Dwa lata wcześniej poeta pokazał kilka liryków w *Almanachach wierszy publikowanych w Piotrogradzie* (*Альманахи стихов, выходящие в Петрограде*)¹⁵. Z wydaniem tego zbioru, a także z pseudonimem poety, wiąże się anegdota opisana przez Georgija Iwanowa i przytoczona przez Fleishmana¹⁶. Otóż znany z zamiłowania do efemerycznych wydawnictw, Osip Mandelsztam, jadąc kiedyś pociągiem, spotkał „siwego garbusa”, jak pisze Iwanow. Namówił go do sfinansowania almanachu poetyckiego. Garbus, który – jak już wspomniano – był podobno likiernikiem o literackich ambicjach, zgodził się na dotowanie zbiorku, pod warunkiem że opracuje go kompetentny redaktor. Wybór padł na Dmitrija Cenzora. Iwanow nazywa owego „fabrykanta” mianem: Frydrych Frydrychowicz¹⁷.

Ten pierwszy pseudonim maskuje prawdziwe, a nieznane Iwanowowi nazwisko. Frydrych Frydrychowicz jest obcy, ma upodobania literackie, może nawet jakieś pretensje do tego, by być poetą, więc – jak wielu jemu podobnych – może dostąpić zaszczytu signifikacji w poetyckiej księdze. W zbiorze znaleźli się – alfabetycznie – Anna Achmatowa, Aleksander Błok, Nikołaj Gumilow, Georgij Iwanow, Michaił Kuzmin, Osip Mandelsztam, Dmitrij Cenzor i... Sołomon Bart. Miało być „Bard”, niestaranny zecer złożył nazwisko jako „Bart”. Hessen napisał:

¹⁴ Zob. ibidem, s. 9.

¹⁵ *Альманахи стихов, выходящие в Петрограде*. Под ред. Д. ЦЕНЗОРА. Петроград 1915.

¹⁶ Zob. L. FLEISHMAN: *Słowo wstępne...*, s. 7–8.

¹⁷ Zob. ibidem, s. 8.

Wymyślił sobie najbardziej pretensjonalny pseudonim „Bard”, a wydrukowano „Bart”. I tak już zostało. Chwała składaczom! Zresztą, jak mi się zdaje, jemu samemu było to skrajnie obojętne¹⁸.

Chyba jednak nieobojętne, skoro na warszawskiej emigracji autor *Floridei* będzie dalej posługiwał się petersburskim pseudonimem. Przywrócenie go literackiemu środowisku Rosjan w Polsce – i w ogóle emigracji rosyjskiej – było możliwe dzięki Lwu Gomolickiemu – poecie, krytykowi i wielkiemu organizatorowi rosyjskiego życia literackiego na prowincji. Za sprawą Gomolickiego Bart wszedł w krąg Literaturnego Sodrużestwa, brał udział w spotkaniach rosyjskiej inteligencji wychodźczej¹⁹, starał się także zdobyć zainteresowanie w kręgu poetów polskich. Poza drobnymi wzmiankami, raczej przesadnie eksponowanymi²⁰, nie mamy potwierdzonego świadectwa zainteresowania wierszami Barta wśród ówczesnych gwiazd i meteorów poezji polskiej – jakiś skrawek listu Juliana Tuwima do poety²¹, jakaś drobna wzmianka w zbiorczym szkicu Józefa Czechowicza: „S. Bart drukuje coś tam w Berlinie”²². Bart okazał się ważniejszy dla ówczesnych uczestników rosyjskiej emigracji na prowincji niż dla polskich czytelników jego liryków. A jednak i dla tych pierwszych był poetą „dziwnym”. Z czego to wynikało? Hessen pisał:

¹⁸ D. HESSEN: *Solomon Bart...*, s. 97.

¹⁹ Zob. P. MITZNER, L. FLEISHMAN: *Metamorfozy Lwa (Leona) Gomolickiego...*, s. 104, 106.

²⁰ Zob. Л. Флейшман: *Об этом издании и его составителе*. В: С. БАРТ: *Стихотворения. 1915–1940...*, s. 308, przypis 22.

²¹ Zob. С. БАРТ: *Письма к А.А. Бему*. В: ИДЕМ: *Стихотворения. 1915–1940...*, s. 259. Cytat przytoczony również przez P. MITZNERA: *Wprowadzenie*. W: S. БАРТ: *Nieuniknione...*, s. 5–6.

²² J. CZECHOWICZ: *Muza wygnańców*. „Pion” 1939, nr 4. Przedruk: ИДЕМ: *Pisma zebrane*. T. 5: *Szkice literackie*. Oprac. T. KŁAK. Lublin 2011, s. 247.

Czytanie i słuchanie wierszy Barta nie było zadaniem łatwym. Jest w nim wiele zagadek, szyfrów, zająknięć. Archaizmy nadawały jego wierszom podniosły, uroczysty ton, brzmienie zaklęć²³.

Podobnie Michaił Cetlin:

Bart pisze dziwne wiersze, w których brakuje nie tylko nieskazitelnie czystej strofy, ale nawet – jednego gładkiego wersu; ale z których przebija jednak jakieś prawdziwe natchnienie poetyckie²⁴.

I podobnie Władimir Manswietow:

Jest, oczywiście, „prawdziwym poetą” i nie chciałbym mówić na jego temat głupstw, ale gdybym zabrał się za pisanie szkicu krytycznego o jego wierszach, musiałbym „zwymyślać” go bez litości, najokrutniej jak tylko potrafię. [...] Jest wyjątkowo „niezorganizowanym” poetą, a jego wiersze – to zbiór brulionów, fragmentów, szkiców, pod którymi ciągle szukamy dopisku: „niewykończone”. Kiedy go czytam, zmuszony jestem nieustannie coś odgadywać (co znajduje się poza wierszem – co może się za nim znajdować i czego nie widać), odgrzebywać coś spoza sterty retorycznego chłamu i grudy najbardziej niewybaczalnego, najbardziej bezładnego i prowokacyjnego bezguścia i trywialności. Rzeczywiście, to niełatwe i niewesołe zadanie – czytać Barta²⁵.

Po tylu okrutnych, zdawałoby się, i w nieusuwalny sposób degradujących poetę słowach, a mają one swoją tonację

²³ D. HESSEN: *Sołomon Bart...*, s. 97.

²⁴ М. ЦЕТЛИН: *О современной эмигрантской поэзии. „Современные записки”* [Париж] 1935, № 58, s. 458–459. Przekład E. SKALIŃSKIEJ za: L. FLEISHMAN: *Słowo wstępne...*, s. 18.

²⁵ List W. MANSWIETOWA do D. HESSENA z 7 maja 1938 roku. Cyt. za: L. FLEISHMAN: *Słowo wstępne...*, s. 24.

ekspresyjnie ostrą, może nawet nadmiernie ostrą, przychodzą jednak następujące słowa Manswietowa:

Ale nie sposób „opędzić się” od niego, nie sposób nie poczuć, że to „prawdziwy poeta”, że pod całym tym „śmieciami” został głęboko ukryty „tajemny żar”, bez którego nie ma żadnej poezji (a nawet i życia) i który – ostatecznie – „usprawiedliwia” albo przynajmniej każe „wybaczyć” wszystko²⁶.

Po wczesnym moskiewskim tomie *Floridei* Sołomon Bart wydał następne w Warszawie: *Stichi* (1933), *Kamni... Teni...* (1934), *Pis'mena* (1936), *Woroszitieli sołomy* (1939); w Paryżu: *Dusza w inoskazanji* (1935).

Warszawskie tomy Barta – słusznie pisał Fleishman – w porównaniu z debiutem rosyjskim, nie tylko wyraźnie wskazują na zdecydowany przełom poetycki, ale i na ciągły rozwój poety w latach 30., na jego wytężone i intensywne poszukiwania. Zmiany te przebiegały na tak wysokim poziomie artystycznym i duchowym, że na pewno wywołałyby szeroki rezonans, gdyby Bart znajdował się w środowisku literackim podobnym do tego, jakie w Pradze tworzył „Skit Poetow”. [...] Z drugiej strony osobowość Barta stała się wyraźną przeszkodą do pójścia na kompromisy, których wymagałaby przynależność do takiego środowiska. Ostatecznie, mimo że nazwisko Barta po publikacji kolejnych tomów stawało się coraz bardziej znane poza Warszawą, pogłębiała się jego literacka samotność, wypychająca go na margines środowiska literackiego²⁷.

Z tego cytatu usunąłem nazwisko Lwa Gomolickiego – „wybitnego poety rosyjskiej porewolucyjnej emigracji”²⁸.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem, s. 23–24.

²⁸ P. MITZNER, L. FLEISHMAN: *Metamorfozy Lwa (Leona) Gomolickiego...*, s. 9.

Powiedzmy zatem jeszcze raz, że nie byłoby Barta bez Gomolickiego, a przynajmniej, że nie zaznaczyłby się tak wyraźnie w życiu literackim Warszawy. I choć „beznogi garbus o pięknej twarzy” zerwał stosunki ze swoim warszawskim *cicerone* z chwilą zamknięcia Litieraturnego Sodrużestwa²⁹, to jednak bez tej znajomości prawdopodobnie na zawsze pozostałby nieznany³⁰.

Pamiętamy: Cetlin i Manswietow mówili, że Bart był poetą „dziwnym”, a Hessen – że był on lirykiem zagadkowym. Rzeczywiście, lektura wierszy autora *Duszy w inoskazanji* wymaga wielkiej uwagi, a nawet swoistego wyężenia myśli. Język Barta jest w jakimś sensie daleki od współczesnego mu rosyjskiego. Pisał o znanych mu porewolucyjnych emigrantach w artykule *O sprawach podstawowych* (Об основном): „Wielu z nas mówi w niemożliwie rosyjskim, a dokładniej: w nierosyjskim dialekcie. Nasza mowa nasiąkła germanizmami, galicyzmami, polonizmami i obrzydliwymi barbaryzmami”³¹. Na ów rosyjski – dawny, stylizowany na dawny lub często anachroniczny – nakłada się pragnienie nowatorstwa. Że nie zawsze jest ono dobrze przyjęte przez czytelników, świadczy przykład Nikołaja Gronskego, poety starającego się dotrzeć do jądra słowiańszczyzny i włączającego w obręb swojego idiolektu nie tylko starocerkiewnosłowiańskie słownictwo

²⁹ Zob. ibidem, s. 158, przypis 189.

³⁰ Dymitr Hessen napisał o Barcie: „[...] jak wiele innych osób parających się literaturą, lubił plotki. Puścił w świat brzydką plotkę o Gomolickim i Lew Nikołajewicz, człowiek twardy i surowy, zerwał z nim stosunki. Niemniej [...] mówił o nim dobrze, bez wrogości. (O ich kłótni dopiero później, smakując wszystkie detale, opowiedział mi sam Bart)”. I dalej: „Całe swoje życie w Polsce, z wyjątkiem tych kilku lat, kiedy utrzymywał znajomość z Gomolickim i kiedy ukazały się jego tomy *Kamni... Teni...*, *Dusza w inoskazanji* i *Pis'miena*, spędził poza środowiskiem literackim”. D. HESSEN: *Sołomon Bart...*, s. 95–96.

³¹ C. БАРТ: *Стихотворения. 1915–1940...*, s. 243.

i syntaksę, ale także różne dialekty dawnego imperium rosyjskiego³².

Nowatorstwo – pisał Bart – pochodzi z rozumu. Rozsądek, kierujący się wyłącznie swoją regulującą i systematyzującą naturą, sam nakłada na siebie ograniczenia. Natomiast żywioł indywidualny jest warunkiem nieustannej nowości, najsztubtelniejszych niuansów i najbardziej skomplikowanej i żywotnej oryginalności³³.

Czytając Barta, widzimy, że poeta często traci się w eliptycznym obrazie, zaczyna liryczną frazę, której sens gdzieś nagle się gubi i odnajduje w innym uszeregowaniu obrazów. Jednocześnie jest on twórcą brzmień, wyszukanej eufonii, powtórzeń, klamr. Redundancja wydaje się jego celem stylistycznym i semantycznym. Jak w tej strofie:

И в скоморохи прешь, в вожди. В галдеж
Промеж тех бубенцов... О, фарисеи!...
И каждый каждому пригож,
И всей изнанкою потеют, –³⁴.

„Początkowo wiersz rozbrzmiewa, następnie dźwięki rozwijają się w słowa, a słowa – w bezdenną tajemnicę wieczności. Taka jest ich droga do czytelnika” – pisał Lew Gomolicki³⁵. A czytelnik niejednokrotnie gubi się w tej desygnacji słów – rzeczywistość poezji Barta jest zarówno symbolistyczna, jak i ekspresjonistyczna. Widać to w praw-

³² O Nikołaju Gronskim zob. М. ЦВЕТАЕВА, Н. ГРОНСКИЙ: *Несколько ударов сердца. Письма 1928–1933 годов*. Издание подготовили Ю.И. БРОДОВСКАЯ, Е.Б. КОРКИНА. Москва 2003.

³³ S. BART: *Nieuniknione...*, s. 75.

³⁴ С. БАРТ: *Стихотворения. 1915–1940...*, s. 181.

³⁵ L. GOMOLICKI: *Śmierć z niebieskimi oczami. O twórczości Słomona Barta. (Odczyt wygłoszony w Literaturnom sodružestwie)*. W: S. BART: *Nieuniknione...*, s. 93.

dopodobnie jednym z ostatnich jego utworów, jakże trudnych do przetłumaczenia.

Восторг преодоленной наготы,
Той белизны, тех статуй белизны,
Что под резцом встают из пустоты,
Небытием и сном озарены.

Казался богом тот, кто их лепил,
Кто медленно рукой по ним водил
И, в них вводя свой смысл, свою идею,
Сам признавал, как мир кругом пустеет.

Он ощущал блаженный этот холод.
В едином слит, в едином мир расколот.
И жизни нет: вот эта белизна.
И смерти нет: она озарена³⁶.

Przekład własny:

Ekstaza przezwyciężonej nagości.
Tej białości, tych posągów białości,
Co pod dłutem z pustki wyłonię,one,
Są nicością i snem rozświetlone.

Wydał się bogiem ten, kto je formował,
Kto wodził po nich delikatnie ręką,
I wkładając w nie swój zmysł, swą ideę,
Poznawał sam, jak świat pustoszeje.

Doświadczył chłodu, tej świata rozkoszy.
W jedno stopiony, w jedno z nim rozbity.
Bo nie ma życia: jest tylko ta białość.
I śmierci nie ma: jest tylko ta światłość³⁷.

³⁶ С. БАРТ: *Стихотворения. 1915–1940...*, s. 221.

³⁷ „Narracje o Zagładzie” 2015, nr 1, s. 126.

Przekład Zbigniewa Dmitrocy:

Zachwyt dla pokonanej ciał nagości.
Dla tej białości, dla tych rzeźb białości,
Które pod dłutem powstają z nicości,
Opromienione blaskiem swej nicości.

Zdawał się bogiem ten, który je płodził,
Który powoli ręką po nich wodził,
Wkładając w nie swój sens, swoją ideę,
Sam czuł, jak świat dokoła pustoszeje.

Odczuwał błogi chłód niesamowity,
W jednym jest cały, w jednym świat rozbity.
I nie ma życia: jest białość kamienia.
I nie ma śmierci: blask ją opromienia³⁸.

Rzecz nie w odmienności języków, ich miękkiej i twardej alternacji, a nawet nie w tym, że persewerujące głoski nie chcą się z sobą spotkać. Koncepcja poezji Barta opiera się na założeniu, że indywidualność twórcza sama w sobie, w swojej najgłębszej i tajemniczej istocie, nie jest możliwa do powtórzenia, ponieważ wyraża się w idiosynkrazji języka, osobiście zaś języka poetyckiego, który przenosi jedną sferę symboliczną na drugą.

Stanowisko to wyraził w niewielkim szkicu *O wymieraniu poezji, nowatorstwie i stylizacji*. Podjął w nim trzy zagadnienia: 1) zanikania liryzmu jako kategorii poetyckiej (poezja wszak nie musi być liryczna *ex definitione*), 2) usilnej skłonności do nowości budowanej na ruinach dawnych reguł, wreszcie 3) próby prześlizgnięcia się między stylem innych i swoim. Szkic więcej zapowiadał, niż dawał. Najpierw Bart pouczył:

Fałszywi prorocy biorą za punkt wyjścia wyniki przypadkowych badań teoretycznych czy statystycznych, ale

³⁸ S. BART: *Nieuniknione...*, s. 70.

zapominają o tym, co najważniejsze. Zapominają o tajemnicy aktu twórczego i o jego najważniejszym czynniku, niesprowadzalnym do żadnych statystyk. O indywidualności twórczej³⁹.

Następnie dodał, że indywidualność twórcza nie zna granic, ponieważ możliwości artysty są „nieskończone”, choć nie zawsze będzie on chciał doświadczenie osobiste przenieść w wymiar sztuki. Z tego może się rodzić unik poety, który może go doprowadzić do zabaw formalnych, stylizacji, to jest do upodobnienia własnych przeżyć do przeżyć już kiedyś unaocznionych w literaturze. I tutaj czai się niebezpieczeństwo. Bart kategoryzował:

Stylizacja jest to brak indywidualności. Wielki poeta może być mniej lub bardziej wybitnym stylistą, natomiast stylizatorem – tylko w drodze wyjątku i w wyniku wspomnianego wyżej braku w jego indywidualności. Wielki poeta nie szuka nowych dróg. Nową drogę otwiera przed nim jego talent, jest nią współbrzmienie żywiołu języka z żywiołem jego indywidualności. Nowa droga zawiera się w nim samym – w jego mocy twórczej, w pozornym kaprysie, w przypadkowej dowolności, które ostatecznie nigdy nie są przypadkowe⁴⁰.

W dalszej części artykułu Bart pisze o poetyckiej intuicji, która nie podlega żadnym ograniczeniom; wreszcie – przywołując poetów wieku XIX i XX – odwołuje się nie wprost do pojęcia emulacji, które zastępuje słowem „przejmowanie”. Nie rozumie go jednak jako „naśladownictwo”, ale jako „duchowe pokrewieństwo” z geniuszami poezji rosyjskiej – „Puszkinem, Tiutczewem, [...] Błokiem i Gumilowem”. Konstatował:

³⁹ Ibidem, s. 73.

⁴⁰ Ibidem, s. 74.

Nie w nowatorstwie, ale w wybiórczym przejmowaniu leży jedyne i prawdziwe źródło żywiołu twórczego. W przejmowaniu i indywidualności, które nigdy nie wykluczają się i w których połączeniu oraz wzajemnym dopełnieniu leży droga do ewolucji⁴¹.

Lew Gomolicki, który w 1933 roku wygłosił jedyny pogłębiony odczyt o poezji Barta, także zauważył tę skłonność twórcy do „wybiórczego przejmowania”. Tak to spointował:

Bart wypróbował wiele stóp wierszowych i wszystkie przetworzył, podporządkował sobie, upiększył swoją indywidualnością. Naśladownictwa w jego wierszach się nie wyczuwa. Ale uświadamiamy sobie ich pokrewieństwo z liryką Tiutczewa i Błoka⁴².

Czytając jego poezję, wchodzimy w dobrze nam znany krąg poezji modernistycznej. W jakimś szczególnym sensie Bart jest późnym przedstawicielem dekadentyzmu, gdzie kategorie rozkładu siły twórczej są eksponowane jako zasadnicze⁴³, a tęsknota do wyrażenia tego stanu objawia się w najbardziej wyszukanych gatunkach lirycznych⁴⁴. Kim jest dekadent? Jest uosobieniem sił destrukcyjnych pragnie miłości, lecz jej dać nie potrafi; oczekuje erotycznego spełnienia, lecz pogrąża się w perwersji; dąży do sztuki absolutnej, lecz popada w sztuczność i patos; pragnie życia, lecz wie, że jego przeznaczeniem jest samobójcza śmierć⁴⁵.

⁴¹ Ibidem, s. 75.

⁴² L. GOMOLICKI: *Śmierć z niebieskimi oczami...*, s. 93.

⁴³ Zob. T. WALAS: *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)*. Kraków 1986, s. 19–104.

⁴⁴ Zob. M. PODRAZA-KWIATKOWSKA: *Literatura Młodej Polski*. Warszawa 1992, s. 42–51.

⁴⁵ Zob. T. WALAS: *Ku otchłani...*, s. 44–94.

„Głównym tematem poezji Słomona Barta jest śmierć” – pisał Lew Gomolicki⁴⁶. I rekonstruował ciąg słów kluczowych charakteryzujących opozycję życie – śmierć:

Popiół to jego ulubione słowo. „Popielaty cień” na twarzy zmarłego, popiół to spalone ciało... A następnie – rozkład, przemijalność, proch.

Życie to dla niego ogień, eksplozja, płas, dźwięk, plusk.

Śmierć to popiół, rozkład, proch, cisza, zawiązane usta, kamienny nagrobek⁴⁷.

I dalej:

Światopogląd autora jest nieuchwytny. Odsłania się w obszarze nieświadomości.

Lubi kolory zimne: „niebieski”, „modry”, podkreślając nimi metaforyczność swoich obrazów.

Jego śmierć ma niebieskie oczy. Mogiła jest niebieska. Modry jest płomień przetopienia w śmierci. Modry próg to cmentarz. Modre jest wiosenne powietrze.

Udręka, wieczny smutek, oczekiwanie, trwoga, mgliste przeżycia i, w końcu, cienie i milczenie napełniają jego wiersze.

Wskrzesza romantyzm⁴⁸.

Stąd wniosek:

Lubi [...] powtarzać zwroty, jednakowo budować sąsiednie zdania, lubi miejsca paralelne. Lubi zaczynać kilka zdań pod rząd od „i”, „jak”, „gdzie”. Lubi powtarzać w jednym wierszu te same wersy⁴⁹.

⁴⁶ L. GOMOLICKI: *Śmierć z niebieskimi oczami...*, s. 81.

⁴⁷ Ibidem, s. 84.

⁴⁸ Ibidem, s. 90.

⁴⁹ Ibidem, s. 91.

Żywiołowość spokój, przyspieszenie, spowolnienie i miarowość potrafi on przekazać odpowiednim słowem, skokiem przez pustkę rozziwu logicznego, powtórzeniami, spowolnieniem lub przyspieszeniem rytmu itd. Nie na darmo tyle u niego wykrzykników i pytańników, myślników i wielokropków⁵⁰.

Oprócz poezji Sołomon Bart pozostawił opowiadanie *Pojedynek* (Дuell), kilka prób krytycznych i garść listów, z których najbardziej przejmujące są te z warszawskiego getta do Gieorgija Siemionowa i Dymitra Hessena⁵¹. „Straszną śmiercią zginę wśród obcych, wstrętnych mi ludzi” – pisał do Siemionowa⁵², a do Hessena:

Tutaj ludzie szybko wymierają. Drożyżna i żyją przecież resztkami, wyprzedając majątek, dokładniej – jego pozostałość. Na kogo mogę tutaj liczyć? Każdego dnia przybывают uciekinierzy i urywają drzwi. Każdy myśli tylko o jednym: jak uratować samego siebie. Ludzie panicznie boją się siebie, gardzą sobą nawzajem, nie mogą wzgardzić samymi sobą. Już całkiem nędza i cierpienie огоłociły człowieka. Cała jego zwierzęca istota jest na pokaz, więc butwieje w każdym spojrzeniu, słowie, geście. Ale to właśnie tutaj należy oczekiwać cudu. W ostatnim swoim poniżeniu, w ostatnim brudzie człowiek nagle rozjaśnia się taką wielkością, takim ciepłem dobra i łaski, że zapomina się o głodzie i własnej zgubie. Widziałem tutaj kilka takich gestów, dzięki nim jeszcze żyję, tylko one mnie trzymają.

Tak, zaprawdę, nie samym chlebem człowiek żyje⁵³.

Sołomon Bart zmarł z głodu po dziesięciu miesiącach pobytu w warszawskim getcie. Został pochowany pod

⁵⁰ Ibidem, s. 92–93.

⁵¹ Zob. S. BART: *Nieuniknione...*, s. 77–78.

⁵² Ibidem, s. 77.

⁵³ Ibidem, s. 78.

prawdziwym nazwiskiem Kopelman na cmentarzu przy ulicy Okopowej⁵⁴. Na nagrobku wyryto napis:

BP
D N PHIL – POETA
SALOMON KOPELMAN
ZMARŁ DN. 13 VIII 1941

⁵⁴ Zob. http://cemetery.jewish.org.pl/id_27320/info/back_1:0/_Salomon_Kopelman.html [dostęp: 14.01.2017].

„Strażniczka żydowskiego słowa” O Racheli Bojmwol

Rachela Bojmwol (po rosyjsku Рахиль Баймвол, w jidysz רחל בײַמװל, po hebrajsku רחל בײַמװל) urodziła się 4 marca 1914 roku w Odessie, zmarła 16 czerwca 2000 roku w Jeruzolimie¹. Jej ojciec Jehuda Lejb Bojmwol był prozaikiem i dramaturgiem, twórcą i reżyserem zawodowego teatru żydowskiego. W domu mówiło się w jidysz. W 1920 roku, w czasie wojny polsko-bolszewickiej pociąg, którym trupa żydowskiego teatru wracała z gościnnych występów z Kijowa do Odessy napadli – jak ich nazwano w języku bolszewików – białopolacy. Ojca Racheli zabito, podobnie jak kilku innych członków trupy, kobiet oszczędzono. Małą Rachelę wyrzucono – na oczach matki – z pociągu przez okno. Ten obraz zachowała w pamięci, nadając mu potem znaczenie doświadczonego okrucieństwa. Ale mogło być przecież inaczej: oszczędzając matkę, ratowano i dziecko. Rachela tego tak jednak nie zapamiętała i trauma pociągowa będzie towarzyszyć poetce do końca jej dni. Po latach wyznała:

Bolszewicy uratowali mnie od śmierci, więc stałam się zawziętą bolszewiczką. Rysowałam pięciokątne gwiazdy, a także sześciokątne, żydowskie, dlatego że bolszewicy lubią Żydów i dadzą im kraj, który będzie się nazywał

¹ Zob. Баймвол Рахель. В: *Электронная еврейская энциклопедия*. <http://www.eleven.co.il/article/10443> [dostęp: 14.01.2017].

Idland. Miałam w głowie zamęt, który ciągnął się przez długie lata...².

Wielomiesięczna rekonwalescencja w gipsie, nabyty w jej wyniku garb, gruźlica – to wpłynęło później na stosunek Racheli do świata. Była złośliwa i sarkastyczna. Tak zapamiętali poetkę i autorkę bajek jej współcześni. I taką wersję jej biografii powtarzają wszyscy, którzy o niej piszą. A piszą niemal tymi samymi zdaniem, jakby nieważna była sygnatura autora, lecz sygnatura pamięci³.

Wykazała niezwykły talent. Wiersze zaczęła układać w wieku pięciu lat, jako dziewięciolatka zadebiutowała w gazecie paryskiej, a niebawem także w żydowskich czasopiśmie dla dzieci i młodzieży w Związku Radzieckim. Miała czternaście lat, gdy nawiązała współpracę z „Komsomol magazin”. Dwa lata później – za sprawą poety i dramaturga Szmuela Gałkina – wyszła jej pierwsza książeczka *Kinder-lider (Wiersze dziecięce, 1929)*. Przedmowę do zbioru napisał popularny publicysta Mojsze Katz, a okładkę zaprojektował Hersz Inger. Na internetowych stronach Rosyjskiej Biblioteki Narodowej zobaczyć można również dwie inne obwoluty pierwszych książeczek Racheli⁴. Opublikowano je w moskiewskim wydawnictwie Der Emes (Prawda) i nosiły tytuły: *Pionierzy* oraz *Tara*. Pierwszą książeczkę ozdobił rysunkami artysta Stachow, drugą – Lew Smiechow (1908–1978), uczeń Władimira A. Faworskiego, późniejszy klasyk radzieckiej ilustracji dziecięcej.

W tym czasie Rachela była już słuchaczką na wydziale literackim (w sekcji żydowskiej) Moskiewskiego Państwo-

² Cyt. za: Р. Баумволь: „Пред грозным ликом старости своей...”. Предисловие В. Глоцера. „Новый мир” 2000, № 4.

³ Zob. Л. Розина: „Шагал в юбке” (о поэтессе Рахиль Баумволь). „Форвертс” 2002, № 341. Por. А. Калугина: Рахиль Баумволь – хранительница еврейского слова. „Континент” 2013, № 15.

⁴ Zob. К 100-летию со дня рождения Рахили Баумволь. http://expositions.nlr.ru/ex_olcaa/memodates/baumvol.php [dostęp: 17.01.2017].

wego Instytutu Pedagogicznego im. Andrieja S. Bubnowa, który ukończyła w 1935 roku. Tam poznała swojego przyszłego męża, poetę Ziamę Telesina⁵, z którym została oddelegowana do Mińska. Napisze: „Do Mińska, do żydowskiego Mińska podążyliśmy”⁶. I tak opisze to miasto połowy lat trzydziestych XX wieku:

W przytulnym białorusko-żydowskim Mińsku mieszkała i tworzyła w jidysz wielka grupa pisarzy i innych działaczy kultury. Przyjechałam do Mińska w 1935 roku. Jeszcze nie było dworca. Zamiast niego pośrodku małego placu rzadkim płótkiem była odgradzona okrągła przestrzeń, jak w przedszkolu. Tam kury grzebały w piasku i kogut zakłócał prowincjonalną ciszę swoim „kukuryku”. Był wczesny ranek. W tych latach Mińsk trwał w półśnie nie tylko rankiem. Lecz żydowskie życie tutaj kipiało. Wychodziły żydowskie pismo literackie oraz trzy gazety. Istniał żydowski oddział przy [wydawnictwie – M.K.] „Biełgoslit”, a także na uniwersytecie. Była żydowska sekcja przy Związku Pisarzy, żydowski teatr, żydowskie technikum. Regularnie odbywały się różne wieczory i wykłady – nie da się tego zliczyć⁷.

Prowincjonalny Mińsk był dla Racheli, jej męża i syna Juliusa⁸ ważnym miejscem w biografii. Tutaj powstały jej ży-

⁵ Zob. *Телесин Зяма*. В: *Электронная еврейская энциклопедия*. <http://www.eleven.co.il/article/14070> [dostęp: 14.01.2017]. Historię Racheli i Ziamy opisała najdokładniej Shulamit Shalit. Zob. III. Шалит: *Рахиль и Зяма*. „Еврейская старина” 2011, № 3. <http://berkovich-zametki.com/2011/Starina/Nomer3/Shalit1.php> [dostęp: 14.01.2017].

⁶ Р. БАУМВОЛЬ: *Я имела честь знать Моисея Кульбака*. „Форвертс” 2002, № 352.

⁷ Ibidem.

⁸ Julius Telesin, ur. w 1933 roku w Moskwie, matematyk, szachista i tłumacz poezji; w latach sześćdziesiątych XX wieku w sposób jawny przeciwstawiał się władzy, był dysydentem. Jako pierwszy

dowskie tomy poetyckie: *Wiersze* (1936), *Kwitnienie wiśniowych drzew* (1939), *Wiersze* (1940), a także – wydany po zakończeniu II wojny światowej i powrocie do Moskwy z Taszkientu, gdzie była ewakuowana w 1941 roku – *Kochając* (1947). W tym czasie napisała także kilka książek dla dzieci. I na tym właściwie zakończyła się jej oficjalna obecność w domowym języku. Antysemicka kampania, jaką zaczęto pod koniec lat czterdziestych XX wieku w Związku Radzieckim, dotknęła całe środowisko pisarzy żydowskich. W obliczu narastającego antysemityzmu i bardzo realnego zagrożenia, że trzyosobowa rodzina będzie przymierać głodem, Bojmwół zaczęła tworzyć w języku rosyjskim bajki i wiersze. Larysa Rozina napisała po latach:

Na szczęście muzom nieznany jest antysemityzm i muza rosyjskiej poezji dyktowała jej nie mniej czarujące (*завораживающие*) wiersze niż muza żydowska (*идишская муза*). Nie, ona nie stała się *culture schizophrénic*, jak Anglicy nazywają człowieka, który okazał się ofiarą dwukulturowości, ona zwyczajnie i swobodnie istniała w obu kulturach, w dwóch językowych żywiołach, jak jej współcześni – starszy i młodszy – Vladimir Nabokov i Josif Brodski⁹.

Pierwsza „rosyjska” książka Racheli Bojmwół wyszła w roku 1948 w wydawnictwie Dietizdat, które nie zerwało z nią i Ziamą Telesinem współpracy. Tak zaczął się nowy etap jej twórczości, a ona sama stała się niezwykle popularną autorką literatury dziecięcej. Nakłady bajek publikowanych we wszystkich językach narodowych ówczesnego Związku Radzieckiego osiągały milionowe nakłady, ozdabiali je prawdziwi mistrzowie ilustracji dziecięcej. Po odwilży

opuścił Związek Radziecki, emigrując w 1970 roku do Izraela. Rok później podążyli za nim jego rodzice – Rachela i Zيام. Zob. *Телесин Зяма...*

⁹ Л. РОЗИНА: „Шагал в юбке”...

Racheli udało się zaistnieć poetycko w rosyjskim wyborze (z jidysz) *Wierszy* (1958) i tomie *Patrząc w oczy* (1968). Najbardziej popularne – oprócz bajek dla dzieci – okazały się jednak *Bajki dla dorosłych* (1963), niezwykle precyzyjnie i sugestywnie skonstruowane miniatury, odwołujące się do poetyki paraboli.

Larysa Rozina swój szkic o Racheli Bojmwol zatytułowała *Chagall w spódnicy*. Tytuł przywołuje określenie, jakie podobno – wedle świadectwa Lidii Czukowskiej – miała nadać poetce Anna Achmatowa. Z autorką *Requiem* łączyły żydowską poetkę różne więzi¹⁰. Achmatowa przekładała jej wiersze z jidysz, podobnie jak Maria Pietrowych, Samuel Marszak, Naum Korżawin, Ruben Moran i Aleksander Koczetkow. Być może Achmatowa korzystała z przekładu jukstalinearnego, ale to jest nieważne. Ważniejsze jest to, że żyjąc w środowisku żydowskim, Rachela Bojmwol pod koniec lat czterdziestych XX wieku miała już pełną świadomość, że przyszło jej uczestniczyć w wielkiej kulturowej zmianie.

Zaangażowawszy się po stronie bolszewików, wnet poznała, co znaczy ślepa wiara. Czas od dzieciństwa do dorosłości bardzo się skurczył. Chciała się zaprzyjaźnić z poetami Srebrnego Wieku, ale ta przyjaźń okazała się – jak to zazwyczaj było w wypadku tych poetów – niebywale trudna, ponieważ opierała się na wzajemnej rywalizacji. W cyklu *Wieniec dla zmarłych* Anna Achmatowa pokazała, jak skomplikowana jest wspólnota utalentowanych, może genialnych, poetów, których dosięgają i głód, i lęk, i zazdrość.

¹⁰ Zob. С. КИПЕРМАН: Анна Ахматова и Рахиль Баумволь. „Алеф. Ежемесячный международный еврейский журнал” 2015, № 1. <http://www.alefmagazine.com/pub3924.html> [dostęp: 17.01.2017]. Por. Р. ТИМЕНЧИК: Три персонажа „Записных книжек” Анны Ахматовой. В: История, культура, литература. К 65-летию С.Ю. Дудакова. Иерусалим 2004, s. 221–234. <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/vospominaniya/timenchik-tri-personazha-zapisnyh-knizhek.htm> [dostęp: 29.01.2017].

Wzajemność wymaga współuczestnictwa, opiera się także na braterstwie losów. Bojmwół ustawiała się w jakiejś „postawie przeciw” współczesnym sobie poetkom i poetom. Być może łudziła się, że wzajemna przyjaźń okaże się możliwa. Ale to, co było pozorem lub mogło być pozorem, w jej oczach stawało się okrutnym faktem. W czasie narastającego antysemityzmu było także dramatem osobistym. Wyraziła to w wierszu *Przechadzka* (*Прогулка*), dedykowanym Annie Achmatowej, napisanym dystychem elegijnym. Elegia ta jest rozmową i milczeniem jednocześnie dwóch kobiet, z których każda dźwiga brzemię odpowiedzialności za swój naród. Pamiętamy motto do *Requiem* Achmatowej:

Нет, и не под чуждым небосводом,
И не под защитой чуждых крыл, –
Я была тогда с моим народом,
Там, где мой народ, к несчастью, был.

Rachela Bojmwół nawiązuje w *Przechadzce* do tych doświadczeń ze „strasznych lat terroru Jeżowa”, które opisała Achmatowa w *Requiem*, i odnosi je – przez porównanie podobnych rozdarć i emocji – do tego czasu, który stał się „straszными latami terroru” antysemickiego:

Ты сегодня особенно как-то тиха,
Королева стиха.

Мы с тобою идем по жнивью.
Я молчать тебе вдоволь даю

И сама я охотно молчу,
Молча думаю то, что хочу.

Я люблюсь в тиши средь полей
Горделивой осанкой твоей,

Властным взглядом, решительным ртом,
Словно сжатым Великим постом.

Жизнь твоя у Руси на виду.
Я, сестра твоя, рядом иду.

Рост мой мал, я сутуюсь слегка,
За спиною – страданий века.

Хоть и царской я крови, как ты,
Я взирать не могу с высоты.

Мой народ, для кого я пою,
Разве слышит он песню мою?

Песню отняли злые враги.
Королева, сестра, помоги!

Мне не надо ни стран, ни морей,
Ни чудесной короны твоей,

Только песню заставь их вернуть.
... Мы с тобой продолжаем наш путь,

Мы идем по жнивью не спеша.
Надрывается молча душа.

Впереди простирается лес.
Тишина вопиет до небес.

W wierszu zauważyć można to, co jest zdławieniem mowy. Jest ono stale obecne w pisarstwie Racheli Bojmwol po II wojnie światowej. Rozina napisała:

Zawsze szła trudną drogą, która w te okropne mroczne lata mogła dosłownie zaprowadzić „donikąd i nigdzie”. Przyszło jej płynąć pod prąd: w warunkach, kiedy wie-

lu pisarzy żydowskich szczerze uważało, że jedynym wyjściem dla Żydów w diasporze jest pełna asymilacja, kiedy żydowskość przyjmowana była jak hańba, a żydowskie imiona i nazwiska stały się źle brzmiące i nieestetyczne, Rachela Bojmwół samookreśliła się jako poetka żydowska, związana krwią ze swoim narodem i swoim językiem¹¹.

Identyczne słowa odnajdziemy dekadę później w szkicu Ałły Kaługiny pod znaczącym tytułem *Strażniczka żydowskiego słowa*:

Życie Racheli Bojmwół układało się nielekko. Przyszło jej płynąć pod prąd. W sytuacji, kiedy żydostwo traktowano jak piętno, kiedy wielu pisarzy żydowskich szczerze uważało, że jedynym wyjściem dla Żydów jest pełna asymilacja, Rachela samookreśliła się jako żydowska poetka, jako strażniczka żydowskiego słowa, krwią związana ze swoim ludem, mówiąca ze swoimi czytelnikami w ich ojczystym języku [...] ¹².

Słowo „хранительница” nie odsyła swoim desygnatem tylko do „strażniczki”, ale też do „obrończyni”. „Strzec” i „bronić” czy „ochraniać” – to odmienne zadania. W wypowiedzi Kaługiny – za słowami Roziny – kryją się także i takie sensory, jakie zawierają się w uprzednich znaczeniach: „со своим народом” – „ze swoim narodem/ludem”, „на еро родном языке” – „w jego ojczystym/rodzinnym języku”. Jawne i ukryte stają się tutaj wzajemnie zależne, odsyłają do prawdy wewnętrznej, szczelin istnienia, do intymności, która – jak wiemy – najwcześniej zostaje odkryta w imieniu własnym.

Przypomnijmy zatem, że na okładce *Dziecięcych wierszy* widnieje imię: Rochele. Ze swoim imieniem poetka będzie

¹¹ Л. РОЗИНА: „Шагал в юбке”...

¹² А. КАЛУГИНА: Рахиль Баумволь...

ciągle się zмагаć w Związku Radzieckim, pragnąc zachować jego żydowską formę Rachel. W 1974 roku napisała o tym wiersz *Moje imię*:

Там, откуда я, дал Бог, уехала,
В той стране за тысячи миль
Было мне постоянной помехою
Мое древнее имя Рахиль.

В документах его корежили
Шибко грамотные писцы –
Очень было оно не похоже
На известные образцы.

И с серьезностью тверезою
Мне советовали друзья
Стать Раисою или Розою.
Их внимательно слушала я,

Но на книгах, моих творениях,
Нарушая обложек стиль,
Красовалось, тем не менее,
Мое полное имя Рахиль...

Каждый раз это было событие,
Обсуждали его без конца.
Между тем, Рахиль на иврите –
Безобидное слово „овца”.

Jonathan Spektor, nawiązując do wielodźwięczności imienia Bojmwół, zatytułował swój szkic tak: *Rohl, Rochele, Rachel(a)...*¹³. Każdorazowo przywołane imię ma tutaj sygnaturę jidysz. Zdaje się, że poetce nie chodziło tylko o swoją tożsamość, ale całego narodu, który z literatury chłopstwa

¹³ Й. СПЕКТОР: *Рохл, Рохелэ, Рахиль...* <http://newswe.com/index.php?go=Pages&in=print&id=3230> [dostęp: 17.01.2017].

potrafił wywieść ją na wyżyny artyzmu. Jak pisał jeden z jej pierwszych historyków literatury:

Literatura ta zajęła wysokie miejsce w szeregu innych współczesnych literatur i staje się obecnie jedną z najdroższych narodowych wartości narodu żydowskiego. Jest to już nie literatura chłopstwa, „kucharek i służących”, lecz literatura arystokratyczna w najlepszym i szlachetnym sensie tego ostatniego słowa¹⁴.

W 1971 roku – w ślad za synem Julusem – Rachela Bojmwoł wraz z mężem Ziamą, złożyłwszy uprzednio wniosek emigracyjny, opuścili Związek Radziecki i zamieszkali w Jerozolimie. Takie decyzje nigdy nie są łatwe. Rachela miała 57 lat, była dobrze osadzona w radzieckim środowisku literackim i mimo rozmaitych szykan – znana. W Izraelu musiała na nowo się urządzić, wiedząc, że nie jest to tylko powrót do jidysz. W innym miejscu, choćby wszyscy tam mówili tym samym językiem, zawsze będzie on nosił na sobie stygmat śmierci. Jest to język tych żywych, którzy pamiętają o umarłej przeszłości.

W Izraelu szybko rozwinęła swoją działalność literacką. Wydano tutaj – w jidysz – tomy *Przecierpione* (1972) i *Był sobie słoń* (1973), a także – po hebrajsku – *Pięćdziesiąt i jedna bajka* (1973). Późniejsze zbiory wierszy ukazywały się już tylko w jidysz. Były to: *Od pieśni do pieśni* (1977), *Trzy zeszyty* (1979), *Samo życie* (1983), *Moje jidysz* (1988), *Dziwny świat* (1990), *Przywiązanie* (1995). Poetka opublikowała *Wiersze z różnych lat* w przekładach na języki rosyjski (1976) i hebrajski (1989). Pozostawiła też po sobie księgę idiomatyki żydowskiej

¹⁴ М.Я. ПИНЕС: *История еврейской литературы (на еврейско-немецком диалекте)*. Авторизованный пер. с немецкого С.С. ВЕРМЕЛЬ. Москва 1913. Cyt. według wersji internetowej: http://az.lib.ru/p/pines_m_j/text_1913_istoria_evreiskoy_literatury-oldorfo.shtml [dostęp: 13.01.2017].

Oto co mówicie (1991). Larysa Rozina tak napisała o jej prawie trzydziestoletnim pobycie w Izraelu:

Tam doświadczyła zasłużonego uznania. Została nagrodzona kilkoma literackimi wyróżnieniami. Opublikowała piętnaście książek. Wspaniale przełożyła na język rosyjski powieść Isaaca Bashevisa Singera *Niewolnik*. Wśród jej książek jest poważna lingwistyczna praca: leksykologiczne badania nad idiomem żydowskim [w jidysz – MK]. Nad tą księgą Rachela pracowała blisko cztery lata, analizując, zestawiając, przywołując śmieszne scenki i dowcipne dialogi dla objaśnienia tego czy innego idiomu, jego rodzyńki. Praca ta stała się podstawową księgą literatów żydowskich i miłośników jidysz we wszystkich krajach. To dzieło Racheli Bojmwol – jej przyznanie się do miłości do *mame-loszn*, jej odpowiedź tym, którzy odnosili się do jidysz jak do zgrzybiałego pradziadka, na którego nieczule patrzą prawnuki, łagodnie mówiąc, z obojętnym zdumieniem, nie czekając na potwierdzenie z nim pokrewieństwa i myśląc, że im wcześniej odprawi się on z tego świata i będzie zapomniany, tym lepiej. Czyż nie z tym właśnie przez całe życie walczyła Rachela Bojmwol?¹⁵.

Dzisiaj, kiedy życie i dzieło autorki wierszy i bajek jest już domknięte, w jakimś sensie także – wstępnie – ogarnięte, warto poświęcić mu większą uwagę. Jako poetka i bajkopisarka ma swe zasłużone miejsce w literaturach rosyjskiej i żydowskiej. Głębszej kwerendy domaga się recepcja pisarstwa autorki *Bajek dla dorosłych*. Powrót do jej bajek, także na rosyjskim rynku wydawniczym, oznacza również konieczność powrotu do jej wierszy. Wiele z nich domaga się przekładu z języka jidysz, ponieważ większość tomów poetyckich powstała właśnie po wyjeździe z Rosji do Izraela. Przypomnijmy dwa głosy krytyków:

¹⁵ Л. РОЗИНА: „Шагал в юбке”...

Bojmwół posiada swoją niepowtarzalną intonację – pisała Larysa Rozina. – Każdy poeta skazany jest na mękę nierównej walki ze swoimi poprzednikami. Wieczne, oklepane tematy: życie, śmierć, miłość, przyroda – czyż można powiedzieć o nich coś nowego? Podczas lektury wierszy Bojmwół wydaje się, że ta kolizja jest jej nieznana. Ma się rozumieć, że miała niezliczoną liczbę brulionów i dziesiątki przekreślonych słów, lecz trudno w to uwierzyć. Jej wiersze są organiczne i oryginalne, są takie, jakby same rodziły się w jej duszy, jak smutek i radość¹⁶.

Wiersze, podobnie jak bajki Racheli Bojmwół – dodawał Władimir Glocer – to przede wszystkim rozwinięte metafory, nieoklepane, oryginalne, użyte po raz pierwszy. Są w nich ukryte naiwność spojrzenia i zdziwienie, znajdujące poetycki upust, w którym mieszają się z sobą i humor, i chytrność i uśmiech.

Pewnie dlatego Rachela Bojmwół tworzy aforyzmy w duchu Jerzego Stanisława Leca bądź Emila Krótkiego i nazywa je „ziarnkami maku”. Wszelako te „ziarenka” nigdy nie są prostoduszne [...] ¹⁷.

W Polsce Rachela Bojmwół jest słabo znana. Dwa jej wiersze zostały zamieszczone – w znakomitym przekładzie Hadasy Rubin – w *Antologii poezji żydowskiej*¹⁸. Co jakiś czas sięga się do tych wierszy podczas różnych koncertów żydowskich. Czasami liryki Bojmwół podlegają retranslacji, jak to się stało z utworem *Nie czekaj u mego progu*, który z jidysz na polski przełożyła najpierw Rubin, a póź-

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Р. БАУМВОЛЬ: „Пред грозным ликом старости своей...”...

¹⁸ Zob. *Antologia poezji żydowskiej*. Wybór oraz noty i przypisy S. ŁASTIK. Red. i słowo wstępne A. SŁUCKI. Wyd. 2. Warszawa 1986, s. 502–503.

niej z polskiego na francuski Henri Sobowiec¹⁹. Skoro zaś takie rzeczy się dzieją, warto nad tą twórczością pochylić się gruntowniej.

¹⁹ Zob. *Tomik poezji polskiej. Recueil de poesie polonaise*. Choix et traduction à des fins pédagogiques / Wybór i tłumaczenie w celu pedagogicznym H. SOBOWIEC. <http://www.pulrulczyk.net/mapage16/tomik-poezji-recueil-po-sie-inda.pdf> [dostęp: 22.01.2017].

Milczący dialog O Przechadzce Racheli Bojmwół

Rachela Bojmwół niespiesznie wkracza do polskiej świadomości literackiej. Przez długi czas znaliśmy tylko dwa jej wiersze – *Nie czekaj...* i *Gdybyś...* – w uwodzającym tłumaczeniu Hadasy Rubin¹. Obecnie liczba liryków poetki powiększyła się o dalsze trzy utwory (*Jestem tragarzem, Moja mama, Język*)². Ich tłumaczką jest Bella Szwarzman-Czarnota. Wiersz *Nie czekaj...*, zaśpiewany w Piwnicy pod Baranami przez Irenę Wiśniewską i Mirosława Obłońskiego, wszedł później do repertuaru tego kabaretu. Został też poddany retlansacji na język francuski³. Poetka doczekała się pierwszego polskiego szkicu⁴ i można mieć nadzieję, że znajomość

¹ Zob. *Antologia poezji żydowskiej*. Wybór oraz noty i przypisy S. ŁASTIK. Red. i słowo wstępne A. SŁUCKI. Warszawa 1986, s. 502–503.

² *Moja dzika koza. Antologia poetek jidysz*. Tłum. różni. Wybór i oprac. K. SZYMANIAK, J. LISEK, B. SZWARCMAN-CZARNOTA. Wprowadzenie K. SZYMANIAK. Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2018, s. 113, 179, 512.

³ Zob. *Tomik poezji polskiej. Recueil de poesie polonaise*. Choix et traduction à des fins pédagogiques / Wybór i tłum. w celu pedagogicznym H. SOBOWIEC. <http://www.pulrulczyk.net/mapage16/tomik-poezji-recueil-po-sie-inda.pdf> [dostęp: 15.02.2020].

⁴ Zob. M. KISIEL: *Rachela Bojmwół. Szkic do portretu*. W: „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze”. T. 27: *Literatura rosyjska a kwestia żydowska*. Red. M. MICHALSKA-SUCHANEK. Katowice 2017, s. 87–97.

dorobku „strażniczki żydowskiego słowa” oraz „Chagalla w spódnicy” dopiero się zaczyna⁵.

Wiersz, który tu omawiam, został zadedykowany Annie Achmatowej. Nosi tytuł *Przechadzka* (Прогулка)⁶, powstał 24 sierpnia 1954 roku w domu pracy twórczej „Golicyn”, w którym obie poetki przebywały. Było to ich drugie spotkanie. Wcześniejsze miało miejsce w roku 1942, w Taszkencie, gdzie zostały ewakuowane po inwazji hitlerowskich Niemiec na ZSRR. Irina Parasiuk twierdzi niebezpiecznie, że nie mogło się wtedy zawiązać żadne duchowe pokrewieństwo między nimi, ponieważ były nie tylko odmienne, ale i sobie obce: „[...] dwudziestoosmioletnia »bolszewiczka« i królewska Achmatowa”⁷.

Zanim opowiem o tych spotkaniach, przypomnę, że przed wojną Rachela Bojmwol była autorką – pisanych w jidysz – bajek dla dzieci i zbiorów wierszy: *Piosenki dla dzieci* (לידער קינדער- / *Kinder-lider*, 1930), *Pionierzy* (פּיאָנערן / *Pionern*, 1934), *Pieśni* (לידער / *Lider*, 1936), *Kwitnienie wiśniowych drzew* (וויינשל-ביימער בליענ / *Wajnszl-bejmer blien*, 1939), *Pieśni* (לידער / *Lider*, 1940)⁸. Jeszcze nie pisała po rosyjsku, czuła się

⁵ Na pokrewieństwo z Chagalem i pisanie wierszy przez Bojmwol „z celowym prymitywizmem” („с нарочитым примитивизмом”) miała zwrócić Achmatowa w rozmowie z Lidią Czukowską – Л.К. ЧУКОВСКАЯ: *Записки об Анне Ахматовой*. Т. 1. Москва 1997, s. 495. Zob. także: Л. Розина: „Шагал в юбке” (о поэтессе Рахиль Баумволь). „Форвертс” 2002, № 341; А. Калугина: Рахиль Баумволь – хранительница еврейского слова. „Континент” 2013, № 15.

⁶ Р. БАУМВОЛЬ: *Стихи*. Иерусалим 1976, s. 83. Zob. także online: <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/stihi-ob-ahmatovoy/stih-17.htm> [dostęp: 15.02.2020].

⁷ И. ПАРАСЮК: Рахиль Баумволь: „Я как щенок обнюхивала жизнь”. <https://www.partner-inform.de/partner/detail/2017/4/238/8442/rahil-baumvol-ja-kak-shhenok-obnjuhivala-zhizn?lang=ru> [dostęp: 15.02.2020].

⁸ *Краткая литературная энциклопедия*. Т. 1. Гл. ред. А.А. СУРКОВ. Москва 1962, s. 475–476. Tytuły i zapis jidysz wg katalogu Rosyjskiej Biblioteki Narodowej.

żydowską poetką, tworzyła w języku swojego narodu i – jak trafnie zauważył Siemion Kiperman – była dumna z tego, że „rozmawia ze swoim czytelnikiem [...] bez pośredników”⁹.

W latach trzydziestych XX wieku, po skończeniu studiów na wydziale literackim (w sekcji żydowskiej) Moskiewskiego Państwowego Instytutu Pedagogicznego im. Andrieja S. Bubnowa i osiedleniu się w białoruskim Mińsku, była szczęśliwa. „Do Mińska, do żydowskiego Mińska podążyliśmy” – pisała, dodając: „[...] żydowskie życie tutaj kipiało”¹⁰. Zaangażowała się w życie środowiska, w latach 1936–1940 wydała trzy książki, które umocniły jej pozycję we własnej wspólnocie językowej.

Na fali rosnącego antysemityzmu w latach czterdziestych doświadczyła jednak strachu nie tylko o siebie, ale i o swoją rodzinę – męża Ziamę Telesina (również poetę) i syna Juliusa (późniejszego „księcia samizdatu”). Wspominała po latach:

Literatura w jidysz przestała być drukowana, pisarze żydowscy nawet i po rosyjsku nie mogli się właściwie ukazywać. Zaczęłam pisać dla dzieci, a także przekładać. Nie odeszliśmy [z mężem – M.K.] od literatury i, jak sędzę, to nas moralnie uratowało. Głodowaliśmy, lecz kiedy pisaliśmy, zapominaliśmy o bożym świecie. Znaleźli się dobrzy ludzie, którzy dawali nam „pracę Murzyna”... Każdego dnia któregoś z żydowskich pisarzy, a przecież nie tylko żydowskich, zabierał „czarny kruke”. Każdego dnia i myśmy czekali na aresztowanie. W soboty, kiedy zwykle zabierali, staraliśmy się wychodzić z domu, ale w kącie mieszkania zawsze czekały w gotowości dwa tobołki, w każdym kawałek mydła, trochę pieniędzy, ubranie¹¹.

⁹ С. КИПЕРМАН: Анна Ахматова и Рахиль Баумволь. „Алеф” 2015, № 1. <http://www.alefmagazine.com/pub3924.html> [dostęp: 15.02.2020].

¹⁰ Р. БАУМВОЛЬ: Я имела честь знать Моисея Кульбака. „Форвертс” 2002, № 352.

¹¹ Р. БАУМВОЛЬ: „Пред грозным ликом старости своей...”. Предисловие В. ГЛОЦЕРА. „Новый мир” 2000, № 4.

Pisane przez nią wtedy bajki dla dzieci i dorosłych miały wielkie powodzenie i rozchodziły się w masowych nakładach. Przetrwawszy stalinowską falę antysemicką, Bojmwół zaczęła pisać wiersze po rosyjsku, ale także publikowała je w przekładach Wiery Inbier, poetki żydowskiego pochodzenia, programowo bliskiej konstruktywistom. W roku 1958, kiedy wydała pierwszy zbiór swojej poezji po rosyjsku – *Стихотворения* – w renomowanym moskiewskim wydawnictwie Sowietiskij pisatel, w gronie jej tłumaczy – oprócz Inbier – znaleźli się Maria Pietrowych, Aleksandr Koczetkow, Wiera Potapowa, Ruwim Moran, Jelizawieta Tarachowska, Tatiana Spiendiarowa i Anna Achmatowa.

Może nie byłoby udziału autorki *Requiem* w przyswajaniu poetki żydowskiej językowi rosyjskiemu, gdyby nie współnota losu, świadomość, że przeżyty czas – jakże odmienny dla obu narodów – nie różnicuje, lecz scala. W zapiskach z lat 1958–1966 pięciokrotnie zostało odnotowane nazwisko Racheli Bojmwół w planowanych i zrealizowanych pracach tłumaczeniowych Achmatowej¹². I nawet jeśli głosy krytyków czy osób znających poetkę, upatrujących w znajomości Achmatowej z Bojmwół więcej, niż było w rzeczywistości, są przesadne i opisują raczej nieprawdziwe relacje¹³, to przecież warto o nich pamiętać choćby w kontekście wiersza, który tutaj analizuję; tym bardziej, że nie brak i takich opinii, że Bojmwół miała się przedstawiać jako „żydowska Achmatowa”¹⁴.

¹² Zob. *Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966)*. Сост. и подгот. текста К.Н. СУВОРОВОЙ. Вступ. ст. Э.Г. ГЕРШТЕЙН. Науч. консультирование В.А. ЧЕРНЫХ. Москва–Torino 1996, s. 92, 494, 653, 707, 718. https://imwerden.de/pdf/akhmatova_zapisnye_knizhki_1958-1966_1996.pdf [dostęp: 15.02.2020].

¹³ Zob. Ф. РАНЕВСКАЯ: *Клочки воспоминаний*. [Об Ахматовой]. <https://biography.wikireading.ru/199183> [dostęp: 15.02.2020].

¹⁴ Faina Raniewska pisała w swoich wspomnieniach: „Wypoczywałam z Anną Andriejewną w domu pisarzy »Golicyn«. Siedziałyśmy w lesie na pniach. Podeszła do niej siwa kobieta, nazwała siebie poetką, dodawszy, że pisze w jidysz i że ją nazywają »żydowską Achmatową«.

Wróćmy do wspomnianych wcześniej dwóch zetknięć poetek. Roman Timieniczik spotkał się z Rachelą Bojmwół 13 października 1997 roku i poprosił ją o opisanie swoich związków z Achmatową. To wspomnienie stanowi dziś główne źródło, na jakie powołują się krytycy lub dziennikarze. W przypadku Bojmwół jest zresztą praktyką powszechną, że opinie o jej życiu i twórczości są częściej parafrazą już sformułowanych sądów niż próbą samodzielnej oceny i autorskich poszukiwań. Jak zatem autorka *Kwitnienia wiśniowych drzew* wspominała taszkienckie odwiedziny u autorki *Różańca*?

[Achmatowa – M.K.] Leżała na łóżku. Wielu [w czasie ewakuacji – M.K.] kupowało po drodze [...] orenburskie szale [...], z długimi frędzlami, białe. Więc leży w takim orenburskim szalu, przykryta, wystaje jej goła nóżka z niesamowitym pedikiurem, bardzo ładna noga – goła. Pomyślałam sobie: „Jeszcze robi pedikiur!” Leży i mówi: „Proszę mi poczytać. Ma pani cudowne wiersze” – miała niski głos, mezzo. Pamiętam, że jej przeczytałam – głównie w przekładzie Inbier. Miałam taki wiersz, gdzie każda zwrotka kończy się słowami: „Und dos iz szojn a lid” („I to jest piosenka”), a tłumaczka zrobiła: „I to jest wiersz”. Ona skrytykowała, mówiąc: „Wiersz – to nie jest a lid”, ale wiersz jej się podobał. – „Jest (i to mi wszyscy mówili) o wiele lepszy w oryginale niż w przekładzie”... Posiedziałam u niej chwilę, wywarła na mnie bardzo wielkie wrażenie, wydała mi się taką damą, a ja przecież byłam wychowana po radziecku, prawie jej nie rozumiałam, mało co do mnie dochodziło, a jej leżenie, z tą grzywką, z tą swoją nogą, z tymi czerwonymi paznokietkami... Nie była łatwa [...]¹⁵.

»Więc niech Pani przyjdzie dzisiaj do mnie pod wieczór, da mi swoje wiersze, a ja je przetłumaczę«. Umówiły się na spotkanie”. Ibidem.

¹⁵ Р. ТИМЕНЧИК: Три персонажа „Записных книжек” Анны Ахматовой. В: История, культура, литература. К 65-летию

Bojmwół jest spostrzegawcza, ale i złośliwa. Tę cechę jej charakteru – złośliwość i sarkazm – zapamiętali jej współczesni. We wspomnieniu spotkania sprzed półwiecza nietrudno zauważyć, że osiemdziesięcioletnia poetka przeciwstawia temu, co kobiece, to, co twórcze. Czyni to świadomie. Sama, będąc ułomna, z nabytym w dzieciństwie garbem, zwraca uwagę na tak ważne dla Anny Wszechrusi, damy poezji, atrybuty – więc na: „gołą nóżkę”, „paznokietki”, „pedikiur” i „grzywkę”. I przeciwstawia cudzą kobiecość nie swojej kobiecości, lecz sile twórczej własnego wiersza, którego nie jest zdolny unieść obcy język. Powtórzymy raz jeszcze słowa o „wierszu” (*cmux*), a właściwie „pieśni” (פֶּסֶם / *lid*): „Jest (i to mi wszyscy mówili) o wiele lepszy w oryginale niż w przekładzie”...

Nawet po latach, kiedy Bojmwół już wiedziała o tragicznym doświadczeniu Anny Achmatowej, zapisanym w poemacie *Requiem*, gdzie znalazły się między innymi takie słowa:

Показать бы тебе, насмешнице
И любимице всех друзей,
Царскосельской веселой грешнице,
Что случится с жизнью твоей –¹⁶

– będzie pamiętać tamto wrażenie: „[...] wydała mi się taką damą, a ja przecież byłam wychowana po radziecku, prawie jej nie rozumiałam”. I uwyraźni ostre przeciwstawienie języków, z których *mame-loszn* zawsze będzie górował nad językiem kraju osiedlenia. W podobnym duchu przedstawi Bojmwół drugie spotkanie:

C.Ю. Дудакова. Иерусалим 2004, s. 221–234. <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/vospominaniya/timenchik-tri-personazha-zapisnyhknizhek.htm> [dostęp: 15.02.2020].

¹⁶ A. АХМАТОВА: *Poezje*. Wybór i posłowie J. SZYMAK-REIFEROWA. Kraków 1986, s. 358.

Kiedy [Achmatowa – M.K.] przyjechała do „Golicyna”, obległy ją piszące kobiety. Powiedziała do mnie: „Chodźmy się przejść!”. Nie urządziło mnie to „chodźmy się przejść!”, co ja będę się z nią wlec i spacerować, więc zostałam. Zostałam i napisałam ten wiersz, który się nazywa *Przechadzka*. Wcześniej nazywał się *Przechadzka w wyobraźni* [Воображаемая прогулка]. Napisałam go wtedy, siedząc na tarasie, kiedy ona poszła z nimi spacerować. I przeczytałam go Adelinie Adalis, to był twardy orzeszek, daleka od sentymentów, i nagle ona zapłakała. Myśle: „No tak, jest egzaltowana, aż za bardzo”. Potem przeczytałam go mężowi. Zapłakał, mówi: „Co z tobą?”. On mówi: „Kiedy ona przyjdzie ze spaceru, przeczytaj go jej”. Ja mówię: „Nie śmieję nawet pisać! Ja? Jej? Przeczytać? Nigdy w życiu”. I go nie przeczytałam. Minęły cztery lata i wydaję książkę w „Sowietskóm pisatielie”, przekładów. Nie pamiętam, czy mi powiedzieli, czy też podpowiedzieli, krótko mówiąc, poprosiłam Achmatową, żeby zrobiła kilka przekładów. Nawiasem mówiąc, ona tłumaczy nie najlepiej. Jest wielką pisarką, sama powinna pisać. Ale Marszak jest także wielkim pisarzem, Pasternak również, lecz oni dobrze tłumaczyli, ona – nie najlepiej. Wzięła cztery moje wiersze. Przetłumaczyła i bardzo wielkodusznie i prostodusznie powiedziała: „Rachelo Lwowna, sama jest Pani poetką, i jeśli nie będzie się Pani coś podobać, może mnie Pani poprawić”. Co może być lepszego! Powiedziałam: „Co Pani, co Pani”. Kiedy zaczęłam czytać przekłady, pomyślałam: „Dobrze byłoby poprawić”. Czy poprawiłam, czy nie, już nie pamiętam. Ale kiedy wyszła książka, już ostygłam, już moja urażona duma minęła, powinnam więc jej posłać jako tłumacze egzemplarz (Pietrowych mnie tłumaczyła – zdumiewająco! – i Marszak przetłumaczył, Spiendiarowa). I zamiast dedykacji wpisałam jej ten mój wiersz. I wysłałam w kopercie. Po jakimś czasie odwiedził ją Gałkin. Przyszedł [później do mnie – M.K.] i mówi mi tajemniczym głosem, on był taki romantyczny: „Coś Pani opowiem. Anna An-

dziejewna mi opowiedziała, że napisała Pani wstrząsający wiersz. I kiedy go ona czytała, miała łzy w oczach. I co? – ona swoją własną ręką wpisała ten wiersz do swojego albumu”. Cóż, byłam bardzo szczęśliwa. Lecz kiedy się z nią spotkałam, wypowiedziała te same słowa: „Wie Pani, ja Pani wiersz swoją własną ręką...” – Kto tak mówi o sobie: „swoją własną ręką”?! – „wpisałam do albumu”. Nie wiem, jakoś mnie to nie wzruszyło¹⁷.

Pyszenie opowiedziane! Poza uwyrażnieniem cech charakteru Racheli Bojmwoł zostały tu przypomniane okoliczności powstania *Przechadzki*. Nie wprost jeszcze została także określona przez poetkę światopoglądowa wartość jej utworu. Został on napisany dystychem i w tej najmniejszej poetyckiej strofie autorka zamknęła liczne obrazy, które odnoszą się do różnych form przedstawienia: przestrzeni widzialnej i dyskretnie ukrytej w myślach, wypowiedzianych słów oraz natrętnego milczenia. Siłą wiersza jest prostota języka, dlatego żydowska poetka nie estetyzuje sytuacji lirycznej, nie stara się jej nadać statusu wyjątkowości. Codziennność zdarzenia ma się odbić w codzienności mowy – zwykłej, poza salonem, zwróconej do siebie, nawet jeśli – w intencjach – miała być skierowana do towarzyszek przechadzki. Oto w pełni zrealizowany poetycki monodram:

Прогулка¹⁸

Ты сегодня особенно как-то тиха,
Королева стиха.

Мы с тобою идем по жнивью.
Я молчать тебе вдоволь даю

¹⁷ P. ТИМЕНЧИК: *Три персонажа...*

¹⁸ P. БАУМВОЛЬ: *Стихи...*

И сама я охотно молчу,
Молча думаю то, что хочу.

Я люблюсь в тиши средь полей
Горделивой осанкой твоей,

Властным взглядом, решительным ртом,
Словно сжатым Великим постом.

Жизнь твоя у Руси на виду.
Я, сестра твоя, рядом иду.

Рост мой мал, я сутулюсь слегка,
За спиною – страданий века.

Хоть и царской я крови, как ты,
Я взирать не могу с высоты.

Мой народ, для кого я пою,
Разве слышит он песню мою?

Песню отняли злые враги.
Королева, сестра, помоги!

Мне не надо ни стран, ни морей,
Ни чудесной короны твоей,

Только песню заставь их вернуть.
... Мы с тобой продолжаем наш путь,

Мы идем по жнивью не спеша.
Надрывается молча душа.

Впереди простирается лес.
Тишина вопиет до небес.

Wiersza nie zinterpretowali krytycy, choć stale jest on przywoływany jako przykład relacji łączących Achmatową

i Bojmwół, lub też traktowany jako Chagallowski znak nostalgii¹⁹. Znaczenia w nim ukryte są jednak o wiele ważniejsze, niż to wynika z lektury dosłownej czy kontekstualnej, w której *parole* wiersza dokładnie potwierdza podmiot autobiograficzny. Musimy odwołać się do lektury alegorycznej, w wierszu bowiem zdarzenie przechadzki pokazane jest na dwóch poziomach – jawnym i ukrytym. Poziom jawny, dosłowny to opis spaceru, który miał miejsce 24 sierpnia 1954 roku. Ubogi byłby jednak wiersz, którego sens zamykałby się wyłącznie w realistycznym opisie zdarzenia. Bezpośredniość sensu jest ważna zatem wyłącznie w wymiarze prawdziwościowym, zgodności tytułu z dedykacją. I na tym wymiarze skupili się wszyscy dotychczasowi krytycy, starający się precyzyjnie wypełnić wszystkie niejasne miejsca w biografii autorki *Różańca*. Ale dla sytuacji lirycznej nie ma znaczenia, czy poetki faktycznie szły po ściernisku w stronę lasu, czy też był to tylko spacer w wyobraźni (pierwotny tytuł utworu brzmiał następująco: *Воображаемая прогулка*). Z tego powodu rodzi się konieczność wniknięcia w poziom niejawny wiersza.

Zapewne wśród piszących kobiet, które otaczały Achmatową w domu pracy twórczej, trudno było się wyciszyć, a tym bardziej podjąć z nią intymny dialog. Dlatego, odsuwając inne – niewątpliwie rozgadane – pisarki, Bojmwół wyrusza w wyimaginowaną przechadzkę z „królową wiersza” tylko w jej towarzystwie: „Мы с тобою идем по жнивью”; „Я, сестра твоя, рядом иду”; „Мы с тобою продолжаем наш путь”; „Мы идем по жнивью не спеша”. Ważna jest wspólnota drogi, jaką przebywają obie poetki („мы идем”). Dwukrotnie (w drugim i przedostatnim dystychu) wypowiedziana zostaje ta sama fraza: „идем

¹⁹ О. Рубинчик: *Оглянувшиеся. Анна Ахматова, Марк Шагал и Рахиль Баумволь*. „Toronto Slavic Quarterly” 2005, no. 14. <http://sites.utoronto.ca/tsq/14/rubinchik14.shtml> [dostęp: 15.02.2020].

по жнивью”, przy czym słowo „жнивье”, to jest ściernisko/rzysko, może być rozumiane gwarowo, jako czas zbierania plonów, czyli – żniwo. W sensie metaforycznym, a nie alegorycznym, przechadzka poetek odbywa się w czasie ich egzystencjalnej i twórczej dojrzałości. Achmatowa ma 65 lat, Bojmwoł – 40, obie mogą zatem zbierać plony własnej pracy. Ale „жнивье” może oznaczać też co innego – to ściernisko, które zostało po antysemickich żniwach. Wróćmy jeszcze do tego wątku.

Zdarzenie jest tu silnie przez podmiot interioryzowane: „niespieszny” spacer odbywa się w bliskości ciał i w trwałości związków, a nieusuwalne zaimki osobowe Ja – Ty zdają się potwierdzać „siostrzaną” relację dusz. „Relacja jest wzajemnością” – przypomina filozof dialogu Martin Buber²⁰. „Королева стиха” – Achmatowa i jej towarzyszką Bojmwoł, która powie o sobie: „[...] царской я крови, как ты”, choć dzielą tę samą poetycką drogę, nie są jednakże sobie równe. Żydówka Rachela powie o Annie Wszechrusi: „Я люблюсь [...] / Горделивой осанкой твоей, // Властным взглядом, решительным ртом”; o sobie natomiast: „Рост мой мал, я сутулюсь слегка”. To, co dumne, niepokorne i majestatyczne, przeciwstawione zostało temu, co stulone, pokorne i niewielkie: „Жизнь твоя у Руси на виду. / Я, сестра твоя, рядом иду”. Opozycja: „на виду” – „рядом” podkreśla nierówność we wspólnotcie zarówno od strony wyglądu (władcza dama *vs* garbuska), jak i pod względem doświadczeń: „За спиною – страданий века”. Co ważne, „cierpienia wieku” są przy Żydówce, a nie przy Rosjance. Gdyby odwołać się do cytowanego wcześniej wspomnienia Bojmwoł, należałoby powiedzieć, że w tej opozycji z całą ostrością ujawniło się przeciwstawienie „damy” („Carskosielskiej wesołej grzesznicy”²¹) i – „wychowanej po

²⁰ M. BUBER: *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*. Wybrał, przeł. i wstęp napisał J. DOKTÓR. Warszawa 1992, s. 48.

²¹ A. ACHMATOWA: *Poezje...*

radziecku”²² – bolszewicki. Dwa światy doświadczeń, dwa wzajemne widzenia siebie.

Rachela Bojmwół, być może, niewiele jeszcze wiedziała o przeżyciach Achmatowej z lat trzydziestych, opisanych później w przejmującym poemacie *Requiem*, a przynajmniej nie ujawnia tej wiedzy ani w swoim wierszu, ani w swym wspomnieniu. W czasie wielkiej czystki żyła względnie spokojnie w „żydowskim Mińsku”²³, dopiero pod koniec lat czterdziestych – o czym już wspominaliśmy – doświadczała wzmożonej antysemickiej wrogości²⁴. Dlatego w *Przechadzce* pojawia się niezwykle wymowna fraza, że „żli wrogowie” („злые враги”) siłą zabronili jej („отняли”) tworzenia we własnym języku („песню отняли”). „Zły wróg” do wieku XVII oznaczał także „zły los” czy „złą dolę”²⁵, a nawet „diabła” w znaczeniu „wspólnego nieprzyjaciela rodu ludzkiego”²⁶. Tak też – peryfrastycznie, aluzyjnie – należy czytać wers, do którego jeszcze wrócimy: „Песню отняли злые враги”.

Alegoryczna lektura *Przechadzki* pokazuje, że wiersz Racheli Bojmwół w przypadkowe zdarzenie biograficzne wpisuje nieprzypadkowe zderzenie losów. Spotkanie „złotoustej Anny Wszechrusi”, jak ją nazwała Marina Cwietajewa²⁷, ze „strażniczką żydowskiego słowa”, jak prawdopodobnie nazwała siebie Bojmwół²⁸, przebiega w milczeniu.

²² Р. ТИМЕНЧИК: *Три персонажа...*

²³ Р. БАУМВОЛЬ: *Я имела честь знать Моисея Кульбака...*

²⁴ Zob. Р. БАУМВОЛЬ: „Пред грозным ликом старости своей...”...; А. КАЛУГИНА: *Рахиль Баумволь – хранительница еврейского слова...*

²⁵ А. BRÜCKNER: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Kraków 1927, s. 632.

²⁶ В.И. ДАЛЬ: *Толковый словарь живого великорусского языка*. Т. 1. Москва 1978, s. 258.

²⁷ М. ЦВЕТАЕВА: *Через сотни разъединяющих лет...* Комментарии А.А. СААКЯНЦ. Свердловск 1989, s. 95.

²⁸ Określenie „хранительница еврейского слова” stale powraca przy okazji Bojmwół (w artykułach, przypomnieniach, hasłach bio-

Мы с тобою идем по жнивью.
Я молчать тебе вдоволь даю

И сама я охотно молчу,
Молча думаю то, что хочу.

[...]

Мы идем по жнивью не спеша.
Надрывается молча душа.

Milczenie, o którym mowa w wersie inicjalnym („Ты сегодня особенно как-то тиха”), nie bierze się stąd, że „złotousta” Achmatowa nie podejmuje rozmowy w czasie przechadzki, natomiast Bojmwoł, również korzystając z milczenia („сама я охотно молчу”), może rozmyślać, o czym chce („Молча думаю то, что хочу”), i upajać się panującą na polach ciszą („Я люблюсь в тиши средь полей”). Wyraz „как-то” wprowadza znaczeniową podwójność, z jednej strony – przysłówkowo – intensyfikuje milczenie (i jest równoznaczne słowom „очень”, „слишком”, „крайне”), z drugiej – zaimkowo – zdumiewa się milczeniem, nie potrafi określić jego stopnia. Każdorazowo odnosi się do bliżej nieznanego (podmiotowi mówiącemu i czytelnikom) przyczyn czy racji adresatki wiersza. Metaforycznie powiedzielibyśmy, że wyraz „как-то”, wyjęty z mowy żywej, dziwi się milczeniu (mowie martwej).

W pierwszym dystychu uwydatnione zostało jednak jeszcze inne – semantyczne i intertekstualne – zjawisko: równoczesności rzeczy i zdarzeń przeciwnych (*unus mundus*). Bojmwoł wyraziła je w głębokim rymie żeńskim: „тиха” – „стиха”. Domyślamy się, że nie chodzi w nim o rozszerzenie współdzwięczności poza granicę akcento-

graficznych), oderwało się od swego autora i funkcjonuje jako *vox populi*.

wanej samogłoski, ani też o położenie nacisku na wierszotwórczą czy instrumentacyjną funkcję rymu. Ważniejszą rolę odgrywa tu raczej semantyczna funkcja rymu, która sprawia, że od homonimii przechodzimy do polisemii ukrytej w rdzeniu „стих-”, otwierającej nie wprost zarówno na nastrój (*ndm* „стих”), jak i na żywioł, moc („стихия”). I nawet jeśli ta „воображаемая этимология”, by strawestować humorystycznie pierwotny tytuł liryku Racheli Bojmwół, błędnie kreśli pole znaczeniowe słowa „стих”, to przecież nietrudno zauważyć, że w obrazie „królowej wiersza” – Achmatowej – która „dzisiaj” („сегодня”) z jakiegoś tylko jej znanego powodu („особенно”) zamilkła, żydowska poetka zamknęła i żywiołowość młodego wieku autorki *Różańca*, i niepodrabialny nastrój (oraz krój) jej wiersza. A jest to wiersz w żywiole języka „prostego, dyskretnego”²⁹, który „ujawnia liryczną duszę bardziej twardą niż miękką, raczej nieustępliwą niż płacziwą, wyraźnie dominującą, a nie uciskaną”³⁰, i w którym „poetka świadomie milczy [...] o wielu rzeczach”³¹.

Wróćmy zatem do milczenia, które jest jednym z najważniejszych słów kluczy omawianego wiersza. Otóż w *Przechadzce* obie poetki zostały, jak się zdaje, wyłączone ze wspólnoty języka. Milczenie nie jest ich wyborem, ale zadaną im raną. Zauważmy: milcząca dusza krzyczy wniebogłosy („надрывается молча душа”), cisza zaś lamentuje, zawodzi, woła o pomstę do nieba („тишина вопиет до небес”). Przywołanie słów z tego samego emocjonalnego rejestru – „надрывать” i „вопить”³² – atmosferę przechadzki

²⁹ В.Ф. ХОДАСЕВИЧ [b.t.], „Новь” 1914, № 69, s. 6. http://az.lib.ru/h/hodasewich_w_f/text_1914_akhmatova.shtml [dostęp: 15.02.2020].

³⁰ Н.В. НЕДОБРОВО: Анна Ахматова. „Русская мысль” 1915, № 7. http://az.lib.ru/n/nedobrowo_n_w/text_1915_akhmatova.shtml [dostęp: 15.02.2020].

³¹ В.Ф. ХОДАСЕВИЧ [b.t.]...

³² В.И. ДАЛЬ: *Толковый словарь...*, т. 1, s. 241, s.v. вопиять; т. 2, s. 407, s.v. надрывать.

czyni gęstą, trudną do zniesienia. Milczenie kobiet, cisza pól, rozdarte dusze – to wszystko zanosí do niebios jakiś niedający się znieść ból, jakaś skarga, której niepodobna wyrazić w ludzkim języku.

Wiersz powstał w czasie, kiedy stalinowski antysemityzm osiągnął apogeum, a wszedłszy na szczyt terroru – zaczynał słabnąć. Euforia zwykła się zadowalać sama sobą i męczyć przeżywaníem zwycięstwa. Inaczej ten, kogo dotknęło spojrzenie Gorgony. „Kto ujrzał Gorgonę, ten nie powrócił, by dać świadectwo, albo powrócił niemy”³³. Bojmwół zwraca się do „królowej wiersza” jako niema poetka niemego narodu: „Мой народ, для кого я пою, / Разве слышит он песню мою?”. Pieśń – powiada – została zniewolona przez „złych wrogów” („Песню отняли злые враги”). Pozornie nie wiemy, kim oni są, ponieważ nie zostali nazwani wprost. Nie mają swoich imion, ale w literaturze odnajdziemy nie jeden ich wizerunek – rozbójników, grabieżców, gwałci-cieli. To także hegemoni ideí, podporządkowujący sobie narody i trzebiący odmienne tożsamości. W wierszu Bojmwół siłą odebrana pieśń jest wygnaniem z pieśni. Etymologia słowa „wygnanie” wskazuje przemocowy związek kata i ofiary³⁴, przy czym ofiara nie ma do kogo apelować, wszak jest w swoim „czasie cierpienia”, które można odczytać także jako „trwające przez stulecia” („за спиною – страданий века”). Ofiara jest niema, pozbawiona głosu.

W milczącym dialogu z Achmatową, „królową wiersza”, Rachela wspomina i swoje „królewskie” pochodzenie, przeciwstawiając je odmienności dzisiejszego położenia: „Хоть и царской я крови, как ты, / Я взирать не могу с высоты”. Dawna Rachel, w której imię wpisano pokorę („owieczka”),

³³ P. LEVI: *Pogrążeni i ocaleni*. Przeł. S. KASPRZYŚIAK. Kraków 2007, s. 101.

³⁴ Zob. A. BRÜCKNER: *Słownik etymologiczny...*, s. 146, s.v. *gnać*; М.Р. ФАСМЕР: *Этимологический словарь русского языка*. Т. 1. Перев. О.Н. ТРУБАЧЕВ. Москва 1986, s. 419, s.v. *гнать*.

była pramatką narodu żydowskiego; dzisiejsza Rachel – „również królewskiej krwi” – bierze odpowiedzialność za swój naród nie konkretnie, lecz alegorycznie: pragnie, by odzyskał on swój głos, własną „pieśń”. Wywłaszczenie z pieśni nie staje się bowiem prostym wygnaniem z języka, wygłuszeniem go, lecz uśmierceniem. Głos poetki jest pełen goryczy. Naród, dla którego śpiewa, nie słyszy jej pieśni, a może nawet i nie rozumie już języka, w którym ona śpiewa.

„Королева, сестра, помоги!” – w tej prośbie ukryta jest niemoc. Jak odzyskać język, który zamilkł? Jak wskrzesić pieśń, która nie uszła cało? „Мне не надо ни стран, ни морей, / Ни чудесной короны твоей” – mówi do „Anny Wszechrusi” „strażniczka żydowskiego słowa”. Gdybyż można było wszystkie skarby tego świata oddać za przywrócenie głosu; gdybyż jedna poetka mogła uratować poetkę inną. Jak jednak zmusić „ich”, czyli „złych wrogów”, aby oddali pieśń? „Только песню заставь их вернуть” – ten wers możemy czytać dwojako. Jest prośbą do Achmatowej, by swoją pieśnią zmusiła „złych wrogów” do uwolnienia pieśni żydowskiej; ale także żądaniem, by oni (Żydzi) powrócili do swojej pieśni, czyli do języka.

W istocie rzeczy chodzi o to, aby pieśń była śpiewana dla wolnego narodu. Prosty język ma często głębsze dno, ukrywa w swojej nieporadności intencje dodatkowe. Kiedy Bojmwół mówi do Achmatowej: „... Мы с тобой продолжаем наш путь”, to w rozpoczynającym wers wielokropku uwyrażniona jest pauza będąca związaniem przebytej drogi – tej realnej, po ściernisku, i tej duchowej, rosyjsko-żydowskiej psychomachii. W prozaicznych słowach o kontynuacji przechadzki jest etycznie, a może metafizycznie zawarte przekonanie o wspólnocie drogi („наш путь”), to znaczy heroicznej postawie trwania. Dlatego przechadzka odbywa się w milczeniu, ponieważ inaczej nie można wyrazić bezsilności wobec przemocy świata.

Poeta Zagłady O Tadeuszu Różewiczu

I

Niebywale stygmatyzujące jest to zdanie Marii Janion: „Różewicz zrodził się jako poeta Holocaustu – zjawiska wyjątkowego, i takim pozostał”¹. Holocaust, Szoa/Shoah czy Zagłada? Słowa znaczące podobnie, a jednak inaczej.

Szoah ma sens opisowy, określa fakt podstawowy, to, co się wydarzyło z Żydami w okresie II wojny światowej. *Holocaust* znaczy „ofiara” i zawiera określoną sugestię interpretacyjną: ewentualny wymiar teologiczny zagłady Żydów, przypuszczalne znaczenie *szoah*.

Tak pisał Władysław Panas². I dodawał: „*Szoah* nie jest synonimem holocaustu. Jest natomiast synonimem polskiego słowa »zagłada«”³.

Pytając o zagładę/Zagładę w dziele Tadeusza Różewicza, mierzymy się z doświadczeniem całego wieku XX. Pisana

¹ M. JANION: *To, co trwa*. W: EADEM: *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*. Warszawa 2000, s. 240.

² W. PANAS: *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*. Lublin 1996, s. 92.

³ Ibidem, s. 93.

minuskułą/majuskułą nie jest tą samą zagładą/Zagładą. Wielkość liter ma tutaj znaczenie zasadnicze. Wiemy z nowszych prac o twórcy *Niepokoju*, że zagłada/Zagłada jest w jego twórczości czymś organicznym i mówić o jednej bez świadomości drugiej stanowi jakieś naruszenie interpretacji⁴.

Słowo „zagłada” akcentuje całkowitość, nie zawęża do egzemplaryczności, odnosi się do liczby mnogiej. „Zagładzenie, zgładzenie, wyniszczenie, wniweczenie, zaguba, zaginięcie” – tak definiował je pierwszy leksykograf nowocześnieści Samuel Bogumił Linde⁵, dodając jeszcze silniejsze znaczenie słowa „zagładzić”: „zgładzić, wygładzić, wygubić, zagubić, wytępić”. I wreszcie: „zagładzić z pamięci, wypuścić z pamięci, oddać niepamięci”⁶.

Bliski temu rozumieniu był Jean Baudrillard, gdy pisał dwieście lat później: „Niepamięć o Zagładzie sama stanowi jej część, gdyż jest ona w równym stopniu zagładą pamięci, historii, społeczeństwa itp.”⁷. Francuski filozof stwierdził, że w naszych czasach, za sprawą telewizji, to, co się wydarzyło naprawdę (Holocaust), powtarza się, estetyzuje i traci swoje znaczenie. Nie ma różnicy między rzeczywistością zagłady a „zimnym światłem telewizji”, emitującej obrazy udające zagładę i „nieszkodliwe dla wyobraźni”⁸. Dowodził: „Zapomnienie, unicestwienie, które osiąga w ten sposób wymiar estetyczny – swój kres znajduje w stylu retro, wyniesione tutaj ostatecznie do swego wymiaru masowego”⁹. I kategoryzował:

⁴ Zob. np. A. UBERTOWSKA: *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holocaustu*. Kraków 2007.

⁵ S.B. LINDE: *Słownik języka polskiego*. T. 6. Warszawa 1814, s. 641.

⁶ Ibidem, s. 642.

⁷ J. BAUDRILLARD: *Holokaust*. W: IDEM: *Symulakry i symulacja*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2005, s. 65.

⁸ Ibidem, s. 67.

⁹ Ibidem, s. 65.

Ten sam proces zapominania, likwidacji, eksterminacji, to samo unicestwianie pamięci i historii, to samo dośrodkowe i implozyjne promieniowanie, to samo pochłanianie bez możliwości jakiegokolwiek odbicia, ta sama czarna dziura jak Auschwitz¹⁰.

To, co Baudrillard zobaczył w „zimnym świetle telewizji”, w wulgaryzacji Zagłady i w odebraniu jej sensu, Tadeusz Różewicz wcześniej odkrył w poezji estetyzującej, pisanej w „języku Muz” (PdW, 33)¹¹, widzianej w „tańcach poetyckich”, uprawianych przez „synów Apollina” (PdW, 115). Tymczasem: „Taniec poezji zakończył swój żywot w okresie drugiej wojny światowej w obozach koncentracyjnych, stworzonych przez systemy totalitarne” (PdW, 33). Czyniąc Zagładę „punktem zero” świadomości nowoczesnej kultury, autor *Niepokoju* nie odsyła jednak do Szoah czy Holocaustu¹².

Prześladowcy i ofiary, ślepo uderzający i ślepo się broniący, tkwią na równi w fatalnym błędnym kole. [...] Absurdalna rozrywka, jaką jest zabijanie, potwierdza otępiałe życie, na które ludzie się godzą

– pisali Max Horkheimer i Theodor W. Adorno¹³. Podobnie sądzi Różewicz, nie zawężając określenia „zagłada” do historii jednego narodu, ale nadając mu wymiar uniwersalny.

¹⁰ Ibidem, s. 66.

¹¹ Tu i dalej skrót PdW odsyła do edycji: T. RÓŻEWICZ: *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*. Wyd. 2. rozszerzone. Warszawa 1977. Cyfra po skrócie oznacza numer strony.

¹² Zob. M. KISIEL: *Poeta „punktu zero”. Tadeusz Różewicz wobec „cezury oświecimskiej”*. W: IDEM: *Pamięć, biografia, słowo. Szkice o poetach dwóch generacji*. Katowice 2000, s. 49–61.

¹³ M. HORKHEIMER, Th.W. ADORNO: *Dialektyka Oświecenia. Fragmenty filozoficzne*. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. Przekład przejrzał i posłowiem opatrzył M.J. SIEMEK. Warszawa 2010, s. 171–172.

Słowo „zagłada” jest bowiem samozwrotne, odsyła do siebie. Stwarza siebie i siebie unicestwia.

Piszę, pisałem, będę pisał, będę układał słowa; już wiem, że tych słów będzie jeszcze więcej i nie będę już ich zatrzymywał, zabijał, niech wypływają, wychodzą ze mnie, niech płyną. [...] Będę tonął w słowach. Utoniemy w słowach.

PdW, 114

Maria Janion napisała o Różewiczu: „On pilnuje słowa. Jest jego strażnikiem, jego się nie wyrzeka”¹⁴. Modyfikując lekko to sformułowanie, bo przecież nie niwecząc jego sensu, powiedziałbym zatem: „Różewicz zrodził się jako poeta Zagłady [...] i takim pozostał”. Odrywamy się tu od „zjawiska wyjątkowego”, Holocaustu, by mocniej zaakcentować świadomość kresu kultury nowoczesnej.

II

Wyrastając z doświadczenia Zagłady, Tadeusz Różewicz uczynił je doświadczeniem poezji. Innej niż dotąd. Od samego początku mieli tego świadomość poeci starsi, jak Julian Przyboś, ale także rówieśnicy – co ciekawe – niebędący Polakami. Drahomir Šajtar – eseista i literaturoznawca czeski – pisał w roku 1948:

Domyślam się, że w gronie żyjących Różewicz jest niekwestionowanym poetą. Jest niskiego wzrostu, ciemnego oblicza, pewny siebie, ale nie uparty. Bystry, czujny, dowcipny. A jego poezja? Nie sądzę, żeby ją coś łączyło

¹⁴ M. JANION: *To, co trwa...*

z liryką Włodka, choć obaj są uczniami Przybosa. I Różewicz jest pełen czułości, emocji, niedopowiedzeń. Ale mocniej je akcentuje w walce z rzeczywistością, która go ekscytuje niczym demon. I on wyrasta z gruzów, ale jakby się na nim głębiej odcisnęły. Patrzy otwartymi oczyma. Widzenie Różewicza jest szersze, bardziej przenikliwe. Jest w nim coś typowo polskiego: odczuwa ból, by się od niego wyzwolić¹⁵.

Owo „odczuwa ból, by się od niego wyzwolić”, jest, prawdopodobnie, zwróceniem uwagi na pracę żałoby. Nie wikłając się na razie w dodatkowe uzasadnienia, zapytajmy: Od czego chciał wyzwolić się Tadeusz Różewicz? Sądzę, że wychodząc z chaosu i rodząc się na gruzach, jak pisał Šajtar, twórca *Niepokoju* – jako poeta Zagłady – stanął przed najważniejszym być może sprawdzianem. Ponieważ doświadczenie historyczne postawiło go wobec konieczności egzystencjalnej, postanowił je pokazać w wymiarze nie jednostkowym, lecz uniwersalnym. W sześciu fundamentalnych perspektywach: zagłady języka, zagłady tekstu, zagłady poezji. I na innym poziomie: zagłady biografii, zagłady historii, zagłady rzeczywistości.

Wszystko to jest „zagłada” napisana małą literą. Nie odnosi się do narodów ani państw czy – jak by powiedzieli oświeceni – społeczeństw (Linde: „całkowite prawie społeczeństwa zagłady”), ale do tego, co mieści się w planie wyrażania, ekspresji. Różewicz jest „strażnikiem słowa”, mówi Janion. Jeżeli tak, to „zagłada” od małej i wielkiej litery, najpierw dotyczyć będzie języka.

¹⁵ D. ŠAJTAR: *U mladih polskih basnikū*. „Čti” 1948, č. 2.

III

Dokonuje się ona już w *Echach leśnych*. Najpierw na poziomie tytułu, który – dzięki bezpośredniemu nawiązaniu – sprowadza się w istocie rzeczy do odrzucenia frazy Stefana Żeromskiego. Szlacheckość jako status ustąpiła miejsca plebejskości, a szlachetność jako cnota zastąpiona została zdziczeniem (później widać to w dramacie *Do piachu*). „Na wojnie życie się bierze, życie się oddaje”¹⁶. Etyka odarta z mitu, a codzienność wojny bliższa ziemi, brudu niż nieba, patosu – chwieją posadami wartości¹⁷.

Najpełniej, jak wiemy, wyraził to poeta w *Ocalonym*, wierszu o języku, który nie znajduje dla siebie uzasadnienia po Zagładzie. Odwołując się do dwumianu nieodwracalnego, uwspółcześniając wyrazy i pojęcia, Różewicz sięga do Księgi Rodzaju jako wysłowionej historii początku¹⁸. Wysłowionej w tym sensie, że zapisano w niej porządek wartości, określono to, co stoi po stronie światła (dobra) i ciemności (zła). Opozycja ciemności/światła, literacko upowszechniona wcześniej, tutaj ma swoje okrutne zakotwiczenie. „Ocalony” jest anonimem, który może odzyskać swą tożsamość dzięki językowi. Potrzebuje nauczyciela, który potrafiłby przywrócić go życiu. Bo „ma dwadzieścia cztery lata” i „ocalał”, „prowadzony na rzeź”.

To ocalenie jest najpierw sensualne, a nie pojęciowe czy racjonalne. „Niech mi przywróci wzrok słuch i mowę” odnosi się do poznania za pośrednictwem zmysłów, które Arystoteles definiował jako pierwsze i definitywne. Ale także do patrzenia, którego granic nie znamy, rytmu,

¹⁶ T. RÓŻEWICZ: *Echa leśne*. Warszawa 1985, s. 21.

¹⁷ Zob. M. KISIEL: *Prawdziwy debiut Różewicza*. W: IDEM: *Przypisy do współczesności*. Katowice 2006, s. 64–78.

¹⁸ Zob. M. KISIEL: *Pamięć, biografia, poezja. Przypisy do wierszy Tadeusza Różewicza*. W: IDEM: *Pamięć, biografia, słowo...*, s. 39.

który odmienia formę poezji, języka zmieniającego rzeczywistość. Dwie dekady po *Ocalonym* poeta napisał:

Dla mnie, młodego poety, który czcił wielkich poetów zmarłych i żywych jak bogów, za wcześnie stały się zrozumiałe słowa Mickiewicza o tym, że „trudniej dzień dobrze przeżyć, niż napisać księgę” [...]. Zbyt wczesne zrozumienie takich „prawd” nie pomaga twórcom, którzy ma przed sobą lata terminowania w królestwie sztuki, dla którego „boskie” tajemnice formy są, być może, główną podniętą twórczości. Odwracałem się z lekceważeniem od źródeł estetycznych. Źródłem twórczości – myślałem – może być tylko etyka. Ale i jedno, i drugie źródło wyschło: „umył w nich ręce morderca”.

PdW, 91

Język dotychczasowej poezji uległ zgładzeniu, rozbiściu, odrzuceniu, rozformowaniu. Stało się tak za sprawą Zagłady, która sprawiła, że nic po niej nie było już takie samo, jak przed nią. „Człowiek przecież został zamordowany w Oświęcimiu” (PdW, 182). Jak wygląda „wnętrze poety współczesnego”? „Przecież to jest kosz na śmieci” (PdW, 183). „Ja próbuję sadzić drzewa i kwiaty na »śmietnikach«” (PdW, 115). Takie są odpowiedzi twórcy *Czerwonej rękawiczki*.

Tomasz Kunz zauważył, że język poezji Różewicza tym różni się od macierzystego kontekstu awangardowego, że jego ascetyczne „minimum” to – w istocie rzeczy – „minimum poetyckości”¹⁹.

W tym znaczeniu jest to rzeczywiście anty-poezja. [...] Różewicz mówi [...], że poezja mieści się poza wszelką instytucją, poza konwencjonalnie pojmowaną formą („minimum wierszowości”) i poza językiem jako szcze-

¹⁹ T. KUNZ: *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*. Kraków 2005, s. 77.

gólnym, „najwyżej zorganizowanym” gatunkiem mowy („minimum swoistości językowej”)²⁰.

Poeta wyznaje:

Kiedy piszę lirykę... To jest także takie krystalizowanie wiersza z jakichś materii nieczystych. Z nieczystych sytuacji, z nieczystych znaków. Z materii zabrudzonej krystalizuję wiersz²¹.

Chodzi o to, że autor *Form* nie afirmuje poetyckości jako nadorganizacji językowej, destrukuje jej sens. Destrukcja zaczyna się elementarnie – na poziomie leksykalnym, od frazeologizmu, by osiągnąć stopień wyższy w przestrzeni tekstualnej. Tekst Różewicza traci swoją formę, nie ma charakteru całościowego, obca jest mu holistyczna i teleologiczna struktura.

To, co zaprzeczone, „spustoszone”, rozsypane, „rozrzucone” i „złożyć się nie może”, stanowi o nowej jakości wyrażania. Wszystko zaczyna się od zrozumienia mechanizmu zagłady tradycyjnego języka, który nie może wypowiedzieć świata po Zagładzie. Tadeusz Różewicz twierdzi, że tradycyjna forma dlatego nie może utrzymać kształtu poezji, że kryje się w niej Nic. Nie ma więc całościowości przedstawień, jest ich procesualność; nie ma skończonego dzieła, jest „work in progress”²².

To, co Tomasz Burek, a za nim Halina Filipowicz, nazywali „nieczystymi formami”, Marta Piwińska „techniką collage’u”, a sam poeta „materiami nieczystymi”²³, w istocie

²⁰ Ibidem, s. 78.

²¹ K. BRAUN, T. RÓŻEWICZ: *Języki teatru*. Wrocław 1989, s. 77.

²² Ibidem, s. 169–225. Zob. także A. SKRENDÓ: *Tadeusz Różewicz i granice literatury*. Kraków 2002, *passim*.

²³ Zob. T. BUREK: *Nieczyste formy Różewicza*. „Twórczość” 1974, nr 7. Por. H. FILIPOWICZ: *Laboratorium form nieczystych. Dramaturgia Tadeusza Różewicza*. Przeł. T. KUNZ. Kraków 2000; K. BRAUN, T. RÓŻEWICZ: *Języki teatru...*, s. 77.

rzeczy zmierza do unieważnienia tradycyjnie pojmowanej poezji jako intelligibilnej formy wypowiedzi zorganizowanej swoiście, to znaczy wedle uprzednich kryteriów. Jest to poezja „agramatyczna”. Jak zauważył Tomasz Kunz:

Literacka „agramatyczność” Różewiczowskiego tekstu domaga się równie „agramatycznej” lektury, która potrafi przystać na niekonkluzywność i wewnętrzną sprzeczność interpretacji i zdaje sprawę raczej z zawiedzionych nadziei na odnalezienie scalającej formuły, spójnej wykładni czy całościowego sensu niż z totalizującego aktu jednania sprzeczności w imię wiary w niezawodność sprawdzonych metodologicznych procedur²⁴.

IV

Zagłada języka, tekstu i poezji jest podstawą pytania o biografię, historię i rzeczywistość. Pojęcia na siebie się nakładają. Pisałem kiedyś: „Biografia jest [...] tym, co w życiu człowieka wyznacza miarę jego egzystencji. Bez biografii nie ma pamięci, nie ma »punktu zero« dla żyjącej ludzkości, nie ma wreszcie człowieka”²⁵. W wierszu *Zostawcie nas* poeta, wychodząc od biografii własnej i swojego pokolenia, mówił o manipulacjach biografiami, więc także o manipulacjach historią, którą się współtworzyło, a przynajmniej określało jej etyczny kształt. Konkluzja była kategoryczna:

zapomnijcie o nas
nie pytajcie o naszą młodość
zostawcie nas²⁶

²⁴ T. KUNZ: *Strategie negatywne...*, s. 248.

²⁵ M. KISIEL: *Pamięć, biografia, poezja...*, s. 41.

²⁶ T. RÓŻEWICZ: *Utwory zebrane*. T. 8: *Poezja*. Cz. 2. Wrocław 2006, s. 49.

Dlaczego: „zostawcie nas”? W *Przygotowaniu do wieczoru autorskiego* czytamy: „Chcę wam powiedzieć kilka słów o moim pokoleniu. »Pokolenie zarażone śmiercią«. Nie tylko zarażone, skonsumowane przez śmierć. Strawione przez śmierć. Żyjemy” (PdW, 182). W tym wyznaniu śmierć gra pierwsze skrzypce. Żyjący są „strawieni przez śmierć”, a śmierć nie może być dobrym sprzymierzeńcem biografii, nie może kształtować historii, nie może także określać rzeczywistości. Gdzie jest pamięć o śmierci, jest rozsypująca się biografia, a rzeczywistość umyka. Być może rację ma Ryszard Nycz, kiedy pisze, że w poezji Różewicza

tym, co naprawdę realne (bo nie tylko rzeczywiście trwa, ale i niezmiennie oddziałuje) nie jest ani rzeczywistość zewnętrzna, ani też wewnętrzna. Staje się nim natomiast trauma jako [...] dotkliwy ślad nieobecności²⁷.

W nietytułowanym wierszu z *Płaskorzeźby*, który odsyła do Hölderlina, czytamy tajemnicze słowa:

lecz ten co przyszedł po Końcu
nie otrzymał odpowiedzi

[...]

odarty przez czarnego anioła
z wiary nadziei miłości
znalazłem się na drodze
pustej ciemnej
wyziębionej

[...]

²⁷ R. Nycz: *Tadeusza Różewicza „tajemnica okaleczonej poezji”*. W: IDEM: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001, s. 205. Podkr. – M.K.

zostawiłem przed sobą ślady stóp
i odszedłem w krainę bez światła²⁸.

Tomasz Kunz interpretował ten wiersz metafizycznie²⁹. Zobaczmy w nim jednak biografię indywidualną, historię „odarcia” i jej zmierzch, rzeczywistość jako „dotkliwy ślad nieobecności”, wreszcie – „Koniec”, Zagładę. Otwiera się wtedy porozumienie między wierszami wczesnymi (od *Niepokoju*) a *Płaskorzeźbą*, która wносиła do poezji Tadeusza Różewicza nową interpretacyjną jakość. I dalej idąc: również porozumienie między tymi zbiorami, a *Zawsze fragment*, który przywrócił Różewicza nie tylko refleksji literackiej, ale także ponownie wprowadził go do globalnego namysłu nad końcem historii, człowieka, kultury.

Tom *Płaskorzeźba* inaczej ustawił Różewicza w dotychczasowych lekturach. Po blisko dziesięcioletnim milczeniu poety odżyły dawne odczytania, ale i pojawiły się nowe konteksty, których – z różnych przyczyn – jawnie nie można było (nie chciano) poruszać. Jednym z takich kontekstów, w usytuowaniu historycznym, filozoficznym, kulturowym, była problematyka Zagłady. Najważniejsza problematyka dzieła Tadeusza Różewicza. Wciąż nie mamy do niej dobrych kluczy. Ale cytowany w urywku wiersz o tym, „co przyszedł po Końcu”, jest zbyt czytelny dla nas, by tego nie powiedzieć wprost.

Mowa jest w nim o Tadeuszu Różewiczu, tym z *Ocalonego*, który uniknął rzezi, doświadczył manipulacji biografią, przeżył wielokrotną śmierć historii, odrzucił dotychczasową estetykę poezji, zaufał etyce, potem zrozumiał, że „i jedno, i drugie źródło wyschło” (PdW, 91), chciał rozgonić szkoły oraz wyrzucić rekwizyty poezji dawnej. Przed nim był ktoś, kto będzie po nim? Napisał:

²⁸ T. RÓŻEWICZ: *Utwory zebrane*. T. 9: *Poezja*. Cz. 3. Wrocław 2006, s. 262–263.

²⁹ T. KUNZ: *Strategie negatywne...*, s. 101–103.

zostawiłem przed sobą ślady stóp
i odszedłem w krainę bez światła.

Zagłada. Ma tyle imion. Jest ta, która zaczęła się wraz z II wojną światową (o niej poeta mówił wielokrotnie). I ta, która jest otwarciem na „kraj bez światła”. Czy upora się z nią poeta? A czy upora się z nią nasza kultura?

Jeżeli jest to wiersz metafizyczny, to stoi za nim cała fizyka doświadczenia. I pointuje się w nim świat człowieka, który zobaczył kres (Zagładę), zanim „znalazł się” – jak napisał –

[...] na drodze
pustej ciemnej
wyziębionej

Dom

O wierszu Adama Czerniawskiego

Dom jest miejscem intymnym. Myślimy o domu jak o swoim miejscu, ale zachwycające obszary przeszłości przywołuje nie cały dom – budynek, na który można tylko patrzeć – ale jego części i wyposażenie, to, czego możemy dotknąć, co ma również zapach: strych i piwnica, kominek i wielkie okno, ukryte zakątki, taboret, złożone lustro, nadłamana muszla¹.

Dom sięga znacznie dalej niż mury budynku i należący do niego ogród. Gromadzi wokół siebie światy dźwięków, zapachów i widoków. Obejmuje przyrodę, historię i zapełniające go doczesne dobra. Dom jest miejscem epifanii zjawisk natury: to tutaj niebo i ziemia stykają się w pewien szczególny sposób, horyzont jest specyficznie rozległy lub bliski, światło ma osobliwy pobłysł [...]².

Uwodzi nie całość, lecz część – drobiazg, rzecz, zapach. To, co idiosynkratyczne, a nie wspólnotowe. Dom skrywa wiele tajemnic, każdy z nas ukrył w nim przynajmniej jedną własną. „»Dom« jest sposobem doświadczania

¹ YI-FU TUAN: *Przestrzeń i miejsce*. Przeł. A. MORAWIŃSKA. Wstęp K. WOJCIECHOWSKI. Warszawa 1987, s. 183.

² J. AMATO: *Rethinking Home. A Case for Writing Local History*. Berkeley 2002, s. 7. Cyt. za: T. SŁAWEK: *Mapa domu*. W: T. SŁAWEK, A. KUNCE, Z. KADŁUBEK: *Oikologia. Nauka o domu*. Katowice 2013, s. 139.

świata”³, a jego obrazy są obrazami pamięci. Leopold Staff pisał o „Poezji starych studni, zepsutych zegarów, / Strychu i niemych skrzypiec pękniętych bez grajka”. Wspominał: „Zbierałem zardzewiałe, stare klucze...”. „Motyle-m potem zbierał [...]”. Dzieciństwo – twierdził – to „Sen słodki, nie-dorzeczny, jak szczęście... jak szczęście...”. Dlatego swojemu wierszowi nadał taki właśnie tytuł: *Dzieciństwo*⁴.

Ale są różne dzieciństwa. Jedne doświadczone indywidualnie, inne doświadczane we wspomnieniach osób bliskich lub przygodnych. Dzieciństwo jest jak lektura. Stale wracamy do niej, a ona – własna i cudza – staje się ponowionym powrotem do dawnego czasu. Przeżytego (na własny i nie na własny rachunek) i odnalezionego (dla siebie lub dla innego). Pisał o tym Georges Poulet w odniesieniu do lektur ponawianych. Podstawmy pod słowa: „lektura”, „czytanie” – inne słowa: „słuchanie”, „wysłuchiwanie”, a znajdziemy się w identycznym kręgu fenomenologicznych znaczeń, czyli „samoidentyfikacji”.

Przeczytać tylko jedno dzieło danego autora to mieć z nim tylko jedno spotkanie. [...] Rozumieć, to znaczy czytać, a czytać, to czytać wielokrotnie, czy w szczególności, przy lekturze innej książki, odbierać doznania, których poprzednia nam nie przekazała wystarczająco. Podobnie jak powstał czas odnaleziony, istnieje lektura odnowiona, doświadczenie przeżyte na nowo, zrozumienie skorygowane, a krytycznym aktem *par excellence* jest taki, który w całości pisarskiego dzieła na nowo czytanego pozwala nam retrospektywnie stwierdzać powtórzenia o czymś świadczące i charakterystyczne obsesje⁵.

³ T. SŁAWEK: *Mapa domu...*

⁴ L. STAFF: *Dzieciństwo*. W: IDEM: *Wiersze zebrane*. T. 1. Warszawa 1955, s. 253.

⁵ G. POULET: *Krytyka identyfikująca się*. Przeł. J. ZBIERSKA-MOŚCICKA. W: *Szkoła Genewska w krytyce. Antologia*. Wybór H. CHUDAK, Z. NALI-

Powtórzmy jeszcze raz: „czas odnaleziony”, „lektura odnowiona, doświadczenie przeżyte na nowo, zrozumienie skorygowane”. W tych, by tak rzec, przyswojonych słowach zawarty został postulat, aby spróbować zobaczyć dzieciństwo w „rozumieniu wielokrotnym”, to znaczy, aby móc powrócić do tego samego zdarzenia, zrozumieć je ponownie i jeszcze kolejny raz. Nie tyle przepracować coś, co jest nie moje, ponieważ zapośredniczone, ile przenieść odnalezione doświadczenie w przestrzeń mitu, jakiejś uświęconej opowieści, gdzie to, czego już nie ma, co prawdopodobnie było, a teraz istnieje tylko w narracji osoby pamiętającej, staje się zasadniczą częścią mojego „ja”.

W tej perspektywie chciałbym zobaczyć *Dom* Adama Czerniawskiego, wiersz młodzieńczy, a jednak na tyle ważny dla autora, że kilkakrotnie do niego powracał w różnych konfiguracjach tekstowych. Datowany na marzec 1955 roku (poeta miał ukończone dwadzieścia lat), kilka miesięcy później został włączony do debiutanckiego tomu *Polowanie na jednorożca* (1956). Zwiérzył polskie wydanie wspomnień *Fragmenty niespokojnego dzieciństwa* (1995), a następnie został połączony w bliskim sąsiedztwie z wierszami rodzinnymi w ostatniej edycji *Poezji zebranych* (2014). Jest to więc utwór ważny. Przeplata się przez twórczość poety i przez jego biografię. Szuka dobrego dla siebie „zadomowienia” – w poezji i w pamięci.

Dom

I

Drewniany dwór
przysypyany zimą;
naokoło pustki

czarnych drzew
i biało zamarznięty staw

– latem
szum much przez okno,
zielonych liści,
pastwisk i ptaków –

w bibliotece rękopisy,
sygnety i rodzinne pamiątki;
w pajęczych pokojach ostry
zapach zeszłych lat:
przy blasku świec
pergaminowe palce
przebierają bez tchu
(światłość wiekuista);
a na werandzie śmiech dzieci
i koziołki wędrownego kuglarza:
ten wieczny taniec w świetle księżyca.

Korzenie głęboko w przeszłość –
gałęzie rozwidłone
jak genealogie w parafialnym kościele.

II

Obraz twoich słów;
poza tym album pożółkłych fotografii
dzieciństwa: echa
kroków na korytarzu;
twarz zgięta uśmiechem
lub płaczem, pomnożona
lustrem w przeszłość
i tuman kurzu na słonecznej szosie.

To wszystko szarada wspomnień,
wrażeń, przeczytanych wierszy,

zasłyszanych rozmów
i widzianych filmów.

III

Gdy na szerokim gościńcu
miarowe buty mieszały krew i kurz,
pewien poeta angielski
na służbie w beztroskim pałacu
(w bibliotece rękopisy,
sygnety i rodzinne pamiątki)
pisał jak to myśl jego
gościła w ogrodzie,
rozpoznając każdy liść na drzewie.

*

Na postrzępionych ścianach
palce krwi,
zdruzgotane portrety przodków:
przechodzę swój korytarz wstecz,
na parterze
skręcam w lewo
i pytam portiera o stary drewniany
dwór na stepach.

Szklista tafla na stawie
taje ocieplona łąą.

III 1955

Dom jest utworem dedykowanym. Poeta przypisał go „Matce”⁶. Dedykacja nie ma tu – jak na ogół się zdarza – charakteru okolicznościowego czy konwencjonalnego. Wiersz pewnie mógłby zostać uznany przez Stanisława Balińskiego

⁶ A. CZERNIAWSKI: *Dom*. W: IDEM: *Poezje zebrane*. Lublin 2014, s. 35; cały wiersz na s. 35–36. Dalej PZ i numer strony.

za „utwór ciekawy i nastrojowy”⁷, gdyby nie to, że kryje w sobie więcej znaczeń, niż widać w jego pierwszej lekturze. Baliński miał oczywiście jakąś rację, pisząc w 1962 roku, że Czerniawski jest „z przyrodzenia prozaikiem”⁸. Jego liryczna narracja odsyła do narodowej epopei, ponadto są w niej ukryte jeszcze inne znaki, które sielski, nastrojowy pejzaż wpisują w wielką historię, bynajmniej niesielską. Najważniejszą – i pierwszą – wskazówką interpretacyjną jest jednak adres dedykacyjny. Na nim się wpierw zatrzymajmy.

W książce wspomnieniowej *Fragmenty niespokojnego dzieciństwa*, której polskie wydanie zamyka omawiany tutaj wiersz, poeta przypominał:

Matka (Maria, z domu Tynicka) urodziła się w Szkarafce Małej na Ukrainie. Dzieciństwo spędziła w majątku ojca w Beżowie i domu w Szepetówce. Kształciła się w Gimnazjum Polskim w Żytomierzu. Kijów był stolicą jej marzeń. Była komendantką Hufca Harcerskiego, pracowała w polskich organizacjach społecznych; za tę działalność odznaczona została z czasem Krzyżem Niepodległości. Ze szkoły wyniosła znajomość poezji Puszkina i Lermontowa oraz miniaturowy modlitewnik ze specjalną modlitwą za zdrowie cara; z dzieciństwa zachowała też pamięć bratobójczych walk z okresu rewolucji rosyjskiej między Polakami, Żydami i Ukraińcami. U niej schronił się przed pogromem Petlury Żyd Moszko, miejscowy sklepikarz. Później uchroniła od bolszewików swego ojca Adolfa Tynickiego, gdy się ukrywał w Beżowie. Tam zakopał skarby rodzinne, a do Warszawy uciekł z plikami carskich banknotów⁹.

⁷ S. BALIŃSKI: *Kędzierski – Czerniawski – Paszkowski. Na szlakach współczesnej poezji emigracyjnej*. „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” [Londyn] 1962, nr 122.

⁸ Ibidem.

⁹ A. CZERNIAWSKI: *Fragmenty niespokojnego dzieciństwa*. Londyn 1995, s. 10.

W pierwszym – i w każdym innym – czytaniu *Dom* jest wierszem o „starym drewnianym / dworze na stepach”, czyli o domu matki. Widzimy go w przywołanej, krótkiej życiorysowej notatce, a także w zamknięciu polskiej edycji *Fragmentów niespokojnego dzieciństwa* (wersja angielska różni się od polskiej)¹⁰. Jest on ważnym sygnałem autobiograficznym, utrwalonym w pamięci nie tylko dzięki opowieściom matki, ale także w „urywku wspomnień za-tytułowanych *Z domku mego ojca w Szepetówce*”¹¹, w którym Maria Czerniawska utrwalała pamięć o domu jako „miejscu intymnym”; jak by powiedział Yi-Fu Tuan – nie o domu całym, lecz o tym, „czego możemy dotknąć, co ma również zapach”¹². Przypomnijmy ten urywek:

Pamiętam cichy pokój z mego dzieciństwa – trzy okna nieduże, a na szerokich parapetach begonie krzaczaste czerwone, rdzawe, w szerokich donicach rosnące. Kana-pa szeroka, rozłożysta, oparta o parapet okna w zadumę pograżała każdego, cisza przerywana cykaniem dużego zegara – nie nagliła nikogo do pośpiechu.

Na ścianie wisiały obrazki święte, tworzące niby-ołtarzyki – ojciec modlił się długo, przestępując z nogi na nogę, widzę go, jak wznosił wzrok ku górze, wierząc w Stwórcę Najwyższego.

Komoda stara, pękata, mnóstwo tajemnic kryjąca, otwierana była rzadko, tym większą wzbudzając intrygę, nad nią lustro przechylone w mahoniowej oprawie związało się w mojej pamięci mocniej – widziałam w nim siebie odbitą na rękach mej matki trzymaną¹³.

¹⁰ Zob. ibidem, s. 180–182. Zob. też A. CZERNIAWSKI: *Scenes from a Disturbed Childhood*. London 1991.

¹¹ A. CZERNIAWSKI: *Fragmenty niespokojnego dzieciństwa...*, s. 12.

¹² Yi-Fu TUAN: *Przestrzeń i miejsce...*

¹³ A. CZERNIAWSKI: *Fragmenty niespokojnego dzieciństwa...*, s. 12–13.

W kolejnym akapicie przeczytamy, że matka Marii Franciszka Tynicka w „naszej sadzawce utonęła”, a poeta dopowie, że „utopiła się nocą w stawie w Beżowie”¹⁴. Dzięki tym sygnałom możemy ustalić, że „stary drewniany / dwór na stepach” znajdował się w majątku w Beżowie. Ojciec Marii Adolf Tynicki utracił majątek, gdy była dzieckiem, potem przeniósł się z dziećmi do Szepetówki. Beżów (Bieżów, Birzów, pierwotnie Korczów) to wieś w powiecie żytomierskim, w południowo-zachodniej części dawnej guberni wołyńskiej Imperium Rosyjskiego. Nie zachowała się historia związków Tynickich z tym miejscem. Ostatnią poświadczoną informacją jest ta, że w roku 1885 Beżów należał do Juliusza Moczulskiego¹⁵, być może więc Adolf Tynicki był zarządcą majątku, a nie jego właścicielem.

W pamięci Marii Beżów pozostał miejscem jej dzieciństwa. I dlatego *Dom* to utwór również dla poety niebywale ważny. Wejdzie on później w relacje z innymi wierszami. Są to, oprócz wierszy dedykowanych żonie, między innymi: *Z albumu* (PZ, 186–187) i *Złoty wiek* (PZ, 198–199), również inne, na przykład *W ładzie angielskiego krajobrazu* (PZ, 188) oraz *Pamiętka* (PZ, 189). Pierwszy – *implicite* – poświęcony będzie pamięci ojca, Emila Jerzego¹⁶, drugi zostanie napisany na urodziny matki¹⁷. Nie bez powodu w ostatnim zbiorze poezji zebranych Czerniawski zestawiał je obok siebie, choć wcześniej wchodziły w skład innych tomików¹⁸.

¹⁴ Ibidem, s. 12.

¹⁵ Zob. *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*. T. 15, cz. 1. Red. B. CHŁEBOWSKI. Warszawa 1900, s. 151.

¹⁶ Zob. M. KISIEL: *Poeta doctus. O Adamie Czerniawskim*. „Nowy Czas” [Londyn] 2015, nr 7, s. 32; IDEM: *Pochwała Adama Czerniawskiego*. „Ekspresje”/„Expressions” [Londyn] 2015, t. 6, s. 66–67.

¹⁷ Zob. M. KISIEL: *Trwałość rzeczy? O wierszu „Pamiętka” Adama Czerniawskiego*. W: IDEM: *Między wierszami. Jedenaście miniatur krytycznych*. Katowice 2015, s. 53–59.

¹⁸ Zob. A. CZERNIAWSKI: *Poezje zebrane...*, s. 188–189.

Te wiersze to elegie rodzinne, nie jedyne w dorobku poety, ale ważne dla niego z trzech co najmniej powodów. „Korzenie głęboko w przeszłość – / gałęzie rozwidlone / jak w parafialnym kościele”, o których czytamy w *Domu* i które odnajdujemy również w innych utworach dedykowanych, pozwalają – po pierwsze – zachować pamięć o rodowodzie („Rodzina matki pochodzi z województwa sandomierskiego i jest skoligacona z Kochanowskimi”¹⁹); po drugie – zakotwiczać w języku przodków, w polszczyźnie; po trzecie – przenoszą utracone dzieciństwo i polską przeszłość, lecz nieutracony język, „w ład angielskiego krajobrazu”.

Dom jest wzorowany na wspomnieniach matki, ale i na *Panu Tadeuszu*. Przypomnijmy Mickiewiczowski urywek:

[...] nad brzegiem ruczaju,
Na pagórku niewielkim, we brzoźowym gaju,
Stał dwór szlachecki, z drzewa, lecz podmurowany;
Świeciły się z daleka pobielane ściany,
Tym bielsze, że odbite od ciemnej zieleni
Topoli, co go bronią od wiatrów jesieni.
Dom mieszkalny niewielki, lecz zewsząd chędogi,
I stodołę miał wielką, i przy niej trzy stogi
Użątku, co pod strzechą zmieścić się nie może;
Widać, że okolica obfita we zboże,
I widać z liczby kopic, co wzdłuż i wszerz smugów
Świecą gęsto jak gwiazdy, widać z liczby pługów
Orzących wcześniej łąny ogromne ugoru,
Czarnoziemne, zapewne należne do dworu,
Uprawne dobrze na kształt ogrodowych grządek:
Że w tym domu dostatek mieszka i porządek.
Brama na wciąż otwarta przechodniom ogłasza,
Że gościnna i wszystkich w gościnę zaprasza²⁰.

¹⁹ A. CZERNIAWSKI: *Fragmenty niespokojnego dzieciństwa...*, s. 10.

²⁰ A. MICKIEWICZ: *Dzieła*. T. 4: *Pan Tadeusz*. Kom. red. J. KRZYŻANOWSKI i in. Tekst i uwagi o tekście przyg. L. PŁOSZEWSKI. Objąsnienia oprac. J. KRZYŻANOWSKI. Warszawa 1955, s. 10.

W Beżowie, jak w Soplicowie, podobny „drewniany dwór”, podobne „czarne drzewa”, a i – o czym wiemy skądinąd – okolica równie urodzajna, pola orne i obfite w zboża. Ale to jest przestrzeń mitu, klechdy domowej. W tę sielskość dzieciństwa wkroczyła wojna. W wierszu dla ojca (*W ładzie angielskiego krajobrazu*, PZ, 188) przeczytamy niebywale istotne zdanie, któremu moralną moc nadaje partykuła „chyba” (jest ono synowskim wyrzutem, domaganiem się sprawiedliwości, jakimś rozpaczliwym wołaniem o sprawiedliwość po latach):

Ludzie, których świat i świt
nagle ucięte, mają chyba prawo
cieszyć się wszystkim, co uniknęło
powszechnej konflagracji

„Konflagracja” (od *conflagro*: „spalić się, spłonąć, zgorzeć”²¹) to słowo już zapomniane. Słownik Samuela Bogumiła Lindego odnotowuje jedynie „konflagratę” jako „wspomożenie pogorzalców”²², natomiast w słowniku Witolda Doroszewskiego, który ukazał się dziesięć lat po wierszu Czerniawskiego, słówko „konflagracja” opatrzone kwalifikatorem „dawny”: „pożar, pożoga”²³. I podano dwa przykłady z kwalifikatorem „przenośnie” (czyli już z pewnym przesunięciem semantycznym). Słowo to jest więc jakby wyjęte z autobiograficznej powieści Zofii Kossak *Požoga. Wspomnienie z Wołynia 1917–1919*, opisującej zagładę polskości i Polaków, ową „pamięć bratobójczych walk”²⁴

²¹ *Słownik łacińsko-polski*. Według słownika H. MENGELO i H. KOPIL. Oprac. K. KUMANIECKI. Warszawa 1957, s. 111.

²² S.B. LINDE: *Słownik języka polskiego*. T. 1, cz. 2. Warszawa 1808, s. 1067.

²³ *Słownik języka polskiego*. T. 3. Red. W. DOROSZEWSKI. Warszawa 1964, s. 913; tam również lokalizacja cytatów.

²⁴ A. CZERNIAWSKI: *Fragmenty niespokojnego dzieciństwa...*, s. 10.

i ludzi, których „świat i świt / nagle [zostały – M.K.] ucięte” (PZ, 188). Z wojennej konflagracji – więc pożogi – ocalało trochę książek, garść przypadkowych przedmiotów, jakiś brelok, „w którym staramy się dojrzeć postać człowieka” (*Pamiętka*, PZ, 189). Dlatego pogorzelnicy „mają chyba prawo / cieszyć się wszystkim” (PZ, 188). I dlatego, doświadczając „pętli czasu” („pętla czasu dana tylko tym / co przeżyli”, *Pętla*, PZ, 205), uświadamiają nam, „jak niewiele potrzeba by ludzie do siebie mówili / jak trudno przezwyciężyć milczenie najbliższych” (*Pętla*, PZ, 206). Mowa i milczenie są znakami konkretnego istnienia: jego biografią, umiejscowieniem w kulturze, pamięcią.

Dom Czerniawskiego odwołuje się wprawdzie do pamięci matki. Matka przekazała synowi, wryła w jego pamięć to, co pozostało w jej własnej pamięci. O tym poeta pisze w części pierwszej wiersza. I podkreśla:

Korzenie głęboko w przeszłość –
gałęzie rozwidlone
jak genealogie w parafialnym kościele.

Te „korzenie” są pamięcią matki, która – zapewne – wielokrotnie musiała słuchać o „genealogiach”, „gałęziach rozwidlonych” rodziny Tynickich oraz ich kresowych „rodzonych”. Zapamiętała je we fragmencie, dlatego starała się je (fragmentaryczne) przekazać synowi. Co nie zapamiętane, jest martwe. Co nieponowione, umiera w czasie dla niego przeznaczonym. Rodzinne „genealogie”, pisze poeta, są zapisane „jak”, czyli: martwo; „w parafialnym kościele”, więc niczym w grobie. Przykryte kurzem w bibliotecznej szafie, w kościelnej kancelarii, w księdze, do której już nikt nie ma dostępu (jeżeli w ogóle ocalała). Nie można być „tu” i „tam” jednocześnie albo wskrzeszać „tam”, będąc gdzie indziej. Poeta o tym doskonale wie, dlatego drugą część wiersza zaczyna od słów podwójnie nasemantyzowanych:

Obraz twoich słów;

„Obraz”, czyli to, co z rzeczywistości matki przeniesione zostało do wyobraźni dziecka. Znaczący jest tutaj średnik. Powiedzielibyśmy, że dzieli on dwie części (albo dwa fragmenty) życia matki, równorzędne, na „tu” i „tam”. Podwójne „tu” i „tam” – najpierw w międzywojennej Polsce, później na emigracji – w każdym wypadku będzie wynikiem „konflacji”, w każdym wypadku będzie także – „wygnaniem”.

Na chwilę się zatrzymajmy w dalszej eksplikacji sensów wiersza. Czesław Miłosz w *Notach o wygnaniu* zanotował bardzo istotne spostrzeżenie na temat przestrzeni wygnania. Czerniawski wprawdzie nie okazuje jakiejś szczególnej rewerencji wobec myśli autora *Not*, ale w tym wypadku jego rezerwę lub niechęć możemy oddalić, ponieważ nie ma ona żadnego znaczenia dla istoty myśli, jaką chcę tutaj wysunąć. Powiada zatem Miłosz:

Wyobraźnia, zawsze przestrzenna, wskazuje na północ, południe, wschód i zachód od pewnego centralnego, uprzywilejowanego miejsca, którym jest przypuszczalnie wioska naszego dzieciństwa czy nasz powiat. Jak długo pisarz mieszka w swoim kraju, uprzywilejowane miejsce, kuliście się rozszerzając, utożsamia się z całym krajem. Wygnanie przesuwa ten ośrodek, a raczej tworzy dwa ośrodki. Wyobraźnia odnosi wszystko do otoczenia „tam, daleko” [...]. A nawet dalej wyznacza cztery główne kierunki, jak gdybym ciągle tam stał. Zarazem północ, południe, wschód i zachód są uzależnione od miejsca, w którym piszę te słowa²⁵.

Eugeniusz Czaplejewicz, odwołując się do bogatej literatury polskiej, głównie z okresów emigracji polistopadowej 1831 roku i emigracji niepodległościowej 1939 roku, ujął to

²⁵ C. MIŁOSZ: *Noty o wygnaniu*. W: IDEM: *Zaczynając od moich ulic*. Kraków 2006, s. 59–60 [seria: Dzieła zebrane].

w kategoriach topiki ruchu, niebywale istotnej z punktu widzenia człowieka, który musi opuścić miejsce swojego osiedlenia i przenieść się w nieznana sobie przestrzeń. Mówiąc inaczej, jest „wydomowiony” z pierwszego miejsca i zmuszony do „zadomowienia” w miejscu innym. Ale:

Tu z zasady bywa: przypadkowe, ruchome (ruchliwe) i zmienne. [...] Każde konkretne oznaczenie Tu ma wartość umowną. Występuje w roli synekdochy. [...] Tu jest synekdochą świata leżącego poza granicami Tam i radykalnie odeń różnego, ale nade wszystko świata znajdującego się w ustawicznym ruchu, wirującego zapamiętane i bez pamięci. [...] Przeciwnieństwem Tu jest Tam. Tam będzie zawsze stałe i nieruchome, a także – ściśle określone, konkretne, niezastępowalne. Tam: to „kraj lat dziecinnych”²⁶.

Przywołajmy jeszcze Tadeusza Ślawka, który to samo zagadnienie rozpatrywał w kontekście myśli Martina Heideggera:

Dynamiczne jest samo bytowanie człowieka, który niejako nieuchronnie „w-patruje”, „w-myśla” siebie w świat (może być „tu”, tylko będąc już „tam”), czyniąc zaś tak, umieszcza siebie nie tyle w jednym miejscu, ile w całej bogatej sieci relacji rzeczy i miejsc. „Nigdy nie jestem tylko tu jako izolowane ciało”, to zaś wynika z faktu, że nigdy nie jestem „obok” świata, lecz zawsze przy nim, „przy rzeczach”²⁷.

²⁶ E. CZAPLEJEWICZ: *Poetyka literatury emigracyjnej*. W: „Ktokolwiek jesteś bez ojczyzny...”. *Topika polskiej współczesnej poezji emigracyjnej*. Red. W. LIĞEZA i W. WYSKIEL. Łódź 1995, s. 48–49.

²⁷ T. ŚLAWEK: *Gdzie?* W: T. ŚLAWEK, A. KUNCE, Z. KADŁUBEK: *Oikologia...*, s. 9. Cytaty wewnętrzne: M. HEIDEGGER: *Budować myśleć żyć*. W: IDEM: *Odczyty i rozprawy*. Przeł. J. MIZERA. Kraków 2002, s. 138.

Jesteśmy zawsze w jakiejś przestrzeni. Określa nas, wpływa na naszą wyobraźnię, sytuje wobec innych, a także innego. Wspólnotowo i indywidualnie. Czerniawski powiada, że jest to usytuowanie wobec obrazów, dźwięków, zapachów. Wobec rzeczy (one są pierwsze) i wobec ludzi. Wynik jest – dla dziecka – spiętrzeniem albo sprzęgiem wszystkiego:

To wszystko szarada wspomnień,
wrażeń, przeczytanych wierszy,
zasłyszanych rozmów
i widzianych filmów.

Widzimy, że na przeszłość matki, na zapamiętane przez syna jej wspomnienia, nakładają się odpryski rzeczywistości innego czasu oraz innej kultury. Tamto dzieciństwo – „powszechnej konflakcji” – nakłada się na lekturę innego dzieciństwa. Jest to zapewne arkadia w odmiennym krajobrazie, a przynajmniej doświadczenie odmienności losu:

Gdy na szerokim gościńcu
miarowe buty mieszały krew i kurz,
pewien poeta angielski
na służbie w beztroskim pałacu
(w bibliotece rękopisy,
sygnety i rodzinne pamiątki)
pisał jak to myśl jego
gościła w ogrodzie,
rozpoznając każdy liść na drzewie.

Historia matki i lektura syna; „tam” i „tu”. Poeta nie neguje kultury, w której się przebywa, ale przypomina tamtą, równoważną, która podobnie budowała swoją wielkość: gromadząc rzeczy („rękopisy, / sygnety i rodzinne pamiątki”). „Beztroski pałac” nie przypomina jednak „drewnianego dworu”, angielski ogród – „pastwisk i ptaków”,

a staw – tamtego, beżowskiego stawu. Historia najbliższych jest doświadczaniem przypominanej konflagracji.

A przecież jest także historią lektury. W wierszu dedykowanym żonie (*Z albumu*, PZ, 186), przeczytamy:

że można wrócić do miejsca, ale nie można cofnąć się w czasie

że każde miejsce jest dla kogoś nasycone wspomnieniem,
a obcy przechodzi obojętnie obok

że gdy zaznamy chwili zachwyty, trwać w niej chcemy wiecznie,
ale przecież kosztem iluż niedoświadczonych jeszcze dni

że starczy pajęczyna czułości i pamięć przemityta wyobraźnią.

To o poecie, który mówi: „coś mi się rozsypuje w rękę”. Świadomy jest faktu, że przeszłości zamkniętej w swoim czasie nijak nie da się przenieść w nowe doświadczenie. „Jestem zupełnie głuchy na głos dziejów”; „Jestem głuchy na historię”; „Przybyli z różnych stron [...] od czasu do czasu mówią coś o mnie, ale ja już jestem głuchy na wszystko” (*Durobrivae*, czyli *Rochester*, PZ, 231, 232, 233). Właściwie mogłoby to być podsumowanie reakcji syna na opowieść matki o jej dzieciństwie, którego również sama dobrze nie pamięta. Ale poeta tak pointuje:

Na postrzępionych ścianach
palce krwi,
zdruzgotane portrety przodków:
przechodzę swój korytarz wstecz,
na parterze
skręcam w lewo
i pytam portiera o stary drewniany
dwór na stepach.

Słowa te padają w trzeciej części wiersza, podzielonej asteryskiem. Podwójna separacja: zwycięskiego pochodu

żołdaków i angielskiej biblioteki oraz okrwawionego dworu na stepach i angielskiego muzeum każe nam zatrzymać się na tej historycznej „głuchocie” poety.

Nie jest głuchy. Może to przypadek, a może nie, lecz wiersz został napisany niemalże w dziesięciolecie zakończenia II wojny światowej, która „powszechną konflagrację” uczyniła również osobistym doświadczeniem poety. Muzealny obserwator „przechodzi swój korytarz wstecz”. Cofa się do pamięci matki i widzi staw „ocieplony łąą”. W tym obrazie na zawsze zatrzyma postać babki Franciszki, która z jakiegoś powodu postanowiła się utopić i została pochowana w niepoświęconej ziemi. „Powszechna konflagracja” to także zamknięte na głucho doświadczenie rodziny.

Szklista tafla na stawie
taje ocieplona łąą.

Fuga na trzy wiersze i żart Czytając Adama Czerniawskiego

Doświadczenie wskazuje, że zawsze, ilekroć nieświadomość wypowiada się, jak w tym wypadku, o tak skrajnych przeciwieństwach, sytuacja, z jaką mamy do czynienia, daleka jest od jednoznaczności¹.

I

W eseju *Architekt, czy też koń* Adam Czerniawski napisał: „Wiersz składa się ze słów”², a w *De amicitia*, nawiązując do swoich lat gimnazjalnych: „Wiersz należało traktować jako przedmiot autonomiczny. Należało go czytać i badać w izolacji, w zupełnym oderwaniu nie tylko od życiorysu autora, ale również często w oderwaniu od całokształtu jego dorobku”³. W tych wzajemnie uzupełniających się sformułowaniach kryje się klucz do zrozumienia postawy lekturowej poety. Jest on uczniem szkoły New Criticism

¹ C.G. JUNG: *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*. Wybrał, przeł. i wstępem opatrzył J. PROKOPIUK. Warszawa 1993, s. 229.

² A. CZERNIAWSKI: *Światy umowne*. Warszawa 2001, s. 7.

³ Ibidem, s. 130.

i wyznawcą *workshop criticism*⁴. Dlatego jego opinie na temat poezji cechują się drobiazgowością i bezwzględnością⁵. Pyta o wiersz w jego stanie tworzenia i kontekst w jego prawdziwości. W eseju *Pro domo sua* napisał jednak: „Mamy dowody na to, że wbrew powszechnym mniemaniom dzieło niełatwo tłumaczy się warunkami, w jakich powstało. [...] Nie od dziś i nie tylko przy ocenie poezji teoria idzie swoją drogą, a kapryśna, nieokiełzdana ludzkość, swoją”⁶.

Mimo to poeta jest platonikiem, a nie arystotelikiem. Wierzy w obiektywną wartość dzieła i do niej dąży. Zastanawia go nawet tak wtórny, zdawałoby się, czynnik wierszotwórczy jak interpunkcja. Powiada w eseju *Interpunkcja i strofy*: „Bardziej przekonują poeci, którzy [...] strukturę wiersza traktują jako rzecz otwartą. Decyzji w sprawie dużych liter, interpunkcji i rymów nie należy podejmować apriorycznie: wszystko musi być podporządkowane naczelnemu celowi, mianowicie stworzeniu zharmonizowanego dzieła sztuki”⁷.

Czerniawski stoi po stronie liryki trudnej, po stronie Norwida, Eliota, Pounda⁸, choć potrafi docenić także poetów sobie obcych, na przykład Jana Lechonia⁹. U podstaw jego

⁴ Zob. M. KISIEL: *U podstaw twórczości Adama Czerniawskiego*. Gliwice 1991, s. 87. Por. M. RABIZO-BIREK: *Romantyzm i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*. Rzeszów 2012, s. 302, 331.

⁵ A. CZERNIAWSKI: *Światy umowne...*, s. 130: „Arnold, Eliot, Richards, Empson, Leavis, Blackmur, Brooks – oto moi mistrzowie, którzy uczyli mnie poprawnie i uważnie czytać poezję. Była to bezwzględna szkoła: kierowała uwagę czytelnika na tekst poetycki i tam ją wzięła wbrew powabom różnych odchyłeń w kierunku sentymentalizmu, manieryzmu, a przede wszystkim biografizmu”.

⁶ Ibidem, s. 139.

⁷ Ibidem, s. 31.

⁸ Zob. M. KISIEL: *U podstaw twórczości Adama Czerniawskiego...*, s. 30, 38–40.

⁹ A. CZERNIAWSKI: *Światy umowne...*, s. 54–59.

koncepcji poetyckiej, jego akceptacji i odrzucenia poszczególnych wierszy, tkwi przekonanie, że – jak czytamy w eseju *Poemat dla niepalących* – „żaden poeta nie chce, aby wartość jego utworu była kwestionowana”¹⁰. Jeżeli tak, to należy dołożyć wszelkich starań, by możliwie najdokładniej wnikać w sens wiersza. Możemy na drodze dochodzenia do prawdy, obiektywizmu, pewności mylić się, błędzić, spierać się z sobą samym. Tego nie uda się uniknąć. „Wiersz – napisał Czerniawski w eseju *Dziś, tylko cokolwiek dalej* – nie jest składnikiem chemicznym, który można ująć w formułę wykluczającą wszelką wieloznaczność. Dwie nawet *sprzeczne* interpretacje mogą okazać się równie wartościowe”¹¹.

W czym tkwi zatem tajemnica wiersza i dlaczego staramy się do niej dotrzeć? Tkwi ona, naturalnie, w słowach i we właściwym, dokładnym ich odczytywaniu. Poetę krytyka denerwuje nonszalancja, z jaką czytelnicy (także krytycy) podchodzą do tej niewielkiej – i ostatecznie skróconej – formy wyrazu, wybierając z niej tylko fragment i nie zważając na całość. Tu ujawnia się radykalizm interpretacyjny Adama Czerniawskiego.

Dokładność czytania pozwala na tłumaczenie sensów ukrytych, odkrywa w wierszu pola obecne w nim również potencjalnie, lokalizuje tekst w przestrzeni literatury i sztuk pokrewnych. Poeta krytyk bardzo zwraca uwagę na tę kwestię, ponieważ – dowodzi – wiersz, który nie jest zakorzeniony w sztuce, traci coś niezwykłego, mianowicie uodpornia się, by tak rzec, na dialog tworzywa. W eseju *Światy umowne* czytamy: „Właśnie sztuka jest od tego, by tworzyć światy, które poznajemy tylko w snach i marzeniach”¹². Sztuka, czyli wszystkie formy artystycznej ekspresji człowieka; nie tylko poezja, lecz także muzyka i malarstwo.

¹⁰ Ibidem, s. 104.

¹¹ Ibidem, s. 129.

¹² Ibidem, s. 15.

II

W poezji, prozie i eseistyce Adama Czerniawskiego refleksja nad istotą (ontologią), znaczeniem (epistemologią) i wartością (aksjologią) literatury zajmuje jedno z centralnych miejsc¹³. Pytania o sens tworzenia są dla autora *Jesieni* równie ważne, jak pytania o sens egzystencji. Zagadkę istnienia pisarskiego przywołuje wielokrotnie: już to pod postacią polemiki ze „skostniałymi postawami emigracyjnymi”¹⁴ (tak było – między innymi – w debiutanckim zbiorze *Polowanie na jednoroźca*)¹⁵, już to w bezpośrednim dialogu z poetami rówieśnymi i – odważny pojedynek! – z poetami uznanymi za rewelatorów liryki dwudziestowiecznej (tak było w późniejszych tomikach)¹⁶. Czerniawski swoje rozważania metapoetyckie prowadzi, jak przypuszczam, z jednego powodu: są one dla niego gwarancją świadomego uczestnictwa w „teatrze słowa”¹⁷, chociaż poeta dobrze wie, że w tym „teatrze” można grać zarówno rolę króla, jak i błazna.

W polskiej poezji po II wojnie światowej najwięcej miejsca kwestiom metapoetyckim poświęcił w swojej twórczości

¹³ Zob. M. KISIEL: *U podstaw twórczości Adama Czerniawskiego...*, *passim*.

¹⁴ C. MIŁOŚZ: *Historia literatury polskiej*. Przeł. M. TARNOŃSKA. Kraków 2016, s. 823.

¹⁵ Szerzej na temat polemiki Czerniawskiego i innych członków grupy Kontynenty z owymi „skostniałymi postawami emigracyjnymi” zob. M. KISIEL: *Bunt i satyra. Poeci z Kontynentów wobec fantazmatów polskości – zarys*. W: IDEM: *Pamięć, biografia słowo. Szkice o poetach dwóch generacji*. Katowice 2000, s. 62–90.

¹⁶ Zob. M. RABIZO-BIREK: *Romantyzm i nowocześni...*, s. 292–304, 331–342.

¹⁷ Zob. M. KISIEL: *Metapoezja. O poezji Adama Czerniawskiego*. W: IDEM: *Pamięć, biografia, słowo. Szkice o poetach dwóch generacji...*, s. 103–115.

Tadeusz Różewicz. Wcześniej to zagadnienie interesowało w takim stopniu bodaj tylko Cypriana Kamila Norwida i Juliana Przybosia. Ale, rzecz jasna, również wielu innych znaczących twórców tym rozważaniom się oddawało (nie bez powodu Artur Sandauer ukuł najpierw termin „samotematyzm”, a później „autotematyzm”¹⁸). Na ogół w jednym celu: aby przekazać czytelnikom – a pewnie także krytykom – swoje wyraziste *confessio fidei*. Wiersze o metapoetyckim charakterze pełniłyby wówczas funkcję tak zwanej *preambula fidei*.

Zwykle takich *confessio* nie było zbyt wiele. Inaczej niż u Przybosia, który głosił w swojej dziesiątej tezie z roku 1938:

Spostrzegłem, że zazwyczaj co innego głosiłem w teorii, a co innego praktykowałem w poematach. Czyżby moje świadome wymogi teoretyczne były tylko niechęcią do przyjętej w danej chwili postawy poetyckiej, zabiegiem przeciw skostnieniu? Wbrew tym, którzy budują teorie na przykładzie swoich osiągnięć, budowałem ją przeciw tym osiągnięciom¹⁹.

I jak u Różewicza, który za przedustawną zasadę twórczości przyjął stawianie znaku równości między pisaniem i życiem. Pisanie jest bowiem zstępowaniem w głąb życia (czasem zaś: wstępowaniem w jego somnambuliczne rejony), a i samo życie „pisze się” wedle określonego porządku. Nie ma tu miejsca na „maski” ani na „aktorstwo w pisaniu”, „największą chorobę poezji”²⁰. Czym jest owo

¹⁸ A. SANDAUER: *Samobójstwo Mitrydatesa. Eseje*. Warszawa 1968.

¹⁹ J. PRZYBÓŚ: *Tezy*. „Pióro” 1938, nr 1, s. 14. To trudno osiągalne pismo zostało opublikowane w serii Archiwum Literackie. Kom. red. Z. GOLIŃSKI, J. MACIEJEWSKI, T. ULEWICZ. T. 24: *Źródła do dziejów awangardy*. Oprac. T. KŁAK. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1981, odnośny cytat na s. 198.

²⁰ T. RÓŻEWICZ: *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*. Warszawa 1978, s. 31.

„aktorstwo”? „Nadużyciem słowa”²¹. Pozą, teatralizacją, zbędnym naddatkiem. Kiedy poeta odrzuca „maskę” i „kostium”, „Opada »poezja«. Przemawia się głosem ludzkim, przerywanym przez wzruszenie”²². Przywołując Mickiewiczowski arcyfragment *Uciec z duszą na listek...*, Różewicz powie: „Odkryta została przed nami kraina nowej poezji, za którą kroczy milczenie. Najdoskonalsza i ostateczna forma poezji – jeśli można wierzyć wyznaniom poetów”²³.

Skoro padły nazwiska Norwida i Różewicza, warto przypomnieć fragment komentarza *Poezi o Norwidzie (odpowiedź na ankietę)*, w którym pojawi się to, o czym chcemy mówić: zdrowy rozsądek i żart. Oto ta interesująca nas część (PZ, 245–246)²⁴:

Rocznikowy antologista szuka u mnie motywów Norwidowych. Idąc jego śladem, znajduję tych sugestii sporo: wśród nich jest „Norwidowa rosa”, która tak się spodobała Tadeuszowi.

Przepowiadał sobie sławę pośmiertną, ale domagał się również uznania tu i teraz, był też przekonany, że nawet ci, którzy nim i jego pracą gardzą, winni go finansowo wspierać i z ostatecznej nędzy ratować. Dumny patrycjusz nie wstydził się zebrać, przechwalać i mistyfikować.

Był więc, jak wszyscy opętani poezją – zespołem sprzeczności; uparty w swym posłannictwie, drażliwy i nieporadny; myślał – naiwny – że coś mu się od współczesnych należy.

W wierszu Czerniawskiego, „dialogującym” z Norwidem i Różewiczem, pojawia się to, co swoiste, nie do podro-

²¹ Ibidem.

²² Ibidem, s. 32.

²³ Ibidem.

²⁴ Wszystkie wiersze Adama CZERNIAWSKIEGO cytuję za ostatnią edycją jego *Poezji zebranych*. Lublin 2014. Tu i dalej stosuję skrót PZ, cyfra po skrócie odsyła do odpowiedniej strony tego wydania.

bienia i nie do powielenia. Tutaj (i w całej swojej poezji) autor *Wieku złotego* wprowadza jako zasadę semantyczną kryterium zdrowego rozsądku. W odróżnieniu od poetów krajowych, często nader serio i pompatycznie piszących o samej poezji, Czerniawski – zgodnie z zasadą „zdrowego rozsądku” – tam, gdzie inni są patetyczni, jest swobodny i lekce sobie waży patos oraz wszelką pompatyczność. Przypuszczam nawet, że z niechęcią – „sztywność” reguł i formuł poetyckich. Apodyktyczny (a przynajmniej: niedialogowy) jako krytyk, uparcie domagający się jasnych kryteriów oceny sztuki poetyckiej i konsekwencji w tej ocenie, liberalny w odniesieniu do formuł interpretacyjnych (przypomnijmy: „nawet *sprzeczne* interpretacje mogą okazać się równie wartościowe”²⁵), zupełnie inaczej podchodzi do poezji jako aktu pisarskiego. Tutaj wie, że krytyk jest zaledwie ułomnym odbiciem poety, że „prawdy” krytyka częstokroć odbiegają od „prawd” twórcy.

Znakomicie oddaje to wiersz *Lekcja poezji* (PZ, 255):

Poeta
który kiedyś napisał
„kocham cię do szaleństwa”
a potem
„nóż ci w bżuh”

Teraz pisze
„Twoja twarz już nieczytelna
jak starta tablica nagrobna”

Krytycy tropią przemiany formalne
notują meandry stylu i wymowy.

²⁵ A. CZERNIAWSKI: *Światy umowne...*, s. 129.

III

Lekcja poezji traktuje o ewolucji, jaka zachodzi w samym poecie. Czerniawski przywołuje trzy stadia rozwoju twórczego. Wpierw – czas niedojrzałości poetyckiej, kiedy próbujący dopiero swoich sił w sztuce wiersza poeta nie tyle oddaje swoją myśl, ile ulega pierwszym emocjom. Dalej – czas buntu (nie bez powodu został tutaj przywołany lekko zniekształcony tytuł futurystycznej jednodniówki), wyrażający się w radykalnym przekreśleniu swojego niedawnego myślenia, swych naturalnych emocji, własnego (niedojrzałego jeszcze) światobrazu. W końcu – przywołany zostaje obraz doświadczonego poety, który mówi o zawodnej pamięci, ale mówi też i to, że dopiero zawodna pamięć jest zdolna oddać wagę wszystkich poprzednich stanów: biologicznej aprobaty i emocjonalnego buntu, naskórkowego widzenia świata i niedojrzałego sprzeciwu. Konkluzja wiersza jest – oczywiście – ironiczna. Wspomnienie krytyków, doszukujących się większych treści nad te, jakie są zawarte w jawnych przytoczeniach poetyckich, musi wywołać uśmiech. Bo przecież w tym wierszu, tak przekornie nazwanym *Lekcją poezji*, nie o poezję w sensie dosłownym chodzi, a przynajmniej nie o nią.

Wiersz Adama Czerniawskiego jest w gruncie rzeczy utworem o miłości, zapisem reakcji człowieka na to uczucie. Początkowo tych reakcji pierwszych, zwanych „zakocha niem”, później – reakcji na odrzucenie przez ukochaną osobę (tytuł futurystycznej jednodniówki, będąc poetyckim intertekstem, pełni tu funkcję eufemistycznego przekleństwa), w końcu – wspomnienia o tej dawnej (pierwszej?) miłości, kiedy się już nic, a przynajmniej niewiele pamięta, poza może jakimś mgławicowym uczuciem, zatartą twarzą. Dlatego właśnie jest tutaj mowa o nieczytelnej twarzy, przypominającej startą płytę nagrobną.

Tak oto została zapisana owa reguła, którą powtarzamy za Lechoniem: „[...] śmierć i miłość – obydwie zarówno”²⁶.

A tytuł wiersza – przecież ważny? Jest skonstatowaniem faktu, że „przemiany formalne”, których doszukują się krytycy, są zmianami reakcji ludzkich, wyrażonych w języku odpowiednio do aktualnego stanu emocji, pamięci, a tym samym – ducha. I że w tym właśnie zawiera się poezja. Bo poezja jest – w najwyższym sensie tego słowa – życiem.

IV

O związku poezji z życiem traktuje wiersz *Poeta współczesny* (PZ, 193), w którym Adam Czerniawski z właściwą sobie ironią kreśli wizerunek dzisiejszych wieszczów. Utwór zbudowany z siedmiu punktów (więc niejako z siedmiu tez, czy też z siedmiu aksjomatów) pokazuje rzeczywiste relacje między poetą (obojętnie jakim: „natchnionym” [*furiosus*] czy „uczonym” [*doctus*]) a światem, w jakim żyje. Łączy się wiersz ten z *Lekcją poezji* na zasadzie przeciwieństwa. O ile w tamtym wierszu poeta mówi o życiu ubranym w płaszcz poezji, o tyle tutaj o poezji mówi się jakby w tle. Poezja (jej rola we współczesnym świecie) widziana jest przez pryzmat sytuacji egzystencjalnej poety, który:

1. zdobywa fortunę
2. rozbraja kombatantów
3. poskramia ideologie
4. kocha się szczęśliwie
5. wstępuje do nieba
6. żyje w sercach licznych czytelników
7. idzie do łazienki spłukać z oczu resztki snu

²⁶ J. LECHOŃ: *** „Pytasz, co w moim życiu z wszystkich rzeczą główną...”. W: IDEM: *Poezje zebrane 1916–1953*. Londyn 1954, s. 29.

Punkt pierwszy (teza pierwsza) jest jawną kpiną. Wiadomo, że na pisaniu poezji nikt się majątku nie dorobił (poza noblistami, rzecz jasna). Więcej nawet: w dzisiejszych czasach do poezji trzeba dołożyć. Współczesny poeta, aby zaistnieć w świecie literatury, niejednokrotnie z własnych oszczędności finansuje wydanie tomiku wierszy. Nie są to drobne grosze. Więc tę pierwszą tezę można odczytywać i tak: poeta „zdobywa fortunę” (jakąś „znaczącą sumkę”), aby w ogóle dać się poznać czytelnikom jako poeta.

Punkt drugi jest prawdziwy. Istotą poety współczesnego jest bowiem to, że przeciwstawia się „starym poetom”, klasykom, weteranom sztuki poetyckiej, „kombatantom” właśnie. To „rozbrojenie kombatantów” odczytywać można w dwojakim sensie: literackim oraz prestiżowym. Zatem najpierw jako odrzucenie starych treści (zasadą „współczesności” jest to – przekonywali nas awangardziści – że żąda ona „nowości”, a nie ulega starym tworzydłom). Następnie zaś – jako pozbawienie „starych poetów” miejsca w hierarchii literatury. „Kombatanci” bowiem zbijają kapitał czytelniczy na swoich dawnych osiągnięciach, „odcinają kupony” od zajmowanej kiedyś pozycji. Poeta współczesny musi „rozbroić kombatantów”, inaczej nigdy nie stanie na ich miejscu.

Punkt trzeci: „poskramia ideologie” jest chyba czytelny. Otóż sztuka poetycka – jeśli pragnie być „sztuką” właśnie – nie sprowadza się do przełożenia jakichś doktryn ideologicznych, przeciwnie – powinna powstrzymywać ideologów, być wyrażeniem buntu wobec dogmatyzmów w myśleniu. Poezja ze swej natury jest adogmatyczna, ciąży ku dialogowi. Stwarzając własne systemy, burzy dawne porządki. Ideologia „zamyka”, poezja „otwiera”; „ideologia „zniewala”, poezja „wyzwala”. W tym sensie poezja jest rzeczywistym poskromieniem ideologii w sferze wyobraźni, choć – oczywiście – w sferze *praxis* nic wobec ideologii nie znaczy.

Punkt czwarty: „kocha się szczęśliwie” brzmi w dwójnasób ironicznie. Wiadomo uważnym czytelnikom, że we współczesnej poezji bardzo trudno natrafić na wiersze

o szczęśliwej miłości. Wydaje się więc, że poeta współczesny kochać szczęśliwie nie umie. Ale zaraz odsłania się tutaj drugi aspekt owego sformułowania: przecież nie znaczy ono, że poeta jest „kochany”, ile że to on „kocha się” – w dodatku „szczęśliwie”. Ma dar kochania, choć niekoniecznie musi być w tej miłości utwierdzony przez osobę, którą on kocha. Poeta zwykle chce, by kochali go czytelnicy, tutaj jednak sytuacja uległa odwróceniu. Czytelnicy raczej poety nie kochają, to on „kocha się szczęśliwie” w czytelnikach. Jest to rodzaj miłości współczesnego Gustawa do niedosiężnej Maryli.

Punkt piąty jest kreślony również w podwójnym wymiarze. Z jednej zatem strony poeta to taki „niebieski wycieruch”, jak by powiedział Bolesław Leśmian, z drugiej zaś – także ktoś, kto pisze o rzeczach górnych, rzadko nawiązując kontakt z czytelnikiem. „Wstępuje do nieba”, ale jakiego? Rzeczywistego czy metaforycznego? Pewnie do „nieba” sławy, która jest uwodząca, lecz przecież krótkotrwała i niepewna.

Punkt szósty: „żyje w sercach licznych czytelników” jest oczywistym ironizowaniem sytuacji współczesnego poety. W sercach czytelników żyją raczej powieściopisarze, i to częściej oferujący „pierwszorzędną literaturę drugorzędną”, a nie jakieś szarady słowne, które z trudem poddają się nawet filologicznej obróbce.

Punkt siódmy jest jednakże prawdziwy: poeta współczesny zwykle pisze po nocach (w dzień musi zarabiać na życie, wykonując inne zajęcia). Słowo „sen” ma tu dwojaki sens: jako sen prawdziwy i „sen o potędze”. W tym życiu poeta z pewnością nie osiągnie wyżyn niebiańskich, „przemywanie oczu” jest także „otręźwieniem”. W łazience poeta korzysta nie tylko z kranu, ale i rezerwuaru. W spływającej z szumem wodzie odbija się wtedy szacunek czytelnika do jego poezji.

Poeta współczesny Adama Czerniawskiego, tak detalizując tutaj omówiony, jest – jak widać – zbudowany z trzech też prawdziwych (1., 3., 5.) i trzech też wyraźnie fałszywych

(2., 4., 6.). Ostatnia teza (7.) jest rodzajem syntetyzującego wniosku. Wiersz znakomity – ponuro kreślący losy poety współczesnego, ale i przyjmującego wyroki (dopusty) boże z uśmiechem.

V

Jeśli *Lekcja poezji* jest wierszem o życiu odbijającym się w poezji, *Poeta współczesny* – utworem o losach i pozycji poety za jego życia, to *Dzieła zebrane* (PZ, 158) kreślą obraz twórczości (także – praktyki pisarskiej, rozumianej jako akt egzystencjalny) już zamkniętej, poddanej próbie czasu i pamięci, oddanej do dyspozycji czytelników oraz badaczy, którzy mogą z tą twórczością zrobić co chcą. I otóż ten trzeci wiersz, jakkolwiek najbardziej ascetyczny, stanowi znakomite dopełnienie i wytłumaczenie sensów dwóch wierszy poprzednich. Jest swoistą summą ich przesłania, choć niesie także niebagatelne znaczenia własne.

Oto ten wiersz:

...niektóre wyrazy znikną już nawet ze słowników
potem będzie wiadomo tylko że tu jest przecinek
a tu brak zgłoski tu początek tu koniec...

Dzieła zebrane są utworem o, by tak powiedzieć, „materialnej” fakturze tekstu poetyckiego. Z upływem czasu i pamięci słowo – jedyny składnik zdolny budować obraz myśli i emocji – narażone jest na zniszczenie. Z czasem zmieniają się sensy słowa, a i ono samo wylatuje ze słowników, bywa zastępowane innym. Dzieło, jakie człowiek pozostawia po sobie, nie jest tworem doskonałym. Bywa atakowane zarówno przez „nowy język”, jak i przez to, co moglibyśmy nazwać „przypadłością starości”. Papier butwieje, farba drukarska blaknie, całe stronicy rozpadają się w rękach.

W *Dziłtach zebranych* Adam Czerniawski nie mówi o ideach, jakie zostały pieczołowicie zamknięte właśnie w dziele. Nie musi mówić. Idee bowiem okazują się czymś wtórnym wobec niedoskonałości języka i papieru. Stają się niezrozumiałe, gdy niezrozumiały okazuje się język, stają się martwe, gdy w popiół obraca się materiał, na którym zostały zanotowane.

Żart, ironia? Może. Ale przede wszystkim świadomość ironii losu, który dotyka poety. Gdy *Dziela zebrane* okażą się dziełami niezdolnymi do czytania, śmiesznym szamotaniem z życiem stanie się cały wysiłek poety. Nieważne będą jego reakcje, jakie zanotował w *Lekcji poezji*, nikogo nie będzie obchodził jego los, uwidoczniiony w *Poecie współczesnym*.

VI

Habent sua fata libelli... Ale także poeci. Zwłaszcza poeci współcześni.

Karły

O wierszu Andrzeja Buszy

Granica kreatury jest wolnością natury¹.

I

W poezji polskiej postać/figura karła nie doczekała się uznania. Wydaje się, że zadziałała tu reguła stosowności. W literaturze, która od swego początku stawiała na powagę, a nie na żart, wszystko musiało być dostojne, ponieważ w dostojństwie uzasadniały swoją siłę, moc czy znaczenie cnota dzielności i doskonałości – *areté* (ἀρετή), biorące początek od dobra i piękna, a zmierzające w stronę kalokagatii (καλὸς καγαθός). I jakkolwiek znajdziemy w wielowiekowej tradycji polskiej poezji również jej okresy prześmiewcze, sowizdrzalskie, błazeńskie, to jednak nie włączyły one w obieg powszechny karła jako kogoś, kto mógłby spełniać funkcję inną niż podrzędna, zdegenerowana. Nie dziwi zatem, że w znanych wierszach i poematach kultury dawnej natrafimy na najprostsze kontradykcje. Karzeł musiał

¹ F.Ch. HEBBEL: *Dzienniki*. Wybrał i przeł. K. IRZYKOWSKI. Lwów 1911, s. 87.

być nie tylko śmieszny, ale także żaloszny i nędzny. Bo też olbrzymom go przeciwstawiano²:

Póki zręczność, porywczosć, odwaga i siły
Osób, granic swobody statecznie broniły,
Takimi obdarzony przymiotami hojnie,
Polak żyć napastniki przymuszał spokojnie.
Dziś mnóstwo wynalazków dawny sposób zniósło
I już uczone tylko wojna i rzemiosło;
Gdy wyższość waleczności przemysły wydarły,
Słabi dłuższych przemogą i olbrzymów karły.
Trembecki: *Do Komarzewskiego generała*

Dusza moja nie może znieść fircyków dumnych,
Nie cierpię pedagogów, ale czczę rozumnych;
I lubo na mnie czarna zawiść się oburza.
Nie zrobię karła wielkim, ani Marsem tchórza.
Węgierski: *Moja ekskuza*

Kto śmiał powiedzieć, że groby umarły?
Dla was – tak, dla was – obecności karły,
Bo was, was duchy ojców się zaparły!
Berwiński: *Wawel i Kraków*

Jakże mi nagle w oczach życie moje zbladło!
Na jedną kartę przyszłość postawiłem całą,
I nic... Olbrzymy spadli ze szczudeł – to karły!
Słowacki: *Kordian*

Bo dziś jakże rodowe cechy się zatarły!
Potomkowie olbrzymów, wy jesteście karły,
Głową i sercem gnomy! Wnukowie rycerzy!
Powiedzcie, w co z was który, oprócz w tytuł, wierzy?
Zalewski: *Z postępem*

² Tu i dalej korzystam z *Księgi cytatów z polskiej literatury pięknej od XIV do XX wieku*, ułożonej przez P. HERTZA i W. KOPALIŃSKIEGO. Warszawa 1991 – bez lokalizacji stron. Podkreślenia w cytatach – M.K.

Nie wykazali się – jak widać – nasi poeci inwencją, przeciwstawiając „wielkich” olbrzymów „małym” karłom. Pewnie – w pogardzie dla marnej istoty – nawet nie o nią im chodziło. Po prostu: to, co skarłowaciałe czy karle, było zaprzeczeniem wielkości, dostojności i męstwa. Dlatego karzeł pojawia się w cytowanych fragmentach jako coś, czego należy się wstydzić i co trzeba odrzucić. Zalewski powie: „Potomkowie olbrzymów, wy jesteście karły”. Idea została tutaj skonfrontowana z rzeczywistością codzienności, gdzie cnota uległa degradacji, może nawet zaprzepaszczeniu. I nie bez powodu karzeł Polak jest widomą ruiną olbrzyma-Polaka. Olbrzym należy do przeszłości, karzeł jest przedstawicielem dnia powszedniego wieku XVIII i XIX.

Najlepiej to wyraził Norwid:

Gdyby Ojczyzna nasza była tak dzielnym społeczeństwem we wszystkich człowieka obowiązkach, jak znakomitym jest narodem we wszystkich Polaka poczuciach, tedy bylibyśmy na nogach dwóch, osoby całe i poważne – monumentalnie znakomite. Ale tak, jak dziś jest, to Polak jest olbrzym, a człowiek w Polaku jest karzeł – i jesteśmy karykatury, i jesteśmy tragiczna nicość i śmiech olbrzymi... Słońce nad Polakiem wstawa, ale zasłania swe oczy nad człowiekiem...

Norwid: *List do Michaliny Dziekońskiej*

Tylko w nielicznych utworach nastąpiło odejście od tak ustawionego znaczenia. Mickiewicz:

[...] cytryna, karlica z złocistymi gałki,
Z liściem lakierowanym, krótką i pękata,
Jako kobieta mała, brzydka, lecz bogata?

Mickiewicz: *Pan Tadeusz*

Miciński:

Rycz, burzo! Wichrze, potargaj te sznury,
w których mię dławii nędzny karzeł – ziemia –
i rzuć na przestwór, gdzie duch się oniemia
w kabalistyczny poemat natury.

Miciński: *** „Rycz, burzo!...”

W pierwszym fragmencie mamy do czynienia z obrazowaniem groteskowym, w drugim – z dekadencckim odrzuceniem tego, co ziemskie, na rzecz tego, co wieczne i prowadzące do zatracającego spełnienia. Ale i tutaj karzeł nie jest podmiotem, istotą myślącą, lecz zleksykalizowanym przez tradycję pojęciem nędzy istnienia.

Na podstawie przywołanych cytatów nie da się dowieść substancjalności karła. Odmawia się mu prawa do tego, by był istotą *per se*. Nie jest bytem, ale nazwą bytu. Jako byt musiałby zostać zaakceptowany zarówno w swojej powłoce cielesnej, jak i umysłowej. Tymczasem nie jest kimś, lecz czymś. I to coś odrzuca się w całości.

W antynomicznie zorganizowanym świecie odgrywa rolę niechcianą. Jest wynaturzeniem, które przypomina o tym, że doskonałość niełatwo osiągnąć, skoro ciągle napotyka jakieś przeszkody. Karzeł okazuje się elementem koniecznym w porządku wieczności. Bez obecności karła nie rozumielibyśmy sensu istnienia olbrzyma. Małe uzasadnia wielkie, deformacja uświadamia istotę porządku. Piękno i doskonałość kompozycji stojące po stronie porządku etycznego zyskują na znaczeniu tylko wtedy, kiedy przeciwstawi się je brzydocie i chaosowi. Taką lekcję dają nam poeci przeszłości.

II

Czy w podobnym wymiarze widzieć należy wiersz Andrzeja Buszy *Karły*³; czy poeta odwołuje się w nim do polskiej tradycji karlej? Wydaje się, że nie, a jeżeli tak jest, pobrzmiewa to bardzo dalekim echem. Nie ma tutaj scharakteryzowanego wcześniej przeciwstawienia, w którym karła zderza się z olbrzymem. Ten szczególny wymiar kontradycji właściwy jest rzeczywistości przedstawień realistycznych. Porównywani z sobą olbrzym i karzeł mogą istnieć jedynie jako figury alegoryczne. W wierszu Buszy nie ma alegorii. Chociaż karły są istotami rzeczywistymi, to jednocześnie i symbolicznymi. Są z tego i nie z tego świata, realne i wyobrażone zarazem.

Spójrzmy, jakie są i co czynią:

karły
o tak nadchodzą karły
chyłkiem
przez podszycie
stadami i kolumnami

szparki ich wąskich ślepi
zielonych jak trawa
świecą w zielonkawej mroczy

lasy rozbrzmiewają głosami licha
piski chrupanie obłeśne mlaski

³ Cyt. za edycją: A. BUSZA: *Atol. Wiersze wybrane*. Red. i posłowie J. PASTERSKI. Rzeszów–Toronto 2016, s. 126–127. Wiersz powstał najpierw w języku angielskim (*Dwarfs*) i jest autoryzowanym przekładem Bogdana Czaykowskiego. Zob. też A. BUSZA: *Głosy i refrakcje*. Przełożył z angielskiego B. CZAYKOWSKI. Berlin–Toronto 2001, s. 7–8; A. BUSZA, B. CZAYKOWSKI: *Pełnia i przesilenie. Full Moon and Summer Solstice*. Toronto–Rzeszów 2008, s. 14–15 (układ równoległy w języku polskim i angielskim).

codziennie znajdujemy w rowach
szczurze i wiewiórcze czaszki
obgryzione wylizane do szczętu

brzegi strumieni i rzek
zaścielają wybielone ości

na wzgórzu z widokiem na miasto
na wpół objedzony trup konia bieleje

kiedy syreny
wyją z wieżyc zamku
szukamy schronienia
pod łukami kościoła

Lemuelu Rodionie
módlcie się za nami
bowiem zalakowany na siedem pieczęci pergamin

zzółkły i pomarszczony
jak skóra ich twarzy
obwieszcza
że ich jest królestwo
i że oni posiadają ziemię

W *Kartach* poeta odwołuje się do poetyckiej tradycji wyobraźniowej. Mniejsza o to, jaka ona jest – surrealistyczna czy symboliczna. Być może jest i taka, i taka. W poezji Buszy odnajdziemy wiele symboli, lecz ich wieloznaczność bywa niejednokrotnie osłabiana konkretnością przywołań. Odrealnione, metaforyczne czy symboliczne obrazowanie znajduje swoją przeciwwagę w niemetaforycznym i niesymbolicznym konkrecie. Jakby przedstawienie (obrazowanie) poetyckie należało do konwencji i chciało się od niej w sposób radykalnie ostateczny wyzwolić. Dlatego świat wiersza tak mocno fundowany jest na sprzecznościach, jakichś asymetriach skojarzeń,

kontradycjach znaczeń. Pisał Busza w *Notes towards a Poetic Credo*:

Kiedy tworzę wiersze – zajmuje mnie nie tylko semantyka, składnia i fonetyka, ale również dobór kolorów, geometryczne struktury, harmonie ruchu i akordy asocjacji⁴.

W angielskim oryginale następujące po sobie wyrazy są fonostylistycznie nacechowane, w głosowej instrumentacji skrywa się ich jawny i ukryty sens. Posłuchajmy fragmentu:

dwarfs
yes, the **dwarfs** are coming
slinking
in **droves** and columns
through the underbush

their slit-narrow eyes
greein as **grass**
gleam in the **greenish murk**
[...]⁵

„Evil sounds”, czyli „squealings crunchings obscene lapping”, to w przekładzie Bogdana Czaykowskiego: „piski chrupanie obłeśne maski”. Ta złowieszcza dysharmonia dźwięków, piekielna eufonia niesamowitości podsuwają wyobraźni obrazy rodem z horroru: dźwięk poprzedza pojawienie się złowrogiego monstrum.

⁴ A. BUSZA: *Notes towards a Poetic Credo*. [Maszynopis], s. 5. Tłumaczenie za: B. TARNOWSKA: *Między światami. Problematyka bilingwizmu w literaturze. Dwujęzyczna twórczość poetów grupy „Kontynenty”*. Olsztyn 2004, s. 188. Instruktywne omówienie *Uwag w stronę poetyckiego credo* dał Janusz PASTERSKI: *Inne wyzwania. Poezja Bogdana Czaykowskiego i Andrzeja Buszy w perspektywie dwukulturowości*. Rzeszów 2011, s. 244–247.

⁵ A. BUSZA, B. CZAYKOWSKI: *Pełnia i przesilenie...*, s. 15. Pogrubienia głosek – M.K.

Następujące po sobie sekwencje obrazów składają się w polskiej wersji wiersza na niepokojącą opowieść o nadejściu karłów. Nadchodzą, bo wszystkie znaki na ziemi o tym świadczą. Zostawiają za sobą spustoszoną i огоłoconą ziemię. Na razie ich ofiarami padają istoty mniejsze (szczury i wiewiórki), ale wnet „brzegi strumieni i rzek / zaścieniały wybielone kości”, a „na wzgórzu z widokiem na miasto” daje się zauważyć „na wpół objedzony trup konia”. Karły nadchodzą jako realne zagrożenie. Te z pogranicza światów istoty są takie same, jak dawny człowiek, o którym Bolesław Leśmian pisał w liście do Zenona Przesmyckiego:

[...] ten robak lichy wygrzebał się z błota nicości na słońce, podniósł głowę do góry i – cud prawdziwy – gada, rusza się, marzy, narzeka, pragnie, rozpina bogów na krzyżu [...]⁶.

Teraz nie człowiek, lecz karły mają podobną moc kreacji i niszczenia. Złe лихо – jak by powiedział Hebbel – nie uznaje żadnych granic, bo jego jedyną granicą jest „wolność natury”⁷. Dlatego w wierszu Buszy „piski chrupanie obłeśne mlaski” karłów zostają przeciwstawione prośbom o modlitwę przełkniętych ludzi, chroniących się „pod łukami kościoła”.

Janusz Pasterski odnalazł w *Karłach* (2001) powinowactwo z wierszami Andrzeja Buszy z debiutanckich *Znaków wodnych* (1969). „Pomimo zmiany języka – napisał – łatwo w nich odnaleźć znane już motywy tematyczne oraz cechy poetyki”⁸. To prawda: znów jesteśmy w bestiariusz, które wcześniej tworzyły łabędzie, nocne ptaki, tygrys, dinozaury czy syreny. W ów średniowieczny zbiór prawdziwych i oni-

⁶ B. LEŚMIAN: *Dzieła wszystkie*. T. 4: *Utwory dramatyczne. Listy*. Zebrał i oprac. J. TRZNADEL. Warszawa 2012, s. 290.

⁷ F.Ch. HEBBEL: *Dzienniki...*

⁸ J. PASTERSKI: *Inne wyzwania...*, s. 274.

rycznych istot zostały teraz wpisane karły. Karły? A może krasnoludy, liliputy, gnomy, gobliny, trolle? Te i inne stwory można przypisać słowu, które jest tak wieloznaczne, że traci swoje konkretne znaczenie. Znalazły się w nowym bestiarium, ponieważ nie należą do kultury człowieka, choć współtworzą jego historię.

III

Nadchodzenie karłów niepokoi. Nie widać ich, lecz słyszać ich „mlaski”. Licho nie śpi, zbliża się, jest zagrożeniem kultury człowieka. Jakby zapragnęło wziąć odwet za stulecia upokorzeń i wykluczenie. Dlatego Janusz Pasternak trafnie skonstatował:

Karły to alegoryczna wizja zbliżania się pustki, która budzi lęk. Emblematami tego pochodzenia nicotności są tytułowe karły, postrzegane nie wprost, ale poprzez ślady ich niepokojącej obecności: czaszki, kości i trupy. Schronienie „pod łukami kościoła” niewiele tu może zmienić, jest tylko chwilowym zażegnaniem rozpacz⁹.

Badacz podsuwa następnie bardzo interesującą, choć – zdawałoby się – nieoczywistą koligację *Karłów* ze *Scytami* Aleksandra Błoka. Napisał:

Poeta nawiązał tu do wiersza Aleksandra Błoka *Scytowie*, w którym znalazła się symboliczna wizja upadku cywilizacji europejskiej w wyniku ekspansji koczowniczych plemion Azji¹⁰.

⁹ Ibidem, s. 275.

¹⁰ Ibidem.

I w przypisie do tego zdania dodaje:

Busza zaczerpnął z wiersza Błoka złowieszczy motyw barbarzyńskich mas z „wąskimi żrenicami” i „chrzęstem” kości gruchotanych wrogom. Złączył go z echem Jezusowego *Kazania na Górze*, w którym cnoty ubogich i cichych zostały nagrodzone błogosławieństwem (Mat 5,3–5). W ironicznym ujęciu poety dzisiejszą ziemię „posiadają” jednak nie oni, ale właśnie „karły” duchowe i moralne¹¹.

Podążając tym tropem, zauważymy, że złowieszczy pochod karłów wcale nie rozgrywa się w jakimś wymiarze fantastycznym czy metafizycznym, lecz historycznym. Wiersz Buszy nie jest poetycką wersją jakiejś *fantasy story*, lecz odniesieniem do konkretnej – naszej! – rzeczywistości.

Wiersz Błoka powstał w roku 1918 i był katastroficzną wizją Europy XX wieku, którą czeka nieunikniona zagłada. Miała ona nastąpić za sprawą Scytów, niepoliczalnej hałstry azjatyckich barbarzyńców („Nas – mrowie, mrowie, mrowie”), idącej przeciw cywilizacji zachodniej. O tym traktuje pierwsza strofa utworu – chełpliwa i w swojej złowieszczej retoryce odbierająca jakąkolwiek nadzieję na pokój w dawnym porządku świata:

Miliony – was. Nas – mrowie, mrowie, mrowie.
Spróbujcie, zmierzcie wy się z nami!
Tak, my – Azjaci! my – dzicy Scytowie
Z pożądliwymi skośnymi oczami!

Nam – jedna chwila, wy – mieliście czas.
A my, jak niewolnicze rotty,
Tarcze trzymaliśmy wśród wrogich ras
Mongołów i Europy!¹²

¹¹ Ibidem.

¹² Tłum. Mieczysław JASTRUN.

Maksymilian Wołoszyn w szkicu *Poezja i rewolucja* tak pisał z chwilą ukazania się wiersza Błoka:

Podstawowa linia myśli Błoka jest taka: „Tak, my – Azjaci! My – dzicy Scytowie”. Jak posłuszni niewolnicy, długo byliśmy tarczą między Mongołami i Europą. Wy zaś w tym czasie gromadziliście skarby i odlewaliście armaty. Teraz przyszła katastrofa. Stary świecie, póki jeszcze nie zginął, rozwiąż zagadkę Sfinksa – Rosji, która uparczywie wpatruje się w ciebie z nienawiścią i miłością. Kochamy i rozumiemy bogactwo waszej sztuki i waszej myśli, lecz żywa jest w nas dzika wolność Azji. Jest już za późno – z okropieństw wojny przyjdzie w nasze pokojowe objęcia. A jeśli nie, to uważajcie: rozejdziemy się, zwrócimy się do was swoją azjatycką skórą i oczyścimy pole dla waszej ostatniej walki z Mongołami, lecz sami nie przystąpimy do boju i nie dźwigniemy się, kiedy nowy Hun będzie palił wasze miasta i piekł mięso białych braci; a wtedy klątwy waszego potomstwa spadną na waszą głowę¹³.

Kontekst, do którego odwołuje się Janusz Pasterski, jest niebywale ważny. Został, być może, także uzgodniony z samym poetą. Żeby jednak ów kontekst obronić, musimy przejść z płaszczyzny znaczeń również na płaszczyznę wypowiedzi wierszowej. Pierwsza – przez negacje formalne – jest prawdopodobną korespondencją intencji poetyckiej, druga – wskutek odmienności formy i stylu – stanowi nawiązanie ukryte. Obie są nierozdzielne.

Na poziomie znaczeń widzimy same różnice. W wierszu Błoka mówi poetyckie „ja” zaangażowane, w wierszu Buszy – świadek lub obserwator. Różnice dalsze: choć Scy-

¹³ М.А. Волошин: *Поэзия и революция* (Александр Блок и Илья Эренбург). В: *Камена. Журнал поэзии* Ред. П. Краснов. Харьков 1919. Кн. 2. http://az.lib.ru/w/woloshin_m_a/text_1918_poeziya_i_revolyuciya.shtml [dostęp: 21.04.2014]. Przeł. – M.K.

to wie są barbarzyńcami i zwyciężają świat kultury, to jednak cechują ich szlachetność celów, nieograniczone pragnienie wolności, nieskrępowany żywioł i przywiązanie do natury. Na swojej „barbarzyńskiej lirze” obwieszczają rozbrat ze „starym światem”. Tymczasem karły nie są szlachetne, w ogóle nie wiadomo, jakie są. Nie widać ich, działają z ukrycia, słysząc tylko ich mlaski i chichoty. Zbliżają się, to pewne. Przekonują o tym trupy i kości zwierząt. Tak, niewątpliwie: nadciągą zagłada. Czy jest ona jednak rzeczywista, czy tylko narastające przerażenie wzmaga w ludziach ten lęk?

Jak więc jest na poziomie wypowiedzi poetyckiej? Co może łączyć *Scytów* z *Karlami*? Żeby ta wspólnota wierszy okazała się zrozumiała, przypomnieć trzeba utwór Konstandinos Kawafisa o oczekiwaniu barbarzyńców. Koresponduje on z wierszem Andrzeja Buszy wyraźniej niż wiersz Błoka. Pomocne tu będzie – wprowadzone przez Danutę Danek – pojęcie „cytat struktury”. Jej zdaniem, „nie istnieje *parole* niewcielające określonej *langue*. Dlatego cytat empiryczny, cytat *parole* – jest zarazem z konieczności cytatem struktury, cytatem *langue* [...]”¹⁴. Związek wiersza Buszy z wierszem Kawafisa jest właśnie tego rodzaju. Kawafisowskie oczekiwanie na barbarzyńców, którzy nie nadchodzą i nie ma nadziei na ich przyjście, w wierszu Buszy przekłada się na lęk przed karłami, które nadchodzą i nic nie zdoła ich powstrzymać. Odwrócenie sytuacji lirycznej w *Karlach* nie jest zatarciem źródła inspiracji, ujawnienie odmiennych bohaterów nie jest ich przeciwstawieniem, zderzenie światów kultury i natury nie jest poetycką polemiką. Tego rodzaju odwołania, powiada Danek, „nie są cytatami empirycznymi, ale cytatami struktur. Nie są cytatami *paroles*, ale cytatami *langues*. Są cytatami poetyk, stylów, a więc cytatami artystycznych systemów”¹⁵. Ich obecność ma wy-

¹⁴ D. DANEK: *O cytatach struktur (quasi-cytatach)*. W: EADEM: *O poezji literackiej w powieści*. Warszawa 1972, s. 75.

¹⁵ Ibidem.

miar kulturowy, potwierdza ciągłość literackiej wymiany, buduje kody porozumienia między pisarzami i epokami¹⁶.

Przywołując „artystyczne systemy”, Andrzej Busza tworzy współczesną wersję apokalipsy. „Cytaty nieempiryczne” – wiersze Kawafisa i Błoka – zostały tu przywołane nie jako swoje oczywiste zaprzeczenia, lecz uzupełnienia. Pozostajemy bowiem w obrębie XX wieku, u jego źródeł, z których bije złowrogie proroctwo nadejścia barbarzyńców. A przecież wyraźne różnice obu utworów wskazują na odmienności historycznej interpretacji tego nadejścia. O wierszu Kawafisa Łukasz Maślanka napisał nader trafnie:

Koncept tego wiersza nie tkwi w prostym wyszydzeniu woli pozostawania w zależności od obcych. Stawia on pytanie znacznie głębsze. Co, jeżeli grupa, której opisana wspólnota pozwala się rządzić, zawiedzie? Nie w tym sensie, że jej władza nie będzie reprezentować interesów zarządzanej grupy. To byłoby dość oczywiste, gdyby tylko ona zdawała sobie sprawę z istnienia takiego problemu. Zawiedzie w tym sensie, że w ogóle okaże się niezdolna albo niechętna do sprawowania jakiegokolwiek zarządu? Co wtedy z marzeniami senatu, cesarza, zatominowanej agory na święty spokój i zgodę powszechną? Czy jest jakiś scenariusz B?¹⁷

¹⁶ „Funkcjonowanie cytatu dzieła w dziele stanowi szczególnego rodzaju projekcję diachronii przemian historycznoliterackich w synchronię jednego dzieła. Można powiedzieć, że dzieło, w którym funkcjonuje relacja: struktura cytowana – struktura realizowana, może być rozpatrywane jako model procesu historycznoliterackiego – w tym zakresie, w jakim, z jednej strony, proces ten jest relacją między dziełami literackimi (w szczególności relacją polemiczną), i jednocześnie w tym zakresie, w jakim, z drugiej strony, proces ten jest relacją między indywidualnym [...] dziełem a rzeczywistością pozartystyczną”. Ibidem, s. 85–86.

¹⁷ Ł. MAŚLANKA: *Czekając na barbarzyńców*. <http://www.teologia-polityczna.pl/Lukasz-maslanka-czekajac-na-barbarzyncow> [dostęp: 21.04.2017].

Odpowiedź rysuje się oczywista: kiedy zawiodą olbrzymy, nadejdą karły. Czy będą nimi nieujawnieni z nazwy „barbarzyńcy” Kawafisa, czy też Scytowie Błoka – o to mniejsza. Oba utwory wpisują się w motyw „zmierchu Zachodu”, który niebawem stanie się głównym tematem filozoficznych i literackich debat. Historyk literatury zauważy:

Doświadczenia wojny i rosyjskiej rewolucji wzbudzały poczucie niepokoju, zagrożenia, przyczyniały się do rozwoju przeświadczenia o braku stabilności świata. Inspiracje szły także z historiozofii. Z refleksji Spenglera, Ferrery, Toynbeego, Bierdiajewa, Ortegi y Gasset, a w Polsce Znanieckiego i Zdziechowskiego przenikały do literatury motywy „końca Europy”, „zmierchu Zachodu”, wizje kryzysu i zagłady. Stanowiły one odbicie psychoz i lęków współczesnego człowieka¹⁸.

W takim kontekście bardzo wyraźnie widać, że spodziewane nadejście barbarzyńców, „piski chrupanie obłeśne maski” karłów to wyraźne symptomy zbliżającego się kresu dotychczasowej kultury. Co może zrobić zagrożony człowiek?

kiedy syreny
wyją z wieżyc zamku
szukamy schronienia
pod łukami kościoła

IV

Kościół jako budowli, czy instytucji? I tego, i tego. W obliczu nadciągającego niebezpieczeństwa kościół jako bu-

¹⁸ Z. ANDRES: *Poszukiwanie idei, czyli o poezji Emila Zegadłowicza*. W: *Szkice o twórczości Emila Zegadłowicza*. Red. Z. ANDRES. Rzeszów 1985, s. 11–12.

dowla staje się instytucją. Tutaj prawdy świętej księgi stają się dla człowieka objawieniem, a jej prawa – drogowskazem. Chroniąc się „pod łukami kościoła”, przerażony człowiek pragnie dla siebie dobrej nowiny. Czy ją usłyszy?

[...] zalakowany na siedem pieczęci pergamin

zzółkły i pomarszczony
jak skóra ich twarzy
obwieszcza
że ich jest królestwo
i że oni posiadą ziemię

Poeta odsyła nas najpierw do Apokalipsy św. Jana, potem do Kazania na Górze z Ewangelii św. Mateusza. Porównując „zalakowany na siedem pieczęci pergamin” ze „skórą ich [karłów – M.K.] twarzy”, „obwieszcza”, że w wizji apokaliptycznej odnajdzie się okrutna prawda z ośmiu błogosławieństw. Nie ma ratunku dla świata kultury, przedstawionej w wierszu jako „miasto” z dominującymi nad nim „wieżycami zamku”. W Księdze Objawienia wszak zapisano: „Niebo zostało usunięte jak księga którą się zwija” (Ap 6,14)¹⁹. Podobnie tutaj: dotychczasowy świat „zwija się” za sprawą karłów, których nadejście jest nieuniknione.

Odwołując się do syndromu oblężonej twierdzy (wiersz wszak jest o tym), Andrzej Busza mówi o kresie kultury, która zapomniała o swoich metafizycznych podstawach. Przerażeni ludzie, zamknięci „pod łukami kościoła”, modlą się nie do Boga, lecz do literackich bohaterów z dzieł Swifta i Dostojewskiego: „Lemuelu Rodionie / módlcie się za nami”. To nawiązanie jest przywołaniem dwóch skrajności: rozwagi społecznej i wyzwania rzuconego sobie, odpowie-

¹⁹ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* w przekładzie z języków oryginalnych. Opracował zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tyńskich. Poznań 2000.

działności za porządek świata i chełpliwej woli narzucenia mu swojego porządku.

Lemuel między olbrzymami i liliputami jest strażnikiem sprawiedliwości i moralności, Rodion chce tworzyć historię, moralnością nie obarcza zbrodni. W tej kontradycji prawa i bezprawia skrywa się odwieczna pamięć o historycznej, ale nie boskiej predestynacji, jaką znamy z pradziejów. Dlatego ci, których pominięto, upomną się o swoje; których skarłono, odpowiedzą gniewem. Staremu światu wymierzą sprawiedliwość, „posiądą ziemię”, a los nowego świata będzie ich losem.

V

Znakomity wiersz Andrzeja Buszy sytuuje się, jak wi dzieliśmy, na dwóch płaszczyznach.

Na płaszczyźnie znaczeń umieścić go należy zarówno w tradycji przeciwstawiającej ideę cnoty i piękna (*areté*, ἀρετή) idei zła i podstępności (*kakos*, κακός), jak w kontekście dwudziestowiecznych rozważań nad kresem kultury zachodnioeuropejskiej. Polska tradycja poetycka, w której opozycja *areté* – *kakos* pojawiała się jako idea, w *Kartach* przejawia się jako fałszywy kontekst potencjalny (dotyczy to zresztą również innych literatur). Ważniejsze okazują się odwołanie do Biblii i reinterpretacja pojęć, które w XX wieku nabrały innego znaczenia. Ubodzy, cisi, pominięci będą *kakon*, podczas gdy *areté* oznaczać będzie kulturę, która sama się wyczerpała.

Na płaszczyźnie wypowiedzi wierszowej *Karty* będą odwoływać się do „cytatów nieempirycznych”, które tutaj symbolizują wiersze *Czekając na barbarzyńców* Konstandinosa Kawafisa i *Scytowie* Aleksandra Błoka. Być może takich cytatów struktury jest więcej, ale te dwa dobitnie pokazują,

jak w sposób niegłośny może przeglądać się w jednym wierszu wielka tradycja dwudziestowiecznego katastrofizmu²⁰.

Wiersz ten wpisać można w poetyckie historiozofie XX wieku. Niewątpliwie jest on głosem w dyskusji na temat kresu kultury Zachodu, co starałem się pokazać w tej interpretacji. Być może jednak jest i tak, że gdy jedno się odkrywa, inne chowa się głębiej – i wiersz Andrzeja Buszy odsyła także do innych tropów.

²⁰ W poezji polskiej dwudziestolecia międzywojennego ten wątek opisuje Teresa WILKOŃ: *Katastrofizm w poezji polskiej w latach 1930–1939. Szkice literackie*. Katowice 2016.

Poetka wygnania

O dwóch wierszach Anny Frajlich

I

Nazwano ją „poetką wygnania”, a wśród toposów jej najważniejszych wierszy wymieniono „topos wypędzenia”. Krytycy poszli drogą, jaką wytyczył Jan Kott¹. W tym duchu przekonywał Sławomir Jacek Żurek:

Najlepszym terminem oddającym charakter warsztatu poetyckiego Anny Frajlich jest określenie poetka wygnania, bowiem jednym z ważniejszych motywów w jej dorobku, kształtującym *de facto* jej osobowość twórczą, jest topos wypędzenia z Polski po marcu 1968 roku obywateli żydowskich².

Podobnie pisał wcześniej Natan Gross:

Anna Frajlich [...] należy do klasy emigrantów, którzy mówią o sobie, że ich wypędzono – to nie są emigranci z wyboru, a wygnańcy, wypchnięci przez własny

¹ Zob. I. Misiak: *Pejzaże świtu*. „Przegląd Polski” [dod. „Nowego Dziennika”, Nowy Jork] z dn. 17.10.1991, s. 3.

² S.J. Żurek: *Głosy z wygnania pokolenia’68. Na przykładzie biografii poetyckiej Anny Frajlich*. „Kresy” 2006, nr 1–2, s. 168; podkr. – M.K.

rząd ze swojego kraju, obywatela, którym odebrano obywatelstwo, odebrawszy przedtem podstawowe środki egzystencji³.

Sama poetka także podkreślała swój wygnańczy status:

[...] wygnanie bardzo mnie dotknęło, nadszarpnęło mój świat. Przez lata odbudowywałam go, ale terapeutyczne właściwości literatury, która rodzi się z rany, pomogły mi pokonać kryzys⁴.

Nie od razu tak się stało. Powiedziała w jednym z wywiadów:

Ja, wyjeżdżając z Polski, nie byłam autorką żadnej jeszcze książki. Za to my wszyscy z tzw. marcowej emigracji czuliśmy, że nasze poczucie godności osobistej zostało głęboko zranione. I stanęliśmy przed koniecznością odbudowy podstaw egzystencji. I to nie tylko w wymiarze duchowym czy tożsamościowym, ale [także – M.K.] praktycznym: musieliśmy nauczyć się języka, znaleźć pracę, znaleźć dom, utrzymać rodzinę⁵.

Odnosząc się do Nowego Jorku, miejsca swojego amerykańskiego zamieszkania, określiła go tak: „Miasto samotnych poetów, którzy piszą, bo muszą”⁶. I kierując te uwagi do siebie i wiersza *Ergo sumus* z charakterystyczną frazą: „Tu poeci / w dwustu językach dla nikogo / piszą swe wiersze jak szaleni”⁷ – wyznała: „[...] gdy powstał ten wiersz, także

³ N. GROSS: *Nie przeminęło z wiatrem (poetka emigracyjna Anna Frajlich)*. „Archiwum Emigracji” 2001, z. 4, s. 60.

⁴ *Wiersze pisze się w języku matki. Z Anną FRAJLICH rozmawia Paulina MAŁOCHLEB*. „Nowe Książki” 2013, nr 9, s. 5.

⁵ Ibidem, s. 6.

⁶ Ibidem, s. 5.

⁷ A. FRAJLICH: *Który las*. Londyn 1986, s. 7.

pisałam w obcym języku, »dla nikogo«. To była ta samotność wygnańca”⁸.

Przeczytajmy zatem raz jeszcze ten wiersz, który jest wizytówką emigracyjnej twórczości Anny Frajlich. Zamknęła w nim jedno z najważniejszych dla siebie doświadczeń. Doświadczenie obcości języków, które dlatego właśnie, że są dla siebie obce, paradoksalnie stają się – w jakimś sensie – także sobie bliskie.

A więc jesteśmy
ja – z prowincji
i ty ze wszystkich stolic świata
pijemy wino w Nowym Jorku
– stolicy stolic
i prowincji wszystkich prowincji –
pijemy wino a za oknem
w galerii wiszą trzy Chagalle.
Tu zdetronizowani królowie
i cesarzowe bez cesarstwa
wyprowadzają psa na spacer.
Tu poeci
w dwustu językach dla nikogo
piszą swe wiersze jak szaleni
piszą wiersze
że aż miasto – jak balon –
wzdęte jest poezją
i tylko pstryknąć
a polecą.
Polecą z naszym winem
z nami
i z restauracją
gdzie do ryby podają noże
z żebrakami
którzy śpią w pustych schronach
ze szczurami

⁸ *Wiersze pisze się w języku matki...*, s. 5.

i z mostem
i z „widokiem z mostu”
i z giełdą i rozdartą sosną
i szklanych domów całym sznurem
poleci w górę.
Ale to tylko przypuszczenie
bo choć poeci wiersze piszą
nie ma takiego śmiałka
który
by pstryknął.

Ergo sumus jest dla poruszanej przeze mnie problematyki wygnania utworem zasadniczym. Anna Węgrzyniak w jego świetnej interpretacji zanotowała ważną uwagę o emigracyjnej „wspólnocie miejsca, czasu i losu”. Wspólnota ma tutaj wymiar jednostkowy i społeczny, rodzi się w kakaфонии języków, w nowojorskiej Wieży Babel:

Bohaterem wiersza jest poeta emigrant, ktoś bliżej nieokreślony, ktoś ze wszystkich stron świata, „piszący w dwustu językach dla nikogo”. I nie ma tutaj rdzennych Amerykanów bądź szczęśliwców, którym się udało, są wyłącznie nędzarze: zdetronizowani królowie, cesarzowie bez cesarstwa, śpiący w szczurzych schronach żebracy, biznesmeni idealisci („giełda” obok „rozdarłej sosny” i „szklanych domów”), rzesza poetów bez odbiorcy. Łączy ich wspólnota miejsca, czasu i losu: upadek, bezdomność, życie bez perspektyw. W *Ergo sumus* rozgoryczenie dopuszcza nawet spokojną myśl o katastrofie⁹.

Tak. Podkreślmy jednak mocniej ową frazę o języku i językach. Tym języku, który się z sobą przywiozło, języku domowym – i tych językach, z którymi przyszło się

⁹ A. WĘGRZYNIAK: *Życie w podróży. O liryce Anny Frajlich*. W: EADEM: *Czytam, więc jestem. Studia, interpretacje, glosy*. Bielsko-Biała 2004, s. 135.

zderzyć w innej rzeczywistości. Szczególnie okrutnie wybrzmiewa tu nieważność języka domowego wobec metaforycznie określonych „dwustu języków” nowej wspólnoty. I zapewne można byłoby snuć tutaj rozważania o znikomości języka prowincjonalnego wobec języków uniwersalnych, gdyby nie to, że w wierszu Anny Frajlich wszystkie języki są prowincjonalne. Są „dla nikogo”. Tym, co je łączy, są ich własna marność, daremność, nicość – *vanitas linguorum*.

Tytuł jest łaciński i wieloznaczny. *Ergo sumus* – w przekładzie autorki z wersu pierwszego – znaczy najprościej: „więc jesteśmy”. Czy słowa te odnoszą się do Augustynowego solipsyzmu o niewątpliwości mylenia się, więc istnienia (*dubito ergo sum*), czy do fragmentu kartezjańskiej konkluzji o filozoficznym rozumowaniu, które jest niepowątpiewalne, pewne, wyraźne i oczywiste (*cogito ergo sum*)? O tym dowiemy się później. Przeczujemy już jednak, że Anna Frajlich nadała łacińskiemu tytułowi swojego wiersza podwójną semantykę.

Mówiąc: „*ergo sumus*”, duchowa spadkobierczyni kultury judeochrześcijańskiej, pierwszego Rzymu, wśród „dwustu języków” przywołuje język umarły/umarłych. Jest jak dawny barbarzyńca, kolonizator, który na obcej ziemi, „w Nowym Jorku – / stolicy stolic / i prowincji wszystkich prowincji –” obwieszcza: oto przybyłem! Przybycie to jest jednak groteskowe: nikt nie wypatruje, nie oczekuje przychodnia, bo wszyscy są *advenae*, skądś, obcy. Sformułowanie: „[...] a więc jesteśmy / ja – z prowincji / i ty ze wszystkich stolic świata” unieważnia wyjątkowość przybycia i wyjątkowość przybysza. Każdy mówi w swoim języku domowym, martwym dla słuchacza. Tłumacząc *Ergo sumus* inaczej: „przeto jesteśmy”, „dlatego jesteśmy”, w tej drugiej wersji odkrywamy palimpsest. „Przeto”, „dlatego” mają inną siłę niż „więc”. Znaczą to samo, ale są mocniejsze. Brzmia stanowczo, pewniej niż delikatne i poniekąd przepraszające „więc”.

„Dlatego”, „przeto” – jak w tytule debiutanckiego zbioru Wisławy Szymborskiej *Dlatego żyjemy* – odsuwają wątpliwość na rzecz pewności. Ale rodzą pytanie: dlaczego, z jakiego powodu jesteśmy tu, gdzie jesteśmy. W obydwu przypadkach tytuł wiersza ma Kartezjański sens. Jedyne, co niepowątpiewalne w spotkaniu dwojga osób, to fakt, że są takie same jak inne, spotykają się tak samo jak inni i w miejscu dla nich tak samo zdumiewającym. Ale w pierwszym wypadku („więc jesteśmy”) nie pytamy o powód spotkania. W drugim („dlatego jesteśmy”) musimy zapytać o to, kim są dwie osoby mówiące, każda w swoim języku domowym, wśród tylu obcych etnolektów. Dlaczego spotykają się w Nowym Jorku – „stolicy stolic / i prowincji wszystkich prowincji”?

Odpowiedź jest jedna: dlatego, że są wygnańcami.

II

Otwierają się tutaj cztery możliwości interpretacyjne problemu wygnania, wypędzenia czy emigracji. Pierwsza z nich odsyła do Żydów stale w drodze, gotowych na zmianę miejsca; druga – do wygnania z jednego języka i zakorzenienia w innym; trzecia – do wygnania jako kategorii egzystencjalnej; czwarta – do wygnania jako kategorii artystycznej. Ta wielorakość pozwala nam przywołać różne sposoby sytuowania się podmiotu w tym, co można nazwać tradycją wygnańczą, jakże przecież bogatą, a w polskiej literaturze – poczynając od romantyzmu – niebywale istotną¹⁰.

¹⁰ Zob. M. KARPIŃSKA: *Poety emigracyjnego zmagania z biografią (na przykładzie twórczości Anny Frajlich)*. „Akcent” 2005, nr 3, s. 83: „Tradycja wygnańcza stworzyła [...] własne wzorce i toposy, wykorzy-

Tradycja wygnańcza nie jest tym samym, co literatura wygnańcza. Języki tradycji są nieredukowalne, cementują wspólnotę, budują jej mit, mają długi czas trwania i przenoszą się z pokolenia na pokolenie. Pielgrzymstwo polskie okazało się znacznie trwalszym toposem tradycji wygnańczej, niż chciał je widzieć Mickiewicz. Inaczej – literatura. Może ona redukować, odrzucać lub reanimować toposy tradycji wygnańczej. Czynić z niej kodeks moralny lub, po Judymowsku rozumiany, „ten dług przeklęty”, który nie pozwala nigdy zapomnieć o miejscu, z którego się wyszło, w którym się jest. Wygnanie bowiem zawsze jest i przekleństwem, i wybawieniem. Przekleństwem, bo pozostaje wykorzeniem i wprowadza w stan psychicznej trwogi; wybawieniem, ponieważ wyzwala od koniecznych danin, pozwala zakorzenieć się w rzeczywistości myśli. To, co jest trwogą, może być jednocześnie pieśnią wolności.

Każde wygnanie ma swoje „dogodności i niedogodności”, „blaski i nędze”, ma swych światopoglądowych mentorów. Należałoby zapytać zatem, jak Anna Frajlich sytuuje się wobec kanonicznych tekstów o wygnaniu, jakie powstały na polskiej emigracji. Czy stoi po stronie Józefa Wittlina, Witolda Gombrowicza, Czesława Miłosza, a może – Emila Ciorana¹¹? Kontekst światopoglądowy został dobrze wykorzystany wcześniej przy okazji innych twórców, tutaj – jeśli się nie mylę – nie był w ogóle przywoływany. Chodzi mi o to, że jest on konieczny w odniesieniu do poetki, która sama nazywa się poetką wygnania.

stywane często jako klucz symboliczny [...]. Odwołania te pomagają uchwycić sens własnego losu, opanować go myślowo i emocjonalnie”.

¹¹ Zob. E.M. CIORAN: *Dogodności i niedogodności wygnania*. „Kultura” [Paryż] 1952, nr 6, s. 3–6. Por. W. GOMBROWICZ: *Komentarz*. „Kultura” [Paryż] 1952, nr 6, s. 6–9; J. WITLIN: *Blaski i nędze wygnania*. „Kultura” [Paryż] 1959, nr 9, s. 3–15; C. MIŁOŚZ: *Noty o wygnaniu*. „Kultura” [Paryż] 1981, nr 3, s. 3–8.

Nie referując poszczególnych koncepcji (w badaniach nad polską emigracją były one wielokrotnie przywoływane), sądzę, że poetce bliskie są uwagi Józefa Wittlina oraz Czesława Miłosza, którzy wcześniej znaleźli się na amerykańskim kontynencie i oderwani od kraju i Europy mogli z większym dystansem spojrzeć na sytuację swojego „wyznania”. Szczególnie istotne wydają się rozważania Wittlina. Odwołując się do języka hiszpańskiego, przypomniał, że wygnańca nazywa się tam *destierro* – „człowiekiem pozbawionym ziemi”. Od siebie dodał jeszcze jeden wyraz: *destiempo* – „człowiek pozbawiony czasu, [...] który upływa obecnie w jego własnym kraju”¹². Ten czas inaczej będzie na wygnaniu.

Jest to czas nienormalny, prawie że obłąkany. Wygnaniec żyje bowiem w dwóch różnych czasach jednocześnie: w teraźniejszości i przeszłości. Życie przeszłością bywa niekiedy intensywniejsze od życia teraźniejszością i tyrannizuje całą jego psychikę¹³.

Pisarz *destierro-destiempo* jest jednak wolny, nie musi przebywać w czasie własnej epoki, może go przekraczać i „czas swój osądzać w niezawisłości od niego”¹⁴, tworzyć dzieła ponadczasowe. Wittlin powiada: „[...] każdy człowiek, póki żyje, jest wygnańcem, a co drugi artysta, poeta czy pisarz jest wygnańcem dlatego, że na swój własny sposób widzi i wyraża świat”¹⁵. Wygnanie zatem nie musi być dla artysty zgubą, jak to widział prześmiewczo Cioran: „Onanizm i suchoty, oto los jego”¹⁶, lecz wybawieniem, odnalezieniem nowego losu. Wojciech Wyskiel pisał w odniesieniu do przywołanego tu zdania Wittlina:

¹² J. WITTLIN: *Blaski i nędze wygnania...*, s. 9.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem, s. 11.

¹⁵ Ibidem, s. 6.

¹⁶ E.M. CIORAN: *Dogodności i niedogodności wygnania...*, s. 4.

Zauważmy, że teza ta kryje w sobie następujące założenia: skoro wygnanie przesądza o uniwersalnej kondycji człowieka, to najpełniejszą realizacją człowieczeństwa jest artysta (obcy z wyboru), najkonsekwentniejszym zaś artystą jest artysta wygnaniec. Zrozummy go dobrze. Odmieniec nie mitologizuje swojej sytuacji, nie zapomina, że przyczyną emigracji był konflikt o charakterze politycznym. Jednakże znalazłszy się już na obczyźnie, nie chce absolutyzować niezwykłości swego położenia; zakłada, że sytuacja ta pozwala mu lepiej rozpoznać wyobcowanie ze wspólnoty właściwe każdemu artyście (godnemu tego miana) czy nawet każdemu walczącemu o swą autentyczność człowiekowi¹⁷.

Ten sposób myślenia jest właściwy także Annie Frajlich. Zauważmy, że w tak uniwersalizowanym wygnaniu wątek tożsamościowy, rozumiany w wymiarze jakichś wzniosłych nostalgii, tęsknot i rozdarć, właściwie zostaje oddalony. Albo się ma tożsamość, albo się jej nie ma. Poetka wyznała:

Myślę, że dzięki wychowaniu, jakie otrzymałam, nie miałam problemów ze swoją tożsamością. Rodzice wpoili mi bardzo silne poczucie godności. Jestem polską Żydówką, pochodzę z zasymilowanej, świeckiej rodziny, moja tożsamość kulturowa jest polska. To inni ludzie mogli mieć problem z moją tożsamością, ale to ich sprawa¹⁸.

Kiedy stąd wyjeżdżałam, myślałam, że nie będzie żadnej kontynuacji. Później zrozumiałam, że moje osadzenie w języku jest bardzo silne. Jeśli się jest Polakiem [...], to jest się nim zawsze i wszędzie¹⁹.

¹⁷ W. WYSKIEL: *Kręgi wygnania. Jan Lechoń na obczyźnie*. Kraków 1993, s. 15.

¹⁸ *Wiersze pisze się w języku matki...*, s. 5.

¹⁹ *Polskość to przeznaczenie*. [Z ANNĄ FRAJLICH rozmawia PAWEŁ SPO-DENKIEWICZ]. „Dziennik Łódzki” z dn. 16.06.2000, s. 15.

Autodeklaracje te są niebywale ważne. Kierują w stronę tożsamości pełnej – utraconej i odzyskanej albo nabytej. Ta pierwsza (polska i żydowska) jest tożsamością oddalonych miejsc, ta druga – tożsamością kultury. W przestrzeni amerykańskiej kultury emigracyjnej Polaków jest to postawa powszechna, by przypomnieć choćby Florianą Śmieję²⁰. Danuta Mostwin ten rodzaj związków literackich i tożsamościowych nazywa „trzecią wartością”, czyli taką, jaka rodzi się ze zderzenia dwóch kultur. Pierwszą przynosimy z sobą, drugą poznajemy i w nią wchodzimy. Trzecia kultura jest aksjologiczną pełnią. Pamięć o wygnaniu może podsycać „trzecią wartość”, ale nie musi. W artystycznym uniwersum znaczenie „trzeciej wartości” nadaje twórca – i tylko on²¹. Poetka mówi: „[...] mam trzy tożsamości [...]. Należę do trzech kultur, polskiej, żydowskiej i amerykańskiej, z każdej coś czerpię i do każdej dorzuciłam kamyczek”²². Pamięć o wygnaniu odnosi się zatem do kultury pierwszej – polskiej. Żydowskość to zasymilowana polskość²³. W odniesieniu do kultury amerykańskiej możemy mówić o asymilacji w kulturze.

²⁰ Zob. mój szkic „Utracone” i „odzyskane”. O dwóch wierszach Floriana Śmiei. W: M. KISIEL: *Miedzy wierszami. Jedenaście miniatur krytycznych*. Katowice 2015, s. 69–86.

²¹ D. MOSTWIN: *Trzecia wartość. Wykorzenienie i tożsamość*. Wyd. 2. Lublin 1995, s. 235–236: „»Trzecia wartość« jest energią wytworzoną na skutek konfrontacji jednostki (i jej wartości) z nowym układem. [...] W rezultacie prowadzi to do innego, bogatszego sposobu myślenia, zwiększonej niezależności i świadomości własnego rozwoju. Ta świadomość to »trzecia wartość«. Nie ogranicza się do sytuacji emigranta. Rozwinąć się może w warunkach, w których jednostka znajduje się w konfrontacji z inną, obcą, a nawet wrogą dla niej cywilizacją, strukturą społeczną lub filozofią”.

²² Cyt. za: A. FIEDEK: *Poetycka biografia emigrantki Anny Frajlich. Wokół tomiku „Łodzią jest i jest przystanią”*. W: *Literatura polska obu Ameryk. Studia i szkice. Seria druga*. Red. B. SZALESTA-ROGOWSKA. Katowice 2016, s. 118.

²³ *Wiersze pisze się w języku matki...*, s. 5.

Czesław Miłosz w *Notach o wygnaniu* napisał: „Po latach wygnania człowiek próbuje sobie wyobrazić, jak to jest, kiedy nie żyje się na wygnaniu”²⁴. Tej myśli nadał tytuł *Aklimatyzacja*. Słowniki definiują to pojęcie jako przystosowanie się wszelkich organizmów żywych do nowych warunków, poeta zaś mówi o odwrotności procesu – o próbie wyobrażenia sobie tego, co było, jako nowej dla siebie sytuacji. Aklimatyzacja ma bowiem swą podwójną semantykę, jest pewnością nowego miejsca, a także niepewnością powrotu do miejsca starego.

Maksymę Miłosza możemy, jak się zdaje, odnieść do wiersza Anny Frajlich *Aklimatyzacja* z tomu *Aby wiatr namalować*. Choć późniejsza, mówi przecież o tym samym – o zderzeniu pamięci i wyobrażenia, o stałym przystosowywaniu się do nowej sytuacji, ucieczce przed powrotami w rujnąjącą przeszłość. Poetka powiedziała:

[...] *Aklimatyzacja* jest wierszem o konieczności zapominania i niemożności zapomnienia. Konieczności w tym sensie, że ciągle odwracanie się ku przeszłości doprowadzi do jałowej nostalgii. Niemożność spowodowana jest bólem, poczuciem ważności i niepowtarzalności przeżyć dzieciństwa i młodości. Niedokonana forma czasownika świadczy, że chociaż „zapominam”, nie zapomniałam, bo gdyby tak było, nie musiałabym więcej zapominąć²⁵.

A oto wiersz:

zapominam dokładnie
zapominam sumiennie

²⁴ C. MIŁOSZ: *Noty o wygnaniu...*, s. 5.

²⁵ Anna Frajlich o sobie i o wierszach. „Kontury” 2000, nr 12, s. 63.

mój kraj ojczysty
mój kraj codzienny

zapominam kosmate
zapominam kłębiaste

chmury na jakimś niebie
chmury nad jakimś miastem

zapominam do końca
zapominam je ciągle

– twarze w mrok zagarnięte
za oknami pociągu²⁶.

Aklimatyzacja doczekała się kilku przenikliwych głosów interpretacyjnych. Anna Węgrzyniak zwróciła uwagę na „magiczną funkcję” anafory „zapominam”, która wskutek swej „rytmicznej powtarzalności” (w dystychach pierwszym, trzecim i piątym) nabiera wymiaru symbolicznego: „[...] aby odnaleźć się w nowym świecie, trzeba »dokładnie« i »sumiennie« zapomnieć przeszłość, trzeba wymazać z pamięci obrazy (ziemi, nieba, ludzi), które wyzwalają nostalgię, utrudniają aklimatyzację”²⁷. Kazimierz Adamczyk wprost powiązał utwór Anny Frajlich z problematyką wygnania i „uniwersalnego doświadczenia emigranta”. Dowodził:

[...] prawdziwe przyczyny wygnania są tu głęboko zaszyfrowane. Nie mówi się tu o faktach historycznych ani o odrębności etnicznej. [...] [Wiersz opowiada – M.K.] o uniwersalnym doświadczeniu emigranta i doznaniu podmiotowej odrębności. Trudno nawet stwierdzić, czy proces zapominania w *Aklimatyzacji* jest wartościowa-

²⁶ A. FRAJLICH: „*Aby wiatr namalować*”. Londyn 1976, s. 28.

²⁷ A. WĘGRZYNIAK: *Życie w podróży...*, s. 131.

ny ujemnie, czy pozytywnie. Może ten poetycki utwór jest jedynie konstatacją na temat pracy pamięci. [...] słowa autorskiego komentarza pisane były z perspektywy lat trzydziestu. Zanotowane w wierszu przeżycie zostało zracjonalizowane i zinterpretowane. Niemniej, jeśli będziemy czytać ten wiersz jako pourazową odpowiedź na bolesne doświadczenie wykluczenia, to wtedy ładunek emocji tkwiący w upartym powtarzaniu czasownika „zapominam” wydaje się [...] ekwiwalentem buntu i zapisem świadomie podjętej próby – chociaż nieskutecznej – wymazywania z pamięci dawnej ojczyzny²⁸.

Zauważmy, że w *Aklimatyzacji*, podobnie jak w *Ergo sumus*, dalej obracamy się w kręgu wysłowienia. Formuły magiczne odsyłają do języka zaklęć. Podmiot „pisze swe wiersze jak szalony”, „dla nikogo”, i jednocześnie chce „zapomnieć”, stale zapomina, żeby nie ulec traumatycznemu wykluczeniu. Przenikliwie napisała o tym Katarzyna Niesporek:

„Porażona pamięć” to pamięć poraniona, obciążona, której zadano cios. Przeszłość z kolei, chociaż minęła, jest nieśmiertelna, manifestuje swoją obecność przez pozostawione po zranieniach blizny czy ślady. Wyrażają one „nieobecna obecność”, która wydaje się wskrzeszana w pamięci bohaterki wierszy Anny Frajlich najpierw przez materię i topografię, następnie przez najbliższych. Zdarza się także, że nagły przeblysk pamięci, w którym od nowa odsłaniają się czasy minione, wywołują wrażenia – zapach, dźwięk lub dotyk. I chociaż poetka ma świadomość, że wszystkie one należą już do przestrzeni

²⁸ K. ADAMCZYK: *Antynostalgia i nostalgia. Pamięć Polski w literackich świadectwach emigracji 1968*. W: *Pisarz na emigracji. Mitologie, style, strategie przetrwania*. Red. H. Gosk, A.S. KOWALCZYK. Warszawa 2005, s. 450–451.

utraconych, nieustannie powraca do nich w myślach. Stanowią jednak – jak się wydaje – część życia już przez nią przepracowaną i odżałowaną, co nie jest jednak równoznaczne z zapomnieniem²⁹.

Przypomnijmy raz jeszcze słowa poetki: „Chociaż »zapominam« nie zapomniałam”³⁰. To także jest – może być – definicja „wygnania”.

III

Powiedziałem wcześniej, że doświadczenie wygnania ma charakter egzystencjalny i artystyczny, wiąże się z etnoлектami – swoim i obcym/obcymi. W zderzonych tu nieprzypadkowo wierszach Anny Frajlich wygnanie najpierw odsyła nas do języka. Poetka – wygnana z Polski – nie została wygnana (nie dała się wygnać) z języka polskiego. Mimo trudów egzystencji i konieczności nowych wyborów nie utraciła – co wielokrotnie podkreślałem – swojej tożsamości. Zapominając, nie zapomina. Ale jednocześnie: włączając się do innej kultury, wie, że – inaczej niż w *Widokówce z tego świata* Stanisława Barańczaka – związek z kulturą amerykańską nie będzie zderzeniem języków obcości, lecz – w najlepszym razie – obojętności³¹. Czasami obojętność nazywają tolerancją.

W obu wierszach stale odzywa się emigracyjna topika przestrzeni – Tam i Tu, nie tylko eksponująca prze-

²⁹ K. NIESPOREK: *Przestrzenie utracone. O poezji Anny Frajlich*. W: *Literatura polska obu Ameryk...*, s. 124.

³⁰ *Anna Frajlich o sobie i o wierszach...*

³¹ Na temat języków obcości u Barańczaka zob. J. KISIEL: *Wszystkie teksty naszej mowy. O trzech wierszach Stanisława Barańczaka*. „Opcje” 1997, nr 3, s. 8–13.

strzenny dystans, ale także współtworząca specyficzne napięcie emocjonalne³². Jest to topika wygnania, mieszcząca w sobie tę szczególną wiedzę, która nie pozwala zapomnieć doświadczenia, jakie stało się udziałem podmiotu. Poeta *destierro-destiempo* potrafi tę wiedzę, to doświadczenie zapisać w utworach o wartościach ponadczasowych.

³² Zob. E. CZAPLEJEWICZ: *Poetyka literatury emigracyjnej*. W: „Ktokolwiek jesteś bez ojczyzny...”. *Topika polskiej poezji emigracyjnej*. Red. W. LI-GEŻA, W. WYSKIEL. Kraków 1995, s. 48–52.

Vita brevis, mors longa O wierszu Ewy Lipskiej

Wiersze przychodzą nagle, mimowolnie albo się do nich dorasta. Są świadectwem życia lub wyrażają stan duszy. Często przywołują psychiczne napięcia podmiotu. Zawsze dotykają prawdziwej egzystencji. Lepiej lub słabiej skrojone, chcą być całością. Małe wyraża się w większym, a większe – jak uczył Gaston Bachelard – tak potrafi się zorganizować w świecie poetyckiej wyobraźni, że traci się dla tej drobinę, która organizuje wszystko. Wszystko, czyli uniwersum marzenia i poetyki albo: wyobraźni i poetyki¹.

Pejzaż jest wierszem wczesnym Ewy Lipskiej², pochodzi z jej debiutanckiego tomu. Takie utwory są czasami lekceważone. Jedni widzą w nich jakieś naśladownictwo, inni nie chcą nawet się nad nimi pochyłać, bo nie mają szacunku dla młodego wieku. A przecież w wierszach wczesnych zawiera się zazwyczaj projekt całości, podczas gdy „wiersze ostatnie – jak słusznie zauważyła Magdalena Hornung – puentują tematy rozwijane wcześniej”³. Warto się zatem nad dawnym utworem autorki *Domu Spokojnej Młodości* zatrzymać, ponieważ ma on w sobie wielką siłę poezji, która jest także mądrą przestrogą.

¹ Zob. G. BACHELARD: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Wyboru dokonał H. CHUDAK. Przeł. H. CHUDAK i A. TATARKIEWICZ. Warszawa 1975.

² E. LIPSKA: *Pejzaż*. W: EADEM: *Godziny poza godzinami*. Warszawa 1998, s. 22.

³ M. HORNUNG: *Piąte przyspieszenie*. „Nowe Książki” 1978, nr 23.

Pejzaz

Kiedy tak dłużej żyję – nabieram pewności
że i kwiaty na stole to są sztuczne kwiaty.
Że goście dookoła istnieją w przenośni
a krzesła siedzą puste jak ziemia przed laty.
Że herbatę podano lecz nikt nie pamięta.
Że poeci się rodzą w niedziele i święta.

Był kiedyś dzień. I dom był. A dla uproszczenia
ani dnia ani domu już zupełnie nie ma.

Wieczorem kiedy światła pasły się po okolicy
z pokojów swoich wyszli bladzi domownicy.
Niewiele się zmienili. Zakurzone twarze.
Lekka pleśń nad oczami. Uśmiechy wygasłe
przez wieki utrzymane w kronice wydarzeń.
Jakże owocna scena. I jakże tu zacząć?
Co powiedzieć? Że jestem? Może mnie zobaczą
może teraz przypomną i powrócą trwalej.
... wtedy z całym spokojem ja odejdę dalej
tam gdzie miejsce jest moje. Do samotnych lasów.
Prędzej! Prędzej! – powtarzam. Zbyt mało mam czasu.

Ale – tak jakby tylko niżej pochyleni.
Ale – tak jakby wszyscy w jednej tajemnicy
milczeli w tytanowej bieli domownicy.
Ale – tak jakby tylko na jedno półmgnienie
rozległo się z ust czyichś tak ciche westchnienie
że sen mój potrafiło.

„Jej kapitałem – pisał o poezji Ewy Lipskiej Michał Sprusiński – jest wartość wzgardzona bądź wyklęta przez debiutantów – biografia”⁴. Nie chodzi tu o biografię zbior-

⁴ Cyt. za J. BANDROWSKA-WRÓBLEWSKA. *Nota biograficzna*. W: E. LIPSKA: *Poezje wybrane*. Wybór i wstęp Autorki. Warszawa 1981, s. 114.

rową, ale o egzystencję, która chce, może, powinna wyrazić siebie i własne lęki. Wiersz zaczyna się więc w pierwszej osobie. Ta osoba ma świadomość upływającego czasu. Jest, jak to nazwała po latach Anna Legeżyńska, „tożsamością »czasującą«”⁵. „Kiedy tak dłużej żyję [...]”, to konstatacja upływającego czasu i – po prostu – mijającego życia, zacierania znaków. Ale także: to konstatacja pewności. Tego, że już wiem, jak to się wszystko toczy. Czas terażniejszy („żyję”, „nabieram pewności”) jest złudzeniem istnienia, ale także próbą interioryzacji tego istnienia. Legeżyńska powie, że chodzi tu o „indywiduację, o kształtowanie świadomości wytrwale rozpoznającej warunki egzystencji, w których przyszło jej szukać własnego miejsca”⁶. Rozpoznawanie warunków egzystencji dokonuje się właśnie w czasie terażniejszym. Julian Kornhauser pisał, że poezję Ewy Lipskiej cechuje „apologia czasu terażniejszego”⁷. Niby to oczywiste: „[...] uchwycić w terażniejszości konkretną rzeczywistość aktu tworzącego czas to tendencja naszej epoki” – pisał Georges Poulet⁸. Ale przecież w twórczości Lipskiej rozpoznajemy – w tym i innych wierszach – wyraźnie manifestowaną „niechęć [...] do zatrzymywania ulotnych wrażeń, do zapisu »piękna« chwili”⁹. Piękno jest „niedorzeczne” – powie poetka i zaznaczy: „[...] niedorzeczność piękna będzie nas stale zadziwiać”¹⁰. Nie o czas impresyjny

⁵ A. LEGEŻYŃSKA: *Tożsamość „czasująca” w poezji Ewy Lipskiej*. W: EADEM: *Od kochanki do psalmistki. Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*. Poznań 2009, s. 287.

⁶ Ibidem, s. 289.

⁷ J. KORNHAUSER: *Gra z językiem*. W: IDEM: *Światło wewnętrzne*. Kraków–Wrocław 1984, s. 183.

⁸ G. POULET: *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*. Przeł. W. BŁOŃSKA. Wybór J. BŁOŃSKI, M. GŁOWIŃSKI. Przedmowa J. BŁOŃSKI. Warszawa 1977, s. 67.

⁹ J. KORNHAUSER: *Gra z językiem...*, s. 182.

¹⁰ E. LIPSKA: *Niedorzeczność piękna. (Wstęp)*. W: EADEM: *Godziny poza godzinami...*, s. 10.

tu chodzi zatem, ale o czas, z którego wydobywa się „walor aksjologiczny”¹¹. Jest nim złudzenie istnienia, albo – jak napisze poetka – „istnienie w przenośni”. Mówiąc dokładniej, choć wcale nieprosto: jest to istnienie w czasie, który był-i-jest, a także w przestrzeni, która była-i-jest:

Był kiedyś dzień. I dom był. A dla uproszczenia
ani dnia ani domu już zupełnie nie ma.

Powiedzielibyśmy za Januszem Sławińskim, że jest to istnienie w „scenerii”, to znaczy w „zbiorze umiejscowień” („sceny i sytuacje, w jakich postaci uczestniczą”)¹². Tak rozpatrywana sceneria „stanowi jeden ze składników procesu czasowego rozwijania się świata przedstawionego”¹³, a „jej wznoszenie ma w sobie zawsze coś z rozstawiania dekoracji, które nie są ważne same przez się, lecz wyłącznie ze względu na to, co się w nich rozgrywa”¹⁴. Do – „przestrzennego”¹⁵ – pojęcia „scenerii” odsyła tytuł wiersza („pejzaż”), a także „owocna scena”, jakby przeniesiona (wyniesiona) z teatralnych desek: „kwiaty na stole”, „krzesła siedzą puste”, „herbatę podano”. Aktorami są tutaj goście, którzy „istnieją w przenośni”, czyli jakoby w wyobraźni. Są realni („istnieją”) i umowni („w przenośni”). Jakby ze snu, jakby upiorni „bladzi domownicy”:

¹¹ D. OPACKA-WALASEK: *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*. Katowice 2005, s. 138.

¹² J. SŁAWIŃSKI: *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*. W: IDEM: *Próby teoretycznoliterackie*. Warszawa 1992, s. 184.

¹³ Ibidem, s. 185.

¹⁴ Ibidem, s. 184.

¹⁵ Na temat mowy przestrzeni, scenerii i dekoracji świetne studium G. OLSZAŃSKIEGO: *Śmierć Udomowiona. Szkice o wyobraźni poetyckiej Ewy Lipskiej*. Katowice 2005, *passim*. Krytyk odwołuje się również do inspirujących uwag Sławińskiego (s. 49–50).

Niewiele się zmienili. Zakurzone twarze.
Lekka pleśń nad oczami. Uśmiechy wygaśle

Byli-i-są. W czasie i w domu, którego „już zupełnie nie ma”, to znaczy, który był-i-jest, ponieważ na trwałe uobecnił się w autobiograficznym podmiocie, mającym pełną wiedzę o złudzeniowości istnienia:

[...] I jakże tu zacząć?
Co powiedzieć? Że jestem? [...]

Tożsamość „czasująca” odwołuje się w wierszu do „półmgnienia”. Nie do trwania, lecz do „potrącenia”. Nie do zjawiska, lecz zdarzenia. Coś było, czegoś nie ma, coś jest – „sen mój potrąciło”. Znamy ten stan pod nazwą snu na jawie. „Poezja Lipskiej, rozpięta [jest – M.K.] między jawą a snem, między konkretem rzeczywistym a konkretem onirycznym” – pisał Jerzy Kwiatkowski¹⁶, a Anna Legeżyńska dodawała: „Między jawą a snem zaciera się granica, otwierają się »drzwi« i obie rzeczywistości, realna oraz oniryczna, łączą się w oksymoroniczną metaforę, tworzącą tytuł dla poetyckiej prozy: żywą śmierć. Oznacza ona życie postrzegane jako umieranie i śmierć jako przedłużenie życia”¹⁷.

„Bładzi domownicy” pokryli się w „żywej śmierci” nalołem. Mają „zakurzone twarze” i trwają w „tytanowej bieli” – z tą „lekką pleśnią pod oczami”. Czy są symbolem przemijania, rozkładu¹⁸, czy raczej świata, który powraca w śnie na jawie?

¹⁶ J. KWIATKOWSKI: „*Lękać należy się odważnie*”. W: IDEM: *Magia poezji. O poetach polskich XX wieku*. Wybór M. PODRAZA-KWIATKOWSKA i A. LEBKOWSKA. Poślowie M. STAŁA. Kraków 1995, s. 349.

¹⁷ A. LEGEŻYŃSKA: *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*. Warszawa 1996, s. 148

¹⁸ G. OLSZAŃSKI: *Śmierć Udomowiona...*, s. 54–55.

[...] Może mnie zobaczą
może teraz przypomną i powrócą trwalej.

Milczący „w tytanowej bieli domownicy” – wyjęci z czasu, którego „już zupełnie nie ma” – paradoksalnie mają go aż nadto, podczas gdy autobiograficzny podmiot mówi: „Zbyt mało mam czasu”. „Domownicy” przebywają bowiem w czasie, który nie biegnie, nie mija, nie odchodzi; istnieją w czasie zawieszonym, albo inaczej – są zawieszeni w czasie. I lepiej nawet: są bardziej niż podmiot, który tej pewności nie ma, że jest: „Co powiedzieć? Że jestem?”.

Zawieszeni w czasie długiego niebytu nie potrzebują pamięci, ponieważ sami jej nie mają. Nie potrzebują żywych, ponieważ istnieją we śnie nieprzespanym. To podmiot potrzebuje „zakurzonych twarzy”, to z ich ust „ciche westchnienie” – „sen mój potrafiło”. A przecież – czytamy w wierszu, że kiedy omszali domownicy powrócą, „... wtedy z całym spokojem ja odejdę dalej / tam gdzie miejsce jest moje. Do samotnych lasów”. Jak w Szekspirowskim *Tymonie Ateńczyku*, las symbolizuje tu ucieczkę od ludzi (pamięci o nich) i schronienie. Jest miejscem samotności, a raczej sam jest „samotny”. Omszali goście, zapelniając scenerię pokoju, „sztuczną” i – jak dawne życie – „w przenośni”, mają jeden cel: wyrwać podmiot autobiograficzny z pamięci o nich i „powrócić trwalej”.

Powrót z zaświatów nazywa się *apophrades*. Tutaj dokonuje się on w milczeniu. Podmiot mówi, umarli milczą. Nie zachodzi możliwość prozopopei. Milczenie jest wieczne, głos jest krótkotrwały. Stąd ponaglenie:

Prędzej! Prędzej! – powtarzam. Zbyt mało mam czasu.

„Zbyt mało”... Na życie? Na pamięć? Na odejście? Tu w wierszu pojawia się interlinia. Podmiot w życiu na jawie, w owej szczelinie istnienia, gdzie żywi nawiązują kontakt ze zmarłymi, zostaje nagle wyrwany z tego pędu

ucieczki, pędu pogoni za azylem. Głos nie ponagla „bładych domowników”, nie ma w sobie żadnej mocy zdolnej zapanaować nad milczeniem. Cóż widzimy w scenerii pokoju?

Ale – tak jakby tylko niżej pochyleni.

Ale – tak jakby wszyscy w jednej tajemnicy
milczeli w tytanowej bieli domownicy.

Milczenie statycznych, pochyłonych i „zakurzonych twarzy” przeciwstawione zostaje niecierpliwemu, ruchliwemu, głośnemu podmiotowi. Nie jest to jednak wieczne milczenie. Na ponaglenie przychodzi odpowiedź: „ciche westchnienie”, krótkie, „jakby tylko na jedno półmgnienie”. Przypomnijmy:

Ale – tak jakby tylko na jedno półmgnienie
rozległo się z ust czyichś tak ciche westchnienie
że sen mój potrafiło.

Vita brevis, mors longa. W „półmgnieniu”, na granicy snu i jawy, dokonało się to, co powinno – uświadomienie znikomości istnienia, obnażenie iluzoryczności czasu teraźniejszego. Zmarli „potrącili” sen – złudzenie życia.

Wiersz Ewy Lipskiej odsłania to, co będzie zajmowało poetkę później – pytania o sens, czas, miejsce dla tych, którzy trwają w „żywej śmierci”, w „przechowalni ciemności”, w „strefie ograniczonego postoju”. Czytając jej wiersze, nie zapominajmy więc o *Pejzażu*.

Nota bibliograficzna

Szkice i interpretacje zamieszczone w tym zbiorze były już drukowane wcześniej w tomach zbiorowych lub czasopiśmie. Starszą wersję przysposobiłem do nowej postaci. Wszystkie prace zostały przejrane, stylistycznie poprawione, rozszerzone lub skrócone, czasami wzbogacone o przypisy. Oto pierwodruki:

- Zbieranie z ciszy. O antologii poezji żydowskiej.* W: *Antologia literacka. Przemiany, ekspansja i perspektywy gatunku.* Red. M. KOKOSZKA, B. SZALAŚTA-ROGOWSKA. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2017, s. 109–118.
- Jaki płacz? O jednej balladzie Emila Zegadłowicza.* W: *Okolice Emila Zegadłowicza.* Red. H. CZUBAŁA, W. PRÓCHNICKI, K. WĄDOLNY-TATAR. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Pedagogicznego 2020, s. 189–199.
- Achmatowa i Liebert. Wokół wiersza „Высокие своды костела”.* W: *Jerzy Liebert. Lektury.* Red. J. KISIEL, E. WRÓBEL. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2020, s. 235–248.
- Płaczka. O dwuwierszu Anny Achmatowej.* W: *Świat za tekstem. Księga jubileuszowa dedykowana Panu Profesorowi Henrykowi Fontańskiemu z okazji 70. urodzin.* Red. J. LUBOCHA-KRUGLIK, O. MAŁYSA. Katowice, Wydawnictwo Naukowe Śląsk 2017, s. 275–286.
- „Beznogi garbus o pięknej twarzy”.* Szkic do portretu Sołomona Barta. „*Iudaica Russica*” 2018, nr 1, s. 51–61.
- Rachela Bojmwół. Szkic do portretu.* W: „*Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze*”. T. 27: *Literatura rosyjska a kwestia żydowska.*

- Red. M. MICHAŁSKA-SUCHANEK. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2017, s. 87–97.
- Spacer z Anną Achmatową. O „Przechadzce” Racheli Bojmwol. „Scripta Classica”* 2020, vol. 17 [w druku].
- Zagłada Różewicza. W: *„Niepokoje”. Twórczość Tadeusza Różewicza wobec Zagłady*. Red. P. KRUPIŃSKI. Warszawa, Żydowski Instytut Historyczny 2014, s. 21–29.
- Dom. O wierszu Adama Czerniawskiego*. W: *Dyskursy pogranicza. Wektory literatury*. Red. J. PASTERKA, Z. OŻÓG. Rzeszów, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego 2019, s. 481–493.
- Fuga na trzy wiersze i żart (czytając Adama Czerniawskiego)*. W: *Między książką a literaturą. Księga jubileuszowa dedykowana Teresie Wilkoń*. Red. K. TAŁUĆ, M. NADOLNA-TEUCZYKONT. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2020, s. 363–373.
- Karły. Nad jednym wierszem Andrzeja Buszy*. W: *Kontynenty*. T. 1: *Studia o twórczości Andrzeja Buszy*. Red. M. KISIEL, J. PASTERSKI. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2019, s. 241–254.
- Poetka wygnania. Na marginesie dwóch wierszy Anny Frajlich*. W: *„Tu jestem / zamieszkuje własne życie”. Studia i szkice o twórczości Anny Frajlich*. Red. W. LIĘŻA, J. PASTERKA. Kraków, Księgarnia Akademicka, 2018, s. 109–120.
- Vita brevis, mors longa. O jednym wierszu Ewy Lipskiej*. W: *„Stoję i patrzę na czym ten świat stoi”. O twórczości Ewy Lipskiej*. Red. W. LIĘŻA, A. PIECH-KLIKOWICZ. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2018, s. 91–95.

Bibliografia

- ACHMATOWA A.: *Drogą wszystkim ziemi. Poezja, proza, dramat*. Wybrał, przeł. i komentarzami opatrzył A. POMORSKI. Warszawa 2007.
- ACHMATOWA A.: *Poezje*. Wybór i posłowie J. SZYMAK-REIFEROWA. Kraków 1986.
- ADAMCZYK K.: *Antynostalgia i nostalgia. Pamięć Polski w literackich świadectwach emigracji 1968*. W: *Pisarz na emigracji. Mitologie, style, strategie przetrwania*. Red. H. GOSK, A.S. KOWALCZYK. Warszawa 2005.
- AMATO J.: *Rethinking Home. A Case for Writing Local History*. Berkeley 2002.
- ANDRES Z.: *Poszukiwanie idei, czyli o poezji Emila Zegadłowicza*. W: *Szkice o twórczości Emila Zegadłowicza*. Red. Z. ANDRES. Rzeszów 1985.
- ANDRIEJEWSKI S.: *Księga śmierci*. Przeł. M. KISIEL. „Śląsk” 2018, nr 3.
- Anna Frajlich o sobie i o wierszach. „Kontury” 2002, nr 12.
- Antologia poezji żydowskiej*. Wybór oraz noty i przypisy S. ŁASTIK. Red. i słowo wstępne A. SŁUCKI. Wyd. 2. Warszawa 1986.
- „Archiwum Literackie”. Kom. red. Z. GOLIŃSKI, J. MACIEJEWSKI, T. ULEWICZ. T. 24: *Źródła do dziejów awangardy*. Oprac. T. KŁAK. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1981.
- BACHELARD G.: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Wyboru dokonał H. CHUDAK. Przeł. H. CHUDAK i A. TATARKIEWICZ. Warszawa 1975.
- BALCERZAN E.: *Literatura z literatury. Strategie tłumaczy*. Katowice 1998.
- BALIŃSKI S.: *Kędzierski – Czerniawski – Paszkowski. Na szlakach współczesnej poezji emigracyjnej*. „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza” [Londyn] 1962, nr 122.

- BANDROWSKA-WRÓBLEWSKA J.: *Nota biograficzna*. W: E. LIPSKA: *Poezje wybrane*. Wybór i wstęp Autorki. Warszawa 1981.
- BART S.: *Listy i wiersze*. Przeł. P. FAST, M. KISIEL. „Narracje o Zagładzie” 2015, nr 1.
- BART S.: *Nieuniknione*. Oprac. D. HESSEN, L. FLEISHMAN. Przeł. Z. DMITROCA, E. SKALIŃSKA, M. KISIEL. Warszawa 2016.
- BAUDRILLARD J.: *Holokaust*. W: IDEM: *Symulakry i symulacja*. Przeł. S. KRÓLAK. Warszawa 2005.
- BRAUN K., RÓŻEWICZ T.: *Języki teatru*. Wrocław 1989.
- BRÜCKNER A.: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Kraków 1927.
- BUBER M.: *Ja i Ty*. Wybór pism filozoficznych. Wybrał, przeł. i wstęp napisał J. DOKTÓR. Warszawa 1992.
- BUDREWICZ T.: *Maniera interpunkcyjna Zegadłowicza*. W: *Szkice o twórczości Emila Zegadłowicza*. Red. Z. ANDRES. Rzeszów 1985.
- BUREK T.: *Nieczyste formy Różewicza*. „Twórczość” 1974, nr 7.
- BUSZA A.: *Atol*. Wiersze wybrane. Red. i posłowie J. PASTERSKI. Rzeszów–Toronto 2016.
- BUSZA A.: *Głosy i refrakcje*. Przełożył z angielskiego B. CZAYKOWSKI. Berlin–Toronto 2001.
- BUSZA A.: *Notes towards a Poetic Credo*. W: *Kontynenty*. T. 1: *Studia o twórczości Andrzeja Buszy*. Red. M. KISIEL, J. PASTERSKI. Katowice 2019.
- BUSZA A., CZAYKOWSKI B.: *Pełnia i przesilenie*. *Full Moon and Summer Solstice*. Toronto–Rzeszów 2008.
- CIORAN E.: *O niedogodności narodzin*. Tłum. I. KANIA. Kraków 1996.
- CIORAN E.M.: *Dogodności i niedogodności wygnania*. „Kultura” [Paryż] 1952, nr 6.
- CZAPLEJEWICZ E.: *Poetyka literatury emigracyjnej*. W: „Ktokolwiek jesteś bez ojczyzny...”. *Topika polskiej współczesnej poezji emigracyjnej*. Red. W. LIĞĘZA i W. WYSKIEL. Łódź 1995.
- CZECHOWICZ J.: *Muza wygnańców*. „Pion” 1939, nr 4.
- CZECHOWICZ J.: *Pisma zebrane*. T. 5: *Szkice literackie*. Oprac. T. KŁAK. Lublin 2011.
- CZERNIAWSKI A.: *Dom*. W: IDEM: *Poezje zebrane*. Lublin 2014.

- CZERNIAWSKI A.: *Fragmenty niespokojnego dzieciństwa*. Londyn 1995.
- CZERNIAWSKI A.: *Poezje zebrane*. Lublin 2014.
- CZERNIAWSKI A.: *Scenes from a Disturbed Childhood*. London 1991.
- CZERNIAWSKI A.: *Światy umowne*. Warszawa 2001.
- CZUKOWSKA L.: *Zapiski o Annie Achmatowej*. Przeł. E. SIEMASZKIEWICZ. Warszawa 1989.
- DANEK D.: *O cytatach struktur (quasi-cytatach)*. W: EADEM: *O polemice literackiej w powieści*. Warszawa 1972.
- DMITRUK K.: *Kultura literacka*. W: *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze – Renesans – Barok*. Red. T. MICHAŁOWSKA, współudz. B. OTWINOWSKA, E. SARNOWSKA-TEMERIUZ. Wyd. 2 popr. i uzupełn. Wrocław–Warszawa–Kraków 1998.
- Encyklopedia katolicka*. T. 10. Kom. hon. J. GLEMP i in. Lublin 2004.
- FELDMAN W.: *Współczesna literatura polska*. Wyd. 8. Okresem 1919–1930 uzup. S. KOŁACZKOWSKI. Kraków 1930.
- FIEDEN A.: *Poetycka biografia emigrantki Anny Frajlich. Wokół tomiku „Łodzią jest i jest przystanią”*. W: *Literatura polska obu Ameryk. Studia i szkice. Seria druga*. Red. B. SZALAŚTA-ROGOWSKA. Katowice 2016.
- FILIPOWICZ H.: *Laboratorium form nieczystych. Dramaturgia Tadeusza Różewicza*. Przeł. T. KUNZ. Kraków 2000.
- FLEISHMAN L.: *Słowo wstępne*. W: S. BART: *Nieuniknione*. Oprac. D. HESSEN, L. FLEISHMAN. Przeł. Z. DMITROCA, E. SKALIŃSKA, M. KISIEL. Warszawa 2016.
- FRAJLICH A.: *„Aby wiatr namalować”*. Londyn 1976.
- FRAJLICH A.: *Który las*. Londyn 1986.
- GLAS G.: *Dziennik hr. Idalii*. „Głos” 1905, nr 13.
- GŁOWIŃSKI M.: *Skrzydła i pięta. Nowe szkice na tematy niemitologiczne*. Kraków 2004.
- GOMBROWICZ W.: *Komentarz*. „Kultura” [Paryż] 1952, nr 6.
- GOMOLICKI L.: *Śmierć z niebieskimi oczami. O twórczości Sołomona Barta*. (Odczyt wygłoszony w Literaturnom sodružestwie). W: S. BART: *Nieuniknione*. Oprac. D. HESSEN, L. FLEISHMAN. Przeł. Z. DMITROCA, E. SKALIŃSKA, M. KISIEL. Warszawa 2016.

- GROSS N.: *Nie przeminęło z wiatrem (poetka emigracyjna Anna Frajlich)*. „Archiwum Emigracji” 2001, z. 4.
- HEBBEL F.Ch.: *Dzienniki*. Wybrał i przeł. K. IRZYKOWSKI. Lwów 1911.
- HEIDEGGER M.: *Budować, myśleć, żyć*. W: IDEM: *Odczyty i rozprawy*. Przeł. J. MIZERA. Kraków 2002.
- HEIDEGGER M.: *Bycie i czas*. Przeł. B. BARAN. Warszawa 1994.
- HESSEN D.: *Sołomon Bart (z moich wspomnień)*. W: S. BART: *Nieuniknione*. Oprac. D. HESSEN, L. FLEISHMAN. Przeł. Z. DMITROCA, E. SKALIŃSKA, M. KISIEL. Warszawa 2016.
- HILSBACHER W.: *Tragizm, absurd i paradoks. Eseje*. Wybór i wstęp S. LICHANŃSKI. Przeł. S. BŁAUT. Warszawa 1972.
- HORKHEIMER M., ADORNO Th.W.: *Dialektyka Oświecenia. Fragmenty filozoficzne*. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. Przekład przejrzał i posłowiem opatrzył M.J. SIEMEK. Warszawa 2010.
- HORNUNG M.: *Piąte przyspieszenie*. „Nowe Książki” 1978, nr 23.
- JAKÓBCZYK J.: *O tym, jak Młoda Polska posiwiatała. Proza młodopolska wobec rewolucji 1905 roku*. Katowice 1992.
- JANION M.: *To, co trwa*. W: EADEM: *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*. Warszawa 2000.
- JAUSS H.R.: *Historia literatury jako prowokacja*. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. Posłowie K. BARTOSZYŃSKI. Warszawa 1999.
- JAWORSKI S.: *Mit autobiograficzny w poezji Emila Zegadłowicza*. W: *Szkice o twórczości Emila Zegadłowicza*. Red. Z. ANDRES. Rzeszów 1985.
- JUNG C.G.: *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*. Wybrał, przeł. i wstępem opatrzył J. PROKOPIUK. Warszawa 1993.
- KARPIŃSKA M.: *Poety emigracyjnego zmagania z biografią (na przykładzie twórczości Anny Frajlich)*. „Akcent” 2005, nr 3.
- KISIEL J.: *Wszystkie teksty naszej mowy. O trzech wierszach Stanisława Barańczaka*. „Opcje” 1997, nr 3.
- KISIEL M.: *Bunt i satyra. Poeci z Kontynentów wobec fantazmatów polskości – zarys*. W: IDEM: *Pamięć, biografia, słowo. Szkice o poetach dwóch generacji*. Katowice 2000.

- KISIEL M.: *Ekstaza i płacz. O jednej balladzie Emila Zegadłowicza*. W: IDEM: *Ruiny istnienia. Szkice o poetach mniej obecnych*. Katowice 2013.
- KISIEL M.: *Kronika nocy. Wiersze z lat 1982–1990*. Warszawa 1992.
- KISIEL M.: *Łazarz*. Katowice 2016.
- KISIEL M.: *Pamięć, biografia, poezja. Przypisy do wierszy Tadeusza Różewicza*. W: IDEM: *Pamięć, biografia, słowo. Szkice o poetach dwóch generacji*. Katowice 2000.
- KISIEL M.: *Płaczka. O dwuwierszu Anny Achmatowej*. W: *Świat za tekstem. Księga jubileuszowa dedykowana Panu Profesorowi Henrykowi Fontańskiemu z okazji 70. urodzin*. Red. J. LUBOCHA-KRUGLIK, O. MAŁYSA. Katowice 2017.
- KISIEL M.: *Pochwała Adama Czerniawskiego. „Ekspresje”/„Expressions”* [Londyn] 2015, t. 6.
- KISIEL M.: *Poeta doctus. O Adamie Czerniawskim. „Nowy Czas”* [Londyn] 2015, nr 7.
- KISIEL M.: *Poeta „punktu zero”. Tadeusz Różewicz wobec „cezury oświęcimskiej”*. W: IDEM: *Pamięć, biografia, słowo. Szkice o poetach dwóch generacji*. Katowice 2000.
- KISIEL M.: *Prawdziwy debiut Różewicza*. W: IDEM: *Przypisy do współczesności*. Katowice 2006.
- KISIEL M.: *Rachela Bojmwoł. Szkic do portretu*. W: *„Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze”. T. 27: Literatura rosyjska a kwestia żydowska*. Red. M. MICHALSKA-SUCHANEK. Katowice 2017.
- KISIEL M.: *Trwałość rzeczy? O wierszu „Pamiętka” Adama Czerniawskiego*. W: IDEM: *Miedzy wierszami. Jedenaście miniatur krytycznych*. Katowice 2015.
- KISIEL M.: *U podstaw twórczości Adama Czerniawskiego*. Gliwice 1991.
- KISIEL M.: *„Utracone” i „odzyskane”. O dwóch wierszach Floriana Śmiei*. W: IDEM: *Miedzy wierszami. Jedenaście miniatur krytycznych*. Katowice 2015.
- KŁAK T.: *Wokół „Chamułów poezji” Juliana Przybosia*. W: IDEM: *Stolik Tadeusza Peipera. O strategiach Awangardy*. Kraków 1993.
- KORNHAUSER J.: *Antologia jako projekt historycznoliteracki. „Pamiętnik Słowiański” 2005, z. 1*.
- KORNHAUSER J.: *Gra z językiem*. W: IDEM: *Światło wewnętrzne*. Kraków–Wrocław 1984.

- Krzyk i ekstaza. Antologia polskiego ekspresjonizmu*. Wybór tekstów i wstęp J. RATAJCZAK. Poznań 1987.
- Księga cytatów z polskiej literatury pięknej od XIV do XX wieku*. Ułożona przez P. HERTZA i W. KOPALIŃSKIEGO. Warszawa 1991.
- KUNZ T.: *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*. Kraków 2005.
- KWIATKOWSKI J.: „*Lękać należy się odważnie*”. W: IDEM: *Magia poezji. O poetach polskich XX wieku*. Wybór M. PODRAZA-KWIATKOWSKA i A. ŁEBKOWSKA. Posłowie M. STAŁA. Kraków 1995.
- LECHOŃ J.: *** „Pytasz, co w moim życiu z wszystkich rzeczą główną...”. W: IDEM: *Poezje zebrane 1916–1953*. Londyn 1954.
- LEGEŻYŃSKA A.: *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*. Warszawa 1996.
- LEGEŻYŃSKA A.: *Tożsamość „czasująca” w poezji Ewy Lipskiej*. W: EADEM: *Od kochanki do psalmistki. Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*. Poznań 2009.
- LEŚMIAN B.: *Dzieła wszystkie*. T. 4: *Utwory dramatyczne. Listy*. Zebrał i oprac. J. TRZNADEL. Warszawa 2012.
- LEVI P.: *Pogrążeni i ocaleni*. Przeł. S. KASPRZYŚIAK. Kraków 2007.
- LIEBERT J.: *Pisma*. Przedmowa L. STAFF. Warszawa 1934.
- LIEBERT J.: *Pisma zebrane*. T. 1: *Poezja – proza*. Zebrał, oprac. i wstępem opatrzył S. FRANKIEWICZ. Warszawa 1976.
- LIEBERT J.: *Pisma zebrane*. T. 2: *Listy*. Zebrał, oprac. i wstępem opatrzył S. FRANKIEWICZ. Warszawa 1976.
- LINDE S.B.: *Słownik języka polskiego*. T. 1, cz. 2. Warszawa 1808.
- LINDE S.B.: *Słownik języka polskiego*. T. 6. Warszawa 1814.
- LIPSKA E.: *Niedorzeczność piękna. (Wstęp)*. W: EADEM: *Godziny poza godzinami*. Warszawa 1998.
- LIPSKA E.: *Pejzaż*. W: EADEM: *Godziny poza godzinami*. Warszawa 1998.
- ŁASTIK S.: *Z dziejów Oświecenia żydowskiego. Ludzie i fakty*. Warszawa 1961.
- MACIEJEWSKA I.: *Leopold Staff. Lwowski okres twórczości*. Warszawa 1965.

- MAŚLANKA Ł.: *Czekając na barbarzyńców*. <http://www.teologiapolityczna.pl/Lukasz-maslanka-czekajac-na-barbarzyncow> [dostęp: 21.04.2017].
- MEREŻKOWSKI D.: *Notatnik 1919–1920*. Przeł. M. KISIEL. „Śląsk” 2017, nr 11.
- MICKIEWICZ A.: *Dzieła*. T. 4: *Pan Tadeusz*. Kom. red. J. KRZYŻANOWSKI i in. Tekst i uwagi o tekście przyg. L. PŁOSZEWSKI. Objąsnienia oprac. J. KRZYŻANOWSKI. Warszawa 1955.
- Międzywojenna poezja polsko-żydowska. Antologia*. Wybrała, oprac., objaśnieniami i wstępem opatrzyła E. PROKOP-JANIEC. Kraków 1996.
- MIŁOŚ C.: *Historia literatury polskiej*. Przeł. M. TARNOWSKA. Kraków 2016.
- MIŁOŚ C.: *Noty o wygnaniu*. „Kultura” [Paryż] 1981, nr 3.
- MIŁOŚ C.: *Noty o wygnaniu*. W: IDEM: *Zaczynając od moich ulic*. Kraków 2006 [seria: *Dzieła zebrane*].
- MISIAK I.: *Pejzaże świtu*. „Przegląd Polski” [dod. „Nowego Dziennika”, Nowy Jork] z dn. 17.10.1991.
- MITZNER P.: *Wprowadzenie*. W: S. BART: *Nieuniknione*. Oprac. D. HESSEN, L. FLEISHMAN. Przeł. Z. DMITROCA, E. SKALIŃSKA, M. KISIEL. Warszawa 2016.
- MITZNER P., FLEISHMAN L.: *Metamorfozy Lwa (Leona) Gomolickiego*. Warszawa 2015.
- Moja dzika koza. Antologia poetek jidysz*. Tłum. różni. Wybór i oprac. K. SZYMANIAK, J. LISEK, B. SZWARCMAN-CZARNOTA. Wprowadzenie K. SZYMANIAK. Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2019.
- MOSTWIN D.: *Trzecia wartość. Wykorzenienie i tożsamość*. Wyd. 2. Lublin 1995.
- NIESPOREK K.: *Przestrzenie utracone. O poezji Anny Frajlich*. W: *Literatura polska obu Ameryk. Studia i szkice. Seria druga*. Red. B. SZALAŚTA-ROGOWSKA. Katowice 2016.
- NIGER S.: *Bilingualism in the History of Jewish Literature*. Trans. from the Yiddish by J.A. FOGEL. Lanham 1990.
- NOLA A.M. DI: *Tryumf śmierci. Antropologia żałoby*. Red. naukowa M. WOŹNIAK. Tłum. J. KORNECKA, M.W. OLSZAŃSKA, R. SOSNOWSKI, M. SURMA-GAWŁOWSKA, M. WOŹNIAK. Kraków 2006.

- NORWID C.K.: *** „Klaskaniem mając obrzękłe prawice...”. W: IDEM: *Pisma wybrane*. T. 1: *Wiersze*. Wybrał i objaśnił J.W. GOMULICKI. Wyd. 3. Warszawa 1986.
- NORWID C.K.: *Pisma wybrane*. T. 1: *Wiersze*. Wybrał i objaśnił J.W. GOMULICKI. Wyd. 3., zmienione. Warszawa 1983.
- NORWID C.K.: *Pisma wybrane*. T. 4: *Proza*. Wybrał i objaśnił J.W. GOMULICKI. Warszawa 1983.
- Notatnik Emila Zegadłowicza 1928–1937*. „Akcent” 1999, nr 2.
- NOWAKOWSKI J.: *Mit ziemi w poezji Emila Zegadłowicza*. W: *Szkice o twórczości Emila Zegadłowicza*. Red. Z. ANDRES. Rzeszów 1985.
- NYCZ R.: *Tadeusza Różewicza „tajemnica okaleczonej poezji”*. W: IDEM: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001.
- OLSZAŃSKI G.: *Śmierć Udomowiona. Szkice o wyobraźni poetyckiej Ewy Lipskiej*. Katowice 2005.
- OPACKA-WALASEK D.: *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*. Katowice 2005.
- OPACKI I.: *Ewolucje balladowej opowieści. Zagadnienie narratora i narracji w balladzie lat 1822–1920*. Lublin 1961.
- PANAS W.: *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*. Lublin 1996.
- PASTERSKI J.: *Inne wyzwania. Poezja Bogdana Czaykowskiego i Andrzeja Buszy w perspektywie dwukulturowości*. Rzeszów 2011.
- PINES M.I.: *Di Geshikhte fun der yudisher Literatur hizn yor 1890*. Ed. B. MAKSHOVES. Vol. 1–2. Varsha [Warszawa] 1911.
- PINES M.I.: *Die Geschichte der jüdischdeutschen Literatur*. Nach dem französischen Original bearb. von G. HECHT. Leipzig 1913.
- PINES M.I.: *Histoire de la littérature judéo-allemande*. Paris 1911.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. W przekładzie z języków oryginalnych. Oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tyńskich. Poznań 2000.
- Pismo Święte Starego Testamentu w przekładzie polskim* W.O. JAKUBA WUJKA TJ. Tekst poprawił oraz wstępami i krótkim komentarzem opatrzył ks. S. SRYŚ. TJ. Wyd. 2., popr. Kraków 1956.

- PODRAZA-KWIATKOWSKA M.: *Literatura Młodej Polski*. Warszawa 1992.
- POLLAK S.: *Srebrny wiek i później. Szkice o literaturze rosyjskiej*. Warszawa 1971.
- Polskość to przeznaczenie*. Z Anną FRAJLICH rozmawia Paweł SPODENKIEWICZ. „Dziennik Łódzki” z dn. 16.06.2000.
- POULET G.: *Krytyka identyfikująca się*. Przeł. J. ZBIERSKA-MOŚCICKA. W: *Szkoła Genewska w krytyce. Antologia*. Wybór H. CHUDAK, Z. NALIWAJEK, J. ŻUROWSKA, M. ŻUROWSKI. Przedmowa M. ŻUROWSKI. Warszawa 1998.
- POULET G.: *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*. Przeł. W. BŁOŃSKA. Wybór J. BŁOŃSKI, M. GŁOWIŃSKI. Przedmowa J. BŁOŃSKI. Warszawa 1977.
- POZNER V.: *Panorama de la littérature russe contemporaine*. Paris 1929.
- PROCHASKA K.: *Józef Kramsztyk. Pasjans rodzinny, towarzyski, literacki i naukowy*. Warszawa 2018.
- PROKOP-JANIEC E.: *Międzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i artystyczne*. Kraków 1992.
- PROKOP-JANIEC E.: *Pogranicze polsko-żydowskie. Topografie i teksty*. Kraków 2013.
- PROKOP-JANIEC E.: *Wstęp*. W: *Międzywojenna poezja polsko-żydowska. Antologia*. Wybrała, oprac., objaśnieniami i wstępem opatrzyła E. PROKOP-JANIEC. Kraków 1996.
- PRZYBOŚ J.: *Tezy*. „Pióro” 1938, nr 1.
- RABIZO-BIREK M.: *Romantyzm i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*. Rzeszów 2012.
- RÓŻEWICZ T.: *Echa leśne*. Warszawa 1985.
- RÓŻEWICZ T.: *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*. Warszawa 1978.
- RÓŻEWICZ T.: *Utwory zebrane*. T. 8: *Poezja*. Cz. 2. Wrocław 2006.
- RÓŻEWICZ T.: *Utwory zebrane*. T. 9: *Poezja*. Cz. 3. Wrocław 2006.
- SAINÉAN L.: *Essai sur le judéo-allemand, et spécialement sur le dialecte parlé en Valachie*. „Mémoires de la Société de linguistique de Paris” 1902, t. 12, 2ème fasc.

- ŠAJTAR D.: *U mladých polských básníků*. „Čti” 1948, č. 2.
- SANDAUER A.: *Samobójstwo Mitrydatesa. Eseje*. Warszawa 1968.
- SKRENDÓ A.: *Tadeusz Różewicz i granice literatury*. Kraków 2002.
- SŁAWEK T.: *Gdzie?*. W: T. SŁAWEK, A. KUNCE, Z. KADŁUBEK: *Oikologia. Nauka o domu*. Katowice 2013.
- SŁAWEK T.: *Mapa domu*. W: T. SŁAWEK, A. KUNCE, Z. KADŁUBEK: *Oikologia. Nauka o domu*. Katowice 2013.
- SŁAWIŃSKI J.: *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*. W: IDEM: *Próby teoretycznoliterackie*. Warszawa 1992.
- Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*. T. 15, cz. 1. Red. B. CHŁEBOWSKI. Warszawa 1900.
- Słownik języka polskiego*. T. 3. Red. W. DOROSZEWSKI. Warszawa 1964.
- Słownik łacińsko-polski*. Według słownika H. MENGEGO i H. KOPIŁ. Oprac. K. KUMANIECKI. Warszawa 1957.
- SŁUCKI A.: *Słowo wstępne*. W: *Antologia poezji żydowskiej*. Wybór oraz noty i przypisy S. ŁASTIK. Red. i słowo wstępne A. SŁUCKI. Wyd. 2. Warszawa 1986.
- STAFF L.: *Dzieciństwo*. W: IDEM: *Wiersze zebrane*. T. 1. Warszawa 1955.
- STAFF L.: *Rekonwalescencja końca wieku*. (Szkic z literatury ostatnich czasów). „Teki” 1900, nr 1.
- STUR J.: „Ballady” E. Zegadłowicza. W: IDEM: *Na przełomie. O nowej i starej poezji*. Lwów 1921.
- TARNOWSKA B.: *Między światami. Problematyka bilingwizmu w literaturze. Dwujęzyczna twórczość poetów grupy „Kontynenty”*. Olsztyn 2004.
- Tomik poezji polskiej. Recueil de poesie polonaise. Choix et traduction à des fins pédagogiques*. Wybór i tłum. w celu pedagogicznym H. SOBOWIEC. <http://www.pulrulczyk.net/mapage16/tomik-po-ezji-recueil-po-sie-inda.pdf> [dostęp 15.02.2020].
- UBERTOWSKA A.: *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*. Kraków 2007.

- WALAS T.: *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905)*. Kraków 1986.
- WEINTRAUB J.K.: *Z pamiętnika*. W: IDEM: *Utwory wybrane*. Wybór, układ i wstęp R. MATUSZEWSKI. Warszawa 1986.
- WĘGRZYNIAK A.: *Życie w podróży. O liryce Anny Frajlich*. W: EADEM: *Czytam, więc jestem. Studia, interpretacje, glosy*. Bielsko-Biała 2004.
- WIERESAJEW W.: *Notatki na własny użytek*. Przeł. M. KISIEL. „Śląsk” 2019, nr 7.
- Wiersze pisze się w języku matki. Z Anną FRAJLICH rozmawia Paulina MAŁOCHLEB. „Nowe Książki” 2013, nr 9.
- WILKOŃ T.: *Katastrofizm w poezji polskiej w latach 1930–1939. Szkice literackie*. Katowice 2016.
- WITTLIN J.: *Blaski i nędze wygnania*. „Kultura” [Paryż] 1959, nr 9.
- WÓJCIK M.: *Pan na Gorzeniu. Życie i twórczość Emila Zegadłowicza*. Kielce 2005.
- WÓJCIK T.: *Fragment: poetyka i światopogląd*. „Tekstualia” 2005, nr 2.
- WYSKIEL W.: *Kręgi wygnania. Jan Lechoń na obczyźnie*. Kraków 1993.
- YI-FU TUAN: *Przestrzeń i miejsce*. Przeł. A. MORAWIŃSKA. Wstęp K. WOJCIECHOWSKI. Warszawa 1987.
- ZEGADŁOWICZ E.: *Ballady. Sześć ballad z poematu „Dziewanny”*. Wadowice 1920.
- ZEGADŁOWICZ E.: *Notatnik 1928–1937*. Oprac. M. WÓJCIK. http://mswojcik.thatswho.im/materials-publicacje_eznote.html [dostęp: 11.03.2017].
- ŻÓŁKIEWSKI S.: *O badaniu dynamiki kultury literackiej*. W: IDEM: *Kultura, socjologia, semiotyka literacka. Studia*. Warszawa 1979.
- ŻUREK S.J.: *Głosy z wygnania pokolenia '68. Na przykładzie biografii poetyckiej Anny Frajlich*. „Kresy” 2006, nr 1–2.
- Альманахи стихов, выходящие в Петрограде. Под ред. Д. ЦЕНЗОРА. Петроград 1915.

АХМАТОВА А.: *Сочинения в двух томах*. Т. 1. Сост. В.А. ЧЕРНЫХ. Вступ. статья М. Дудин. Москва 1987.

БАРТ С.: *Письма к А.Л. Бему*. В: Идем: *Стихотворения. 1915–1940. Проза. Письма*. Издание подготовили Д.С. ГЕССЕН и Л.С. ФЛЕЙШМАН. Москва 2008.

БАРТ С.: *Собрание стихотворений*. Сост. и вступ. ст. Д.С. ГЕССЕНА. Под общ. ред. Л. ФЛЕЙШМАНА. Stanford 2002.

БАРТ С.: *Стихотворения. 1915–1940. Проза. Письма*. Издание подготовили Д.С. ГЕССЕН и Л.С. ФЛЕЙШМАН. Москва 2008.

БАУМВОЛЬ Р.: „*Пред грозным ликом старости своей...*“. Предисловие В. ГЛОЦЕРА. „Новый мир“ 2000, № 4.

БАУМВОЛЬ Р.: *Стихи*. Иерусалим 1976.

БАУМВОЛЬ Р.: Я имела честь знать Моисея Кульбака. „Форвертс“ 2002, № 352.

Баумволь Рахель. В: *Электронная еврейская энциклопедия*. <http://www.eleven.co.il/article/10443> [dostęp: 14.01.2017].

ВАННИКОВ Ю.В.: *Проблемы адекватности перевода. Типы адекватности, виды перевода и переводческой деятельности*. В: *Текст и перевод*. Ред. А.Д. ШВЕЙЦЕР. Москва 1988.

ВОЛОШИН М.А.: *Поэзия и революция (Александр Блок и Илья Эренбург)*. В: *Камена. Журнал поэзии*. Кн. 2. Ред. П. КРАСНОВ. Харьков 1919. http://az.lib.ru/w/woloshin_m_a/text_1918_poeziya_i_revuciya.shtml [dostęp: 21.04.2014].

ГАРБОВСКИЙ Н.К.: *Теория перевода*. Москва 2004.

ДАЛЬ В.И.: *Толковый словарь живого великорусского языка*. Т. 1. Москва 1978.

Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). Сост. и подгот. текста К.Н. СУВОРОВА. Вступ. ст. Э.Г. ГЕРШТЕЙН. Науч. консультирование В.А. ЧЕРНЫХ. Москва–Torino 1996. https://imwerden.de/pdf/akhmatova_zapisnye_knizhki_1958-1966_1996.pdf [dostęp: 15.02.2020].

ИВАНОВ Г.В.: *Китайские тени*. „Звено” 1925, 25 октября.

К 100-летию со дня рождения Рахили Баумволь. http://expositions.nlr.ru/ex_olcaa/memodates/baumvol.php [dostep: 17.01.2017].

КАЛУГИНА А.: *Рахиль Баумволь – хранительница еврейского слова*. „Континент” 2013, № 15.

КИПЕРМАН С.: *Анна Ахматова и Рахиль Баумволь*. „Алеф” 2015, № 1. <http://www.alefmagazine.com/pub3924.html> [dostep: 15.02.2020].

Краткая литературная энциклопедия. Т. 1. Гл. ред. А.А. СУРКОВ. Москва 1962.

НЕДОБРОВО Н.В.: *Анна Ахматова*. „Русская мысль” 1915, № 7. http://az.lib.ru/n/nedobrowo_n_w/text_1915_akhmatova.shtml [dostep: 15.02.2020].

ПАРАСЮК И.: *Рахиль Баумволь: „Я как щенок обнюхивала жизнь”*. <https://www.partner-inform.de/partner/detail/2017/4/238/8442/rahil-baumvol-ja-kak-shhenok-obnuhivala-zhizn?lang=ru> [dostep: 15.02.2020].

ПИНЕС М.Я.: *История еврейской литературы (на еврейско-немецком диалекте)*. Авторизованный пер. с немецкого С.С. ВЕРМЕЛЬ. Москва 1913. http://az.lib.ru/p/pines_m_j/text_1913_istoria_evreiskoy_literatury-oldorfo.shtml [dostep: 13.01.2017].

Полный православный богословский энциклопедический словарь. Т. 2. Санкт-Петербург 1913, Стлб. 1842.

РАНЕВСКАЯ Ф.: *Клочки воспоминаний*. [Об Ахматовой]. <https://biography.wikireading.ru/199183> [dostep: 15.02.2020].

РОЗИНА Л.: *„Шагал в юбке” (о поэтессе Рахиль Баумволь)*. „Форвертс” 2002, № 341.

РУБИНЧИК О.: *Оглянувшиеся. Анна Ахматова, Марк Шагал и Рахиль Баумволь*. „Toronto Slavic Quarterly” 2005, no 14. <http://sites.utoronto.ca/tsq/14/rubinchik14.shtml> [dostep: 15.02.2020].

СПЕКТОР Й.: *Рохл, Рохелэ, Рахиль...* <http://newswe.com/index.php?go=Pages&in=print&id=3230> [dostep: 17.01.2017].

- Телесин Зяма. В: *Электронная еврейская энциклопедия*. <http://www.eleven.co.il/article/14070> [dostęp: 14.01.2017].
- ТИМЕНЧИК Р.: *Рижский эпизод в „Поэме без героя” Анны Ахматовой*. „Daugava” 1984, № 2.
- ТИМЕНЧИК Р.: *Три персонажа „Записных книжек” Анны Ахматовой*. В: *История, культура, литература. К 65-летию С.Ю. Дудакова*. Иерусалим 2004. <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/vospominaniya/timenchik-tri-personazha-zapisnyh-knizhek.htm> [dostęp: 15.02.2020].
- ФАСМЕР М.Р.: *Этимологический словарь русского языка*. Т. 1. Перев. О.Н. ТРУБАЧЕВ. Москва 1986.
- ФЛЕЙШМАН Л.: *Об этом издании и его составителе*. В: С. БАРТ: *Стихотворения. 1915–1940. Проза. Письма*. Издание подготовили Д.С. ГЕССЕН и Л.С. ФЛЕЙШМАН. Москва 2008.
- ХОДАСЕВИЧ В.Ф.: [b.t.]. „Новь” 1914, № 69. http://az.lib.ru/h/hoda_sewich_w_f/text_1914_akhmatova.shtml [dostęp: 21.07.2019].
- ЦВЕТАЕВА М.: *Через сотни разъединяющих лет...* Комментарии А.А. СААКЯНЦ. Свердловск 1989.
- ЦВЕТАЕВА М., ГРОНСКИЙ Н.: *Несколько ударов сердца. Письма 1928–1933 годов*. Издание подготовили Ю.И. БРДОВСКАЯ, Е.Б. КОРКИНА. Москва 2003.
- ЦЕТЛИН М.: *О современной эмигрантской поэзии*. „Современные записки” [Париж] 1935, № 58.
- ЧЕРНЫХ В.А.: *Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой*. Москва 1996.
- ЧУКОВСКАЯ Л.К.: *Записки об Анне Ахматовой*. Т. 1. Москва 1997.
- ШАЛИТ Ш.: *Рахиль и Зяма*. „Еврейская старина” 2011, № 3 (70). <http://berkovich-zametki.com/2011/Starina/Nomer3/Shalit1.php> [dostęp: 14.01.2017].
- ШАРАФАДИНА К.И.: *Лирический цикл Анны Ахматовой „Венок мертвым” (1921(?)–1961) в ритуальном аспекте*. „Культура и текст” 1997, № 2. <http://cyberleninka.ru/article/n/liricheskiy->

tsikl-anny-ahmatovoy-venok-mertvym-1921-1961-v-ritualnom-aspekte#ixzz4X5CrhgaX [dostęp: 28.01.2017].

ЩЕГЛОВ Ю.К.: *Проза. Поэзия. Поэтика. Избранные работы.*
Сост. А.К. Жолковский, В.А. ЩЕГЛОВА. Москва 2012.

ЩЕГЛОВА Ю.К.: *Черты поэтического мира Ахматовой.* <http://lib.vkarp.com/2016/12/17/щеглов-ю-к-черты-поэтического-мира-ахм/> [dostęp: 28.01.2017].

Indeks osobowy

- Achmatowa Anna 45–63, 65–76, 81, 99–100, 110, 112–115, 117–124, 209, 210, 211, 213, 215
Adalis Adelina 115
Adamczyk Kazimierz 196, 197, 211
Adorno Theodor Wiesengrund 127, 214
Amato Joseph A. 137, 211
Andres Zbigniew 28, 180, 211, 212, 214, 218
Andriejewski Siergiej 45, 211
- Bachelard Gaston 201, 211
Balcerzan Edward 47, 211
Baliński Stanisław 142, 211
Bandrowska-Wróblewska Jadwiga 202, 212
Baran Bogdan 9, 214
Barańczak Stanisław 198, 215
Bart Sołomon (właśc. Sołomon Wieniaminowicz Kopelman) 21, 77–93, 212, 213, 214, 217
Bartoszyński Kazimierz 13, 214
Baudrillard Jean 126, 127, 212
- Błaut Sławomir 66, 214
Błok Aleksander 47, 52, 61, 62, 81, 89, 90, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 182
Błońska Wanda 203, 219
Błoński Jan 203, 219
Bojmwół Rachela 21, 95–107, 109–124, 209, 210, 215
Braun Kazimierz 132, 212
Brodski Josif 98
Brückner Aleksander 120, 123, 212
Buber Martin 119, 212
Bubnow Andriej S. 111
Budrewicz Tadeusz 28, 34, 212
Burek Tomasz 132, 212
Busza Andrzej 167–183, 210, 212, 218
- Cenzor Dmitrij 81
Cetlin Michaił 83, 85
Chlebowski Bronisław 144, 220
Chudak Henryk 138, 201, 211, 219

- Cioran Emil 65, 191, 192, 212
Cwietajewa Marina 120
Czaplejewicz Eugeniusz 148, 199, 212
Czaykowski Bogdan 171, 173, 212, 218
Czechowicz Józef 82, 212
Czerniawska Maria 143–144
Czerniawski Adam 137–152, 153–165, 210, 211, 212, 213, 215
Czubała Henryk 209
Czukowska Lidia 99, 110, 213
- Danek Danuta 178, 213
Dmitroca Zbigniew 78, 81, 88, 212, 213, 214, 217
Dmitruk Krzysztof 19, 213
Doktor Jan 119, 212
Doroszewski Witold 146, 220
- Fast Piotr 78, 212
Faworski Władimir A. 96
Feldman Wilhelm 30, 35, 213
Fiedeń Anna 194, 213
Filipowicz Halina 132, 213
Fleishman Lazar 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 212, 213, 214, 217
Fogel Joshua A. 22, 217
Fontański Henryk 63, 65, 209, 215
Frajlich Anna 185–199, 210, 213, 214, 217, 219, 221
Frankiewicz Stefan 55, 216
- Galkin Szymuel 96, 115
Gippius Zinaida 80
Glas Grzegorz 26, 213
Glemp Józef, kard. 42, 213
Glocer Władimir Josifowicz 106
Głowiński Michał 12, 203, 213, 219
Goliński Zbigniew 157, 211
Gombrowicz Witold 191, 213
Gomolicki Leon (Lew) 78, 80, 82, 84, 85, 86, 90, 91, 213, 217
Gomulicki Juliusz Wiktor 11, 48, 67, 218
Gosk Hanna 197, 211
Gronski Nikołaj Pawłowicz 85, 86
Gross Natan 185, 186, 214
Grossek-Korycka Maria 26
Gumilow Nikołaj 81
- Hebbel Friedrich Christian 7, 8, 167, 174, 214
Hecht Georg 15, 218
Heidegger Martin 9, 149, 214
Hertz Paweł 168, 216
Hessen Dmitrij 78, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 92, 212, 213, 214, 217
Hilsbecher Walter 66, 214
Horkheimer Max 127, 214
Hornung Magdalena 201, 214
- Inbier Wiera 112, 113
Irzykowski Karol 7, 167, 214
Iwanow Georgij 81

Jakóbczyk Jan 26, 214
 Janion Maria 125, 128, 129, 214
 Jauss Hans Robert 13, 214
 Jaworski Stanisław 41, 214
 Jung Carl Gustav 153, 214

 Kadłubek Zbigniew 137, 149, 220
 Kania Ireneusz 65, 212
 Karpińska Marta 190, 214
 Kasprzysiak Stanisław 123, 216
 Katz Mojsze 96
 Kędzierski Jerzy Zdzisław 142, 211
 Kiperman Siemion 111
 Kisiel Joanna 198, 209, 215
 Kisiel Marian 30, 45, 47, 63, 77, 78, 109, 127, 130, 133, 144, 154, 156, 194, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 217, 221
 Kłak Tadeusz 29, 82, 157, 211, 212, 215
 Kniaziew Wsiewołod 52
 Koczetkow Aleksandr 99, 112
 Kokoszka Magdalena 209
 Kołaczkowski Stefan 30, 213
 Kopaliński Władysław 168, 216
 Kopelman Beniamin (Wieniamin) 79
 Kopelman Berta 79
 Kopelman Lida (Luba) 79
 Kopelman Elia Nohimowicz (Ilia Naumowicz) 78
 Kopelman Sołomon Judelewicz (Juliewicz) 79

Kopelman Sołomon Wieniaminowicz zob. Bart Sołomon
 Kopia Henryk 146, 220
 Kornecka Jolanta 42, 62, 72, 217
 Kornhauser Julian 14, 203, 215
 Korżawin Naum 99
 Kossak Zofia 146
 Kowalczyk Andrzej Stanisław 197, 211
 Kramsztyk Józef 59, 60, 62, 219
 Krupiński Piotr 210
 Królak Sławomir 126, 212
 Krotkij Emil (właśc. Emma-nuił Jakowlewicz German) 106
 Krzyżanowski Julian 145, 217
 Kumaniecki Kazimierz 146, 220
 Kunc Aleksandra 137, 149, 220
 Kunz Tomasz 131, 132, 133, 135, 213, 216
 Kuzmin Michaił 81
 Kwiatkowski Jerzy 205, 216

 Lec Stanisław Jerzy 106
 Lechoń Jan 154, 161, 193, 216, 221
 Legeżyńska Anna 203, 205, 216
 Leśmian Bolesław 163, 174, 216
 Levi Primo 123, 216

- Lichański Stefan 66, 214
Liebert Jerzy 45–63, 209, 216
Ligęza Wojciech 149, 199, 210, 212
Linde Samuel Bogumił 126, 129, 146, 216
Lindeberg Michaił Aleksandrowicz 52, 53, 55
Lipska Ewa 201–207, 216, 218
Lisek Joanna 109, 217
Lubocha-Kruglik Jolanta 63, 209, 215
- Łastik Salomon 14, 17, 22, 106, 109, 211, 216, 220
Łebkowska Anna 205, 216
Łukasiewicz Małgorzata 13, 127, 214
- Maciejewska Irena 27, 216
Maciejewski Janusz 157, 211
Makhshoves Bal 15, 218
Małochleb Paulina 186, 221
Małysa Oksana 63, 209, 215
Mandelsztam Osip 81
Mansvietow Władimir 83, 84, 85
Marszak Samuel 99, 115
Maślanka Łukasz 179, 217
Matuszewski Ryszard 79, 221
Menge Herman 146, 220
Mereżkowski Dmitrij 77, 80, 217
Michalska-Suchanek Mirosława 109, 210
Michałowska Teresa 19, 213
- Mickiewicz Adam 145, 169, 191, 217
Miłosz Czesław 148, 156, 191, 195, 217
Misiak Iwona 185, 217
Mitzner Piotr 78, 80, 82, 84, 217
Mizera Janusz 149, 214
Moran Ruben (Ruwin) 99, 112
Morawińska Agnieszka 137, 221
Mostwin Danuta 194, 217
- Nabokov Vladimir 98
Nadolna-Tłuczykont Marta 210
Naliwajek Zbigniew 138–139, 219
Niesporek Katarzyna 197, 198, 217
Niger Shmuel 22, 217
Nola Alfonso M. di 42, 62, 72, 217
Norwid Cyprian Kamil 11, 48, 67, 169, 218
Nowakowski Józef 42, 218
Nycz Ryszard 134, 218
- Obłoński Mirosław 109
Olszański Grzegorz 204, 205, 218
Opacka-Walasek Danuta 204, 218
Opacki Ireneusz 37, 218
Otwinowska Barbara 19, 213
Ożóg Zenon 210

Panas Władysław 125, 218
 Parasiuk Irina 110
 Pasternak Boris 115
 Pasterska Jolanta 210
 Pasterski Janusz 171, 173, 174,
 175, 177, 210, 212, 218
 Paszkowski Mieczysław 142,
 211
 Piech-Klikowicz Agnieszka
 210
 Pietrowych Maria 99, 112, 115
 Pines Meyer Isser 15, 16, 20,
 21, 218
 Płoszewski Leon 145, 217
 Podraza-Kwiatkowska Maria
 26, 205, 216, 219
 Pollak Seweryn 49, 50, 60, 63,
 219
 Pomorski Adam 70, 71, 75,
 211
 Potapowa Wiera 112
 Poulet Georges 138, 203, 219
 Pozner Vladimir 49, 219
 Prochaska Krzysztof 59, 219
 Prokop-Janiec Eugenia 21, 22,
 219
 Prokopiuk Jerzy 153, 214
 Próchnicki Włodzimierz 209
 Przyboś Julian 29, 128, 129,
 157, 215, 219
 Rabizo-Birek Magdalena 154, 156, 219
 Raniewska Faina 112
 Ratajczak Józef 26, 216
 Różewicz Tadeusz 125–136,
 157, 158, 210, 212, 215, 219, 220

Sainéan Lazare 20, 219
 Šajtar Drahomir 128, 129, 220
 Sandauer Artur 157, 220
 Sarnowska-Temierusz Elżbie-
 ta 19, 213
 Shulamit Shalit 97
 Siemaszkiewicz Eugenia 213
 Siemek Marek Jan 127, 214
 Siemionow Gieorgij 92
 Singer Isaac Bashevis 105
 Skalińska Ewangelina 78, 83,
 212, 213, 214, 217
 Skrendo Andrzej 132, 220
 Sławek Tadeusz 137, 138, 149,
 220
 Sławiński Janusz 204, 220
 Słucki Arnold 13, 14, 17, 19,
 106, 109, 211
 Smiechow Lew 96
 Sobowiec Henri 107, 109, 220
 Sosnowski Roman 42, 62, 72,
 217
 Spektor Jonathan 103
 Spiendiarowa Tatiana 112, 115
 Spodenkiewicz Paweł 193, 219
 Stachow, rysownik 96
 Staff Leopold 27, 55, 138, 216,
 220
 Stala Marian 205, 216
 Stur Jan 30, 36, 220
 Styś Stanisław ks. 12, 218
 Surma-Gawłowska Monika
 42, 62, 72, 217
 Szałasta-Rogowska Bożena
 194, 209, 219
 Szwarcman-Czarnota Bella
 109, 217

Szymak-Reiferowa Jadwiga
63, 70, 75, 114, 211

Szymaniak Karolina 109, 217

Tałuć Katarzyna 210

Tarachowska Elizawieta 112

Tarnowska Beata 22, 23, 173,
220

Tarnowska Maria 156, 217

Tatarkiewicz Anna 201, 211

Telesin Julius 97, 104, 111

Telesin Ziana 97, 98, 104, 111

Timenczik Roman 52, 113

Tiutczew Fiodor Iwanowicz
90

Trznadel Jacek 1174, 216

Turczyński Lew Michaiłowicz
81

Tuwim Julian 82

Ubertowska Agnieszka 126,
220

Ulewicz Tadeusz 157, 211

Walas Teresa 90, 221

Wądołny Tatar Katarzyna
209

Weintraub Jerzy Kamil 79,
221

Wermel Sołomon 15

Węgrzyniak Anna 188, 196,
221

Wieriesajew Wikientij 46, 47,
221

Wilkoń Teresa 183, 210, 221

Wiśniewska Irena 109

Wittlin Józef 191, 192, 221

Wojciechowski Krzysztof 137,
221

Wołoszyn Maksymilian 187

Woźniak Monika 42, 62, 72,
217

Wójcik Mirosław 25, 35, 221

Wójcik Tomasz 65, 221

Wróbel Elżbieta 209

Wujek Jakub TJ 12, 218

Wyskiel Wojciech 149, 192,
193, 199, 212, 221

Yi-Fu Tuan 137, 143, 221

Zbierska-Mościcka Justyna
138, 219

Zegadłowicz Emil 25–44, 180,
209, 220, 221

Żółkiewski Stefan 19, 221

Żurek Sławomir Jacek 185,
221

Żurowska Joanna 139, 219

Żurowski Maciej 139, 219

Ахматова Анна Андреевна
50, 51, 52, 74, 75, 99, 110, 111,
112, 113, 118, 122, 222, 223,
224, 225

Барт Соломон (właśc. Соло-
мон Веняминович Ко-
пельман) 78, 82, 85, 86, 87,
222

Баумволь Рахель (Рахиль)
Львовна 95, 96, 99, 102,
110, 111, 118, 120, 222, 223

Бем Альфред Людвигович
82

Бродовская Юлия Игоревна
86, 224

Ванников Юрий Владими-
рович 46, 222

Вермель Соломон Самуило-
вич 14, 104, 223

Волошин Максимилиан Але-
ксандрович 177, 222

Гарбовский Николай Кон-
стантинович 46, 222

Герштейн Эмма Григорьевна
112, 222

Гессен Дмитрий Сергеевич
78, 222, 224

Глоцер Владимир Иосифович
96, 111, 222

Гронский Николай Павло-
вич 86, 224

Даль Владимир Иванович
120, 122, 222

Дудаков Савелий Юрьевич
99, 114, 224

Дудин Михаил Александро-
вич 48, 66, 222

Жолковский Александр Кон-
стантинович 75, 225

Иванов Георгий Владими-
рович 79, 223

Калутина Алла 96, 102, 110,
223

Киперман Семен 99, 111,
223

Коркина Елена Баурджа-
новна 86, 224

Кульбак Моисей 97, 111, 120,
222

Недоброво Николай Влади-
мирович 50, 122, 223

Парасюк Ирина 110, 223

Пинес Мейер (Меер) Яков-
левич 15, 20, 21, 104, 223

Раневская Фаина Георгиевна
(Григорьевна) 112, 223

Розина Лариса 96, 98, 102,
105, 110, 223

Рубинчик Ольга 118, 223

Саакянц Анна Александров-
на 120, 224

Спектор Йонатан 103, 223

Суворова Клара Николаевна
112, 222

Сурков Алексей Александро-
вич 110, 223

Телесин Зяма 97, 98, 224

Тименчик Роман Давидович
51, 99, 113, 116, 120, 224

Трубачев Олег Николаевич
123, 224

Фасмер Максимилиан Романович (właśc. Макс Фасмер, Max Julius Friedrich Vasmer) 123, 224

Флейшман Лазарь Соломонович 82, 224

Ходасевич Владислав Фелицианович 50, 224

Цветаева Марина Ивановна 86, 120, 224

Цензор Дмитрий Михайлович 81, 221

Цетлин Михаил Осипович 83, 224

Черных Вадим Алексеевич 48, 51, 53, 66, 112, 222, 224

Чуковская Лидия Корнеевна 110, 224

Шагал Марк 96, 98, 102, 105, 110, 118, 223

Шалит Шуламит 97, 224

Шарафадина Клара Ивановна 74, 224

Швейцер Александр Давыдович (Давидович) 46, 222

Щеглов Юрий Константинович 75, 225

Щеглова Валентина Александровна 75, 225

Marian Kisiel

Knot
On Polish, Russian, and Jewish Poetry

Summary

This collection comprises texts on poets and poems that are interwoven in numerous ways: be it historically, biographically, or literarily. The Polish, Russian, and Jewish authors discussed – some of whom belong to all three categories simultaneously – are gathered in this study based on coincidence, exception, and necessity. These include: Emil Zegadłowicz, Jerzy Liebert, Anna Akhmatova, Rachel Boymvol, Solomon Bart, Tadeusz Różewicz, Adam Czerniawski, Andrzej Busza, Anna Frajlich, and Ewa Lipska. The coincidence relies on their encounter on the pages of this book; the exception – on their relation to language or its rejection, the place of their own or its loss, nationality or its change, if not refusal; the necessity, in turn, embraces the fact that each of the authors is under the impression of being thrown into the 20th century, this so-called “futile time,” when one is bound to confront one’s biography as if it belonged to someone else, and to treat other biographies as the most intimate ones. The knots of biographies and works result in an unexpected surprise, both encapsulated in the poems by the author, and rediscovered by the reader.

Marian Kisiel

Verflechtung

Skizzen über polnische, russische und jüdische Poesie

Zusammenfassung

Die Auswahl umfasst Skizzen über Gedichte und Poeten, deren Schicksale sich in unterschiedlicher Weise miteinander verflechten: historisch, biografisch, literarisch. Oftmals ist dieser Zusammenhang bei einzelnen Biografien gleichzeitig; polnische, russische und jüdische Autoren wurden hier nach Zufalls-, Ausnahme- und Notwendigkeitsprinzipien vereint. Es sind: Emil Zegadłowicz, Jerzy Liebert, Anna Achmatowa, Rachel Boymvol, Solomon Bart, Tadeusz Różewicz, Adam Czerniawski, Andrzej Busza, Anna Frajlich, Ewa Lipska. Zufällig treffen sie aufeinander in einem Buch; ausnahmsweise werden sie durch Sprache oder ihr Loswerden miteinander verbunden; notwendig ist, dass sich jeder von ihnen in irgendeinem Sinne in das 20. Jahrhundert als „jämmerliche Zeit“ hineingeworfen fühlt, wo er mit eigener Biografie als einer fremden zu kämpfen hat, und mit fremder als einer eigenen. Die Verflechtung ihrer Biografien und Werke führt zu einem unerwarteten Ergebnis, von Poeten in ihren Gedichten verschlüsselt, von Interpreten entschlüsselt.

Redaktor
Małgorzata Pogłódek

Grafika
Barbara Konopka

Projekt okładki
Magdalena Pache

Korekta
Adriana Szaforz

Łamanie
Marek Zagniński

Redaktor inicjujący
Przemysław Pieniążek

Copyright © 2021 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

Nota copyrightowa obowiązująca do 30.04.2022
Sprzyjamy otwartej nauce. Od 1.05.2022

publikacja dostępna na licencji Creative Commons
Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach
4.0 Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)



 <https://orcid.org/0000-0002-6752-2407>
Kisiel, Marian
Splot : szkice o poezji polskiej, rosyjskiej
i żydowskiej / Marian Kisiel. - Katowice :
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2021

<https://doi.org/10.31261/PN.3989>
ISBN 978-83-226-3954-2
(wersja drukowana)
ISBN 978-83-226-3955-9
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Wydanie I. Liczba arkuszy drukarskich: 15,0. Liczba arkuszy wydawniczych: 10,5. Papier Munken Polar 100 g, vol. 1.13. PN 3989. Cena 29,90 zł (w tym VAT). Druk i oprawa: Volumina.pl Daniel Krzanowski, ul. Księcia Witolda 7-9, 71-063 Szczecin

Cena 29,90 zł (w tym VAT)

ISBN 978-83-226-3955-9



9 788322 639559

Więcej o książce

