

Acta
Universitatis
Lodziensis

Folia Litteraria Polonica

4(63) 2021



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

Acta Universitatis Lodziensis

Folia Litteraria Polonica

4(63) 2021

**Studia literaturoznawcze
Wokół XX wieku**

**Literature Studies
Around the 20th century**

pod redakcją

Marzeny Woźniak-Łabieniec

„Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica”
4(63) 2021
STUDIA LITERATUROZNAWCZE. WOKÓŁ XX WIEKU
LITERATUR STUDIES. AROUND THE 20TH CENTURY

Numer recenzowany w systemie *double blind review*

REDAKCJA NAUKOWA
Marzena Woźniak-Łabieniec

REDAKTOR INICJUJĄCY
Agnieszka Kałowska

OPRACOWANIE REDAKCYJNE
Marta Olsak

KOREKTA TECHNICZNA
Elżbieta Rzymkowska

SKŁAD I ŁAMANIE
Agent PR

PROJEKT OKŁADKI
Katarzyna Turkowska
Agencja Komunikacji Marketingowej efektoro.pl

Zdjęcie na okładce: fotografia w domenie publicznego dostępu
<https://pixabay.com/pl/photos/książka-strona-facet-zatrzymać-6871220/>

© Copyright by Authors, Łódź 2021
© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2021

ISSN 1505-9057
e-ISSN 2353-1908

Wydrukowano z gotowych materiałów dostarczonych do Wydawnictwa UŁ

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.10326.21.0.Z

Ark. wyd. 9,4; ark. druk. 9,375

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-237 Łódź, ul. Jana Matejki 34A
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 635 55 77

Spis treści

Stanley Gontarski

Beckett's Dystopian Trilogy, Part I: The Irrelevance of Godot 7

Dystopijna trylogia Becketta, Część Pierwsza: O nieistotności Godota 16

Ewelina Suszek

**Cyzelowanie. Proces twórczy w stanie podejrzenia
w poezji Ewy Lipskiej** 29

Jerzy Wiśniewski

**Pasjonująca gra. *Ballada o szachiście* i inne „ciekawe piosenki”
Wojciecha Młynarskiego napisane z Jerzym Wasowskim
w okresie stanu wojennego (1982–1983)** 69

Karolina Kołodziej

Historia pewnego plagiatu: Jan Teodor Grzechota *Białe niewolnice* 93

Paulina Frankiewicz

**Tragizm, absurd, paradoks – wokół słownika pojęć
Waltera Hilsbechera** 111

Karolina Chyła, Krzysztof Garczarek, Izabela Poręba

***Finis coronat opus?* O zakończeniach artykułów
literaturoznawczych** 127

Stanley Gontarski*

 <https://orcid.org/0000-0002-2899-4209>

Beckett's Dystopian Trilogy Part I: The Irrelevance of Godot

Summary

The article concentrates on a variety of textual alterations introduced to Samuel Beckett's *Waiting for Godot* either in the process of translation by the author or by the third parties. In a close reading of these changes the article follows the philosophy of human degradation and connects it both with Beckett's own ideas on the matter and with a broad cultural context of the epoch. Apart from this philological and cultural analysis, the article advances a thesis that the main theme of Beckett play is not necessarily the absence of Godot/God, or a figure of authority, but the fact of humanity slowly descending into stagnation, depletion of energy and hope as well as physical deprivation. Therefore the article offers an interesting study of Beckett from textual and cultural perspectives, but it also makes a contribution to the genetic criticism of his oeuvre.

Keywords: Samuel Beckett, *Waiting for Godot*, genetic criticism, phrenology

To his American publisher, Barney Rosset, on 14 December 1953, Beckett acknowledged making a "fair number of changes" to his initial *Godot* translation, "particularly in Lucky's tirade," to produce what he then called "the definitive text"

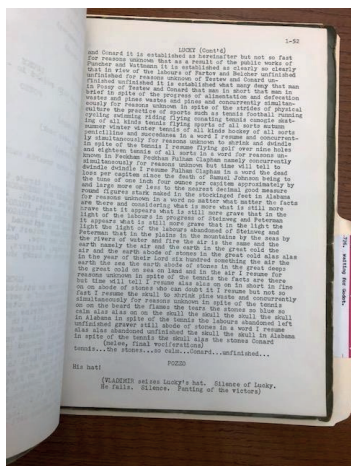
* Robert O. Lawton Distinguished Professor of English, Florida State University, Department of English, Tallahassee, FL 32306-1580, USA; e-mail: sgontarski@fsu.edu

(*LSB, 1941–1956*, Volume II, 2011, 432). These are strikingly revealing as certain specifics are altered. While the revisions effect the overall quality of the translation little, they do sharpen some of the monologue as Lucky's celebrated speech grows to be a warning using the brain science of his day to suggest human degeneration, a slide towards the dystopian as his speech outlines a theory of not only human stagnation but of regression, a slide toward atavism, a Darwinism in reverse, such reversion or degeneration evident, in the science of his day, in anatomic anomalies, distortions of skulls, faces and other bodily asymmetries. Van Hulle and Verhulst characterize this shift broadly, "the English translation also carries a greater sense of decay" (Van Hulle 295). Much of that "decay" inculcates the mid-nineteenth century focus on Phrenology, a neuroscience based on anatomical deviations and physical stigmata. Lucky, himself now a slave or menial, "up, pig" or "think pig," in Pozzo's words,¹ refers to primitive forms of humanity, like Caliban, perhaps, humanized, to the extent that he was, in *The Tempest*, by the "divine Miranda," who may herself have suffered as she performed that missionary or imperialist burden (see Kipling, for instance). In fact, Pozzo is on his way to market to sell his menial for "a good price." That is, the intellectual, artistic Lucky is being monetized, but the product is damaged. The suffering Lucky himself appears to be part of human degeneration into madness scientifically determined by shrinking skull, diminishing brain size, and non-normative posture, the loss not particular to him but universal, that is, "loss per capitem" (measured by "craniometry," in the science of his day and ours), as Beckett's Lucky simultaneously details and exemplifies that loss of "one inch four ounces per capitem" in the early and subsequent translations of *Waiting for Godot*, the earlier of which we might deem bad quartos or bad codices, but such bad codices can be useful in compiling a work's genealogy.

Lucky outlines a humanity that "wastes and pines," Beckett (apparently, or someone at Faber & Faber) pluralizing "per capitem" to "per capita" for publication by Faber & Faber (p. 43) and to its translation, "per head approximately," in Beckett's separate revision for Grove Press (p. 29). These are primitive creatures, "You can't drive such creatures away. The best thing would be to kill them," a chilling reference to 19th and early 20th century Eugenics and the "Final Solution," perhaps. In Lucky's summary of research such creatures reside in exotic, primitive locales like, originally, "Alabama" where we find "figures stark naked in the stockinged feet"

¹ Jean-Michel Rabaté takes this phrase as the title of his book, significantly subtitled *Beckett and the Limits of the Human* (New York: Fordham University Press, 2016) in which he notes that "Beckett grapples with Kantian ethics in order to usher in a philosophy of the 'low' or 'an ethics of the base,' which he sees as something of a 'bathos' (9).

(mimeograph pp: I-41, British;² I-52, American;³ Grove, 29; Fabers & Faber, 43), the stockings of “stockinged feet” a token of civilizing influence, perhaps. Such findings are, in Lucky’s summary, “what many deny,” and derive from the “Acacacademy of Anthropopometry of Essy-in-Possy [a variant of the Latin “to be able” and so “the abilities”] of Testew and Conard [later Cunard] it is established beyond all doubt all other doubt than that [a typo in Fabers & Faber, p. 43; Grove Press, p. 28b, since “that that” appears in four mimeographed texts, copied, apparently, from a common source: pp: I-40, British; I-51, American] which clings to the labours of men that as a result of the labours left unfinished unfinished of Testew [i.e., “testes”] and Conard [in French and early English, revised to Cunard in English revision, both plays on female sex organs, i.e., “con,” but Conard in both American and English mimeographed versions] it is established that hereinafter but not so fast for reasons unknown that as a result of the public works of Puncher and Wattmann it is established as clearly so clearly that in the view of the labours of Fartov and Belcher unfinished unfinished for reasons unknown of Testew and Conard unfinished unfinished it is established what many deny that man in Possy of Testew and Conard that man in short [and getting shorter, apparently] that man in brief in spite of the progress of alimmentation and defecation [improvements of food supply, say, “that man” still] wastes and pines wastes and pines” (mimeograph pp: I-41, British; I-52, American).



II. 1. A copy of *Waiting for Gogot* from Ohio State University ©Beckett Estate

- 2 Mimeograph of Beckett's first translation (1953) with inked in revisions, on the way to but not yet a completely revised translation of Grove 1954. Includes penciled stage directions for Vladimir from London rehearsals, suggesting that this text with its alterations was that used in London performances.
- 3 American retyping of unrevised British mimeograph.

Lucky's stuttering presentation of "Anthropopometry," a characteristic that theorist Gilles Deleuze associates with minoritarian writers like Kafka, is neither nonsense nor merely a childish scatological reference but specialized science of the day. Anthropometry (from Greek ἄνθρωπος *anthropos*, "human," and μέτρον *metron*, "measure"), as any number of critics have noted, is the science of human measurement (or as Lucky notes, "to the nearest decimal good measure") still in use today, but for purposes of understanding human evolution and responses to environmental changes rather than the measurement of human degeneration, that is, changes from higher to lower forms that alarmed eugenicists, such changes used for a time to identify criminal types.⁴ Lucky's alarming message of degeneration, and he certainly signals alarm as he "shouts his text," may be why, finally, he is, effectively, stifled, silenced or censored in Act 1 and muted in Act 2. Such a message needs to cut through the normal lines of communication and its method is the cut-up. Rather than an example of individual deficiency such as madness, say, Lucky's method is deliberate, a strategy of re-sounding suppressed voices. The cut-up, as celebrated by William S. Burroughs and Gilles Deleuze, among others, is a strategy, that is, a struggle against control, and Lucky is its emblem.

Such human decline as Lucky announces occurs despite "the advances in physical culture," in medicine ("penicilline [*sic*, Beckett's unaccented French spelling of *pénicilline*] and succedanea"), and in food supply, particularly the human in-

4 Most recently a feature in the NOVA documentary "The Violence Paradox" aired on American PBS stations:

Robert Cieri: They took a population of wild foxes, and they just bred them solely for tameness. The ones that acted the friendliest, they bred those together.

Abigail Marsh (Georgetown University): By breeding the most docile foxes in each generation to each other, over the generations, they ended up with something that looked remarkably like a domesticated dog.

Narrator: The foxes' behavior changed, and so did their physical appearance.

Robert Cieri: The skulls became shorter, and also, proportionately wider.

Narrator: The new shape of the skull appears to go along with decreased aggression. Over several generations, the foxes became domesticated.

Is it possible that over a much longer timeframe something like this has happened to humans, too? A kind of "self-domestication?" [...]

Narrator: To test this hypothesis, Robert Cieri gathered up human skulls from across 200,000 years. Like the foxes, has the shape of our skulls changed?

Robert Cieri: This particular specimen is about 90,000 years old. And I'm measuring the width, and the length of the face, and then I'm also going to measure the projection of the brow ridge.

Narrator: These skull measurements are tightly linked to levels of a hormone known to facilitate violence, testosterone.

The show's entire fascinating transcript is available online: <https://www.pbs.org/wgbh/nova/video/the-violence-paradox/>

gestion, digestion and evacuation process (“alimentation and defecation”). The dates of such decline are clearly marked at first by the death of Samuel Johnson [1784] (Faber & Faber, p. 43), then revised to a bit earlier in time and Hibernicized with Bishop Berkeley [1753] (Grove, p. 29; Faber & Faber, second edition [1965], p. 44), the latter part of Beckett’s sharpened Irish critique. Beckett, that is, changed the geography of atavistic or undeveloped humanity from the southern United States (birthplace of American slavery) to the west of Ireland, Connemara⁵ To be obvious, the revision was not meant to flatter or bolster the homeland, its rural, religious emphases and its Celtic-driven literary revival (LCP 1964/51, p. I-18), which Beckett had castigated in the past. Without detailing the particulars of Lucky’s speech and misleadingly declaring that “‘Waiting for Godot’ is an allegory written in a heart-less modern tone,” *New York Times* theater critic Brooks Atkinson further noted in his 1956 review that, “Mr Beckett is no charlatan. He has strong feelings about the degradation of mankind, and he has given vent to them copiously” (Atkinson). Wrong about so much, Atkinson is dead on here.

Such artistic upheaval was alarming to some cultural critics, most notably, perhaps, because his work was so influential, German eugenicist Max Nordeau (1849–1923) whose *Degeneration* (1895) was celebrated and quickly translated into English. By 1898, its American edition (New York: D. Appleton and Company) was in its ninth edition. Nordeau assailed the Modernists, the Symbolist poets and their celebration of synesthesia in particular, for a level of degeneracy that approached or was tantamount to criminal behavior. In his dedication to the book Nordeau praises Italian criminologist Professor Caesar Lombroso effusively, and Nordeau’s work would extend Lombroso’s notions of profiling, that inherited bodily traits, especially abnormalities, were reliable indicators of character, particularly an individual’s propensity for crime. The transformation of Robert Louis Stevenson’s Dr. Jekyll into the criminal, Mr. Hyde (1895), for instance, was accompanied by pronounced changes in physiognomy. Nordeau, then, would use Lombroso’s scientific and evolutionary language to condemn much of the experimental art of the nineteenth century: “Degenerates are not always criminals, prostitutes and lunatics,” he says; “they are often authors and artists. These, however, manifest the same mental characteristics, and for the most part the same somatic features, as members of the above mentioned anthropological family, who satisfy their unhealthy impulses with the knife of the assassin or the bomb of the dynamiter, instead of with pen and pencil.” And in a bout of self-pity, Nordeau notes, “grievous is the fate of him who has the audacity to characterize aesthetic fashions as forms of mental decay” (vii–viii).

⁵ See also Flann O’Brien’s *The Poor Mouth*, written originally in Irish as *An Béal Bocht*, for such a critique as well, although O’Brien is more trenchantly satiric.



II. 2. A. Beardsley, *The Toilette of Salomé I*

Lucky's hunched posture may be part of Caesar Lambroso's profile. While that posture seems the result of the burdens of his responsibilities, it may also suggest spinal deformity often associated, in the 19th century, at least, with degeneracy, moral as well as physical. The most overt literary association of such can be found in Aubrey Beardsley's illustrations for Oscar Wilde's *Salomé*, in particular the image called "Salomé at Toilette, I." Although Salomé herself appears to be masturbating, the more controversial figure was the boy in the lower left, also in the midst, apparently, of self-satisfaction. More interesting than his autoeroticism, for our purposes, however, is his anatomy, the curvature of his spine, which in the nomenclature of his day would be read as an infallible indication of moral degeneracy if not outright depravity. How well Beckett knew Wilde's controversial Aestheticist drama is certainly open to question. The catalogue of books in Beckett's library at the time of his death includes several works by Wilde, but not *Salomé*,⁶ which reference is here cited as a more general indicator of the typology of moral degeneracy manifest in physical characteristics than as an assertion of direct influence.⁷ The complementary image, "Salomé at Toilette, II," includes books beneath

6 Van Hulle, Dirk and Mark Nixon (2013). *Samuel Beckett's Library*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 286.

7 See the fuller description of this image from the Victoria and Albert's web page: "it is clear that the entire image is full of other, more coded references to depravity, any of which might, however, have proved all too easy for a nineteenth-century audience to read. These included not just the facial and physical looks and gestures of the other attendants, but also subtle details such as the bent spine (thought by most moral Victorian observers to be an inevitable outcome and overt evidence of solitary vice) exhibited by the sexually ambiguous – and also masturbating – creature seated in the foreground on a fashionable Moorish stool." The analysis is drawn from Calloway, Stephen. *Aubrey Beardsley*. London: V & A Publications,

Salomé's dressing table and draws us closer to Beckett's general interest in works deemed decadent and so immoral at the time and thus examples of once banned but now classics of decadence and hence degeneracy: Emile Zola's *La Terre*, in the first version of the print but the title changed to Zola's *Nana* in the second, to which Beardsley added Paul Verlaine's *Fêtes galantes*, the Roman novel, *The Golden Ass* or *The Metamorphoses of Apuleius*, and particularly some of the writings of the Marquis de Sade prominent in both first and second versions of the print, Sade in particular an author with whom Beckett was preoccupied for decades, including during the writing of *Waiting for Godot* (Owens 99).⁸ The one slight reference to this decadent, Aestheticist period in *Godot* is Vladimir's lightly glossed but pivotal reference to the '90s, when the two tramps appeared respectable, but poets, nonetheless; *Salomé* was first published in 1891.

Lucky, then, diminished as he is, socially, physically and mentally, is what remains of deteriorating humanity, its traditions of intellectual inquiry and its now-diminishing cultural memory, and lucky he is to have some memory at all, since Didi and Gogo have next to none, neither cultural nor personal, and Pozzo's has disintegrated in a single day, presumably, or at least between the Acts, as he cannot recall in Act II having met the tramps on what was, presumably, at least according to stage directions, the day before. The Boy may or may not remember his previous encounter with our two waiters, an encounter that Vladimir, too, may misremember. Such a world in decline is not only that of isolated individuals but "per capitem," species-wide, beyond the capacities of the principals, beyond the question of Godot's arrival or non-arrival, even as that quasi-Utopian hope triggers and drives the action. Conditions would (could) hardly improve in an Act III or IV, quite the opposite in fact. Relying heavily on the work of Italian criminologist, Caesar Lambroso, Max Nordeau suggests,

Retrogression and relapse – this is in general the ideal of this band [of late 19th (20th) Century experimental artists] who dare to speak of liberty and progress. They wish to be the future That is one of their chief pretensions. [...] Degenerates lisp and stammer instead of speaking. They utter monosyllabic cries, instead of constructing grammatically and syntactically articulated sentences. They draw and paint like children [...] They confound all the arts, and lead them back to the primitive forms

1998. pp. 224, illus. ISBN: 1851772197. The image itself is of a print by Aubrey Beardsley, "The Toilette of Salome I," plate XIII from 'A Portfolio of Aubrey Beardsley's drawings illustrating 'Salome' by Oscar Wilde', published by John Lane, London, 1907, line block print on Japanese vellum. See: <http://collections.vam.ac.uk/item/O186116/the-toilette-of-salome-i-print-beardsley-aubrey-vincent/>

⁸ For further details on Beckett's preoccupation with the Marquis de Sade see my *Revisioning Beckett: Samuel Beckett's Decadent Turn*. New York: Bloomsbury Academic, 2018.

they had before evolution differentiated them. Every one of their qualities is atavistic, and we know, moreover, that atavism is one of the most constant marks of degeneracy. Lombroso has convincingly demonstrated that many of the peculiarities of the born criminals described by him are atavisms. (Nordeau, p. 555)

Godot's appearance in such a world is immaterial, at least inessential if not irrelevant, a red herring to such a process of decline that is built into a system, mythical or real, rife with the inconsistencies that Lucky outlines and ridicules at the opening of his tirade as he invokes the catechismic tradition, something of a doctrinal embellishment (that is, not strictly biblical) of Augustine and Aquinas of *Nunc-stans*, or of Aleph in the broader Semitic abjads,⁹ "a personal God [...] outside time without extension" (and these opening lines of Lucky's speech at first fell afoul of the Lord Chamberlain's office, but on which charge of blasphemy it finally relented). Mr. Godot is in no hurry to keep his appointment since it is at best casual rather than firmly set, essentially irrelevant to our waiters and what is glibly called the human condition: "He didn't say for sure he'd come." Simply put, the play is not about a Godot, or about a God per se, or some other coded metaphor, as Thornton Wilder, for one, thought. It is about attending, waiting, through which process something is taking its course as humanity "wastes and pines." Lucky, as Beckett's set punctuates visually, is in mid-path, while the others appear to be static, rooted. If Pozzo moves, for instance, he is led. Claire Parnet, or rather the assemblage of Parnet/Deleuze, put the philosophical implications of such images succinctly, "Beckett's characters are in a perpetual involution, always in the middle of a path, already *en route*. [...] the path has no beginning or end, that it is in its nature to keep its beginning and end hidden, because it cannot do otherwise. If not it would no longer be a path, it only exists as a path [or a road] in the middle" (Deleuze, 30). Such an atavistic, involutory thread of Dystopian Modernism, say, can then be followed through Beckett's next play, *Fin de partie* (*Endgame*). In rehearsals, Beckett told Jean Martin, the original Clov, that "You must realize that Hamm and Clov are Didi and Gogo at a later date, at the end of their lives" (McMillan and Fehsenfeld, 163), and Clov reminds us overtly that "something is taking its course." The thread continues at least through *Happy Days* where Willie lives his Caliban existence until he emerges in a parody of (British?) civilization, the male equivalent of "drag," say.

⁹ See, for instance the Jorge Luis Borges story, "Aleph," with its epithet from Thomas Hobbes's *Leviathan*: "But they will teach us that Eternity is the Standing still of the Present Time, a *Nunc-stans* (as the schools call it); which neither they, nor any else understand, no more than they would a *Hic-stans* for an Infinite greatness of Place." (*Leviathan*, IV, 46, p. 1001). See also the time-obsessed Pozzo: "the blind have no notion of time. The things of time are hidden from them too" (Act II, p. 56).

Stanley Gontarski is Robert O. Lawton Distinguished Professor of English at Florida State University, where he edited the “Journal of Beckett Studies” from 1989–2008. His recent books include (with eds. Paul Ardoin and Laci Mattison) *Understanding Bergson, Understanding Modernism* (Bloomsbury, 2013) and the follow-up *Understanding Deleuze, Understanding Modernism* appeared in 2014. His critical, bilingual edition of Tennessee Williams’s *A Streetcar Named Desire* was published as *Un tram che si chiama desiderio /A Streetcar Named Desire* in the series *Canone teatrale europeo/Canon of European Drama* from Editioni ETS in Pisa, 2012. He has also edited *The Beckett Critical Reader: Archives, Theories, and Translations* (2012) and *The Edinburgh Companion to Samuel Beckett and the Arts* (2014), both from Edinburgh University Press; his monograph, *Creative Involution: Bergson, Beckett, Deleuze* has appeared in 2015 to launch his book series “Other Becketts” with Edinburgh University Press, from which his *Beckett Matters: Essays on Beckett’s Late Modernism* appeared in fall 2016. His *Przedstawienie Becketta: Eseje o Beckettcie* (eds. Tomasz Wiśniewski and Miłosz Wojtyna) appeared from the University of Gdańsk and Maski Press in 2016. His *Beckett’s “Happy Day”: A Manuscript Study*, appeared from Ohio State University Press in 2017; *Revisioning Beckett: Samuel Beckett’s Decadent Turn* appeared from Bloomsbury Academic in 2018; his *Burroughs Unbound: William Burroughs and the Performance of Writing* is from Bloomsbury Academic and Włodzimierz Staniewski and the *Phenomenon of “Gardzienice”* (eds. with Tomasz Wiśniewski and Katarzyna Kręglewska) is published by Routledge.

Stanley Gontarski*

Dystopijna trylogia Becketta

Część Pierwsza: O nieistotności Godota

Streszczenie

Autor analizuje szereg zmian wprowadzonych do tekstu dramatu Samuela Becketta *Czekając na Godota*, których dokonał autor tłumacząc tekst oraz inne osoby zajmujące się edycją manuskryptu sztuki. Opisując szczegółowo różnice między poszczególnymi wersjami manuskryptu, autor tłumaczy, w jaki sposób zmiany te wynikają z popularnych w tamtej epoce poglądów dotyczących degradacji człowieka i ludzkości. Artykuł kreśli zarówno zarys poglądów samego Becketta na te zagadnienia, jak i ogólne filozoficzne i kulturowe tło epoki. Obok tych genealogicznych dociekań autor stawia tezę, że tematem sztuki Becketta jest w mniejszym stopniu nieobecności Godota, czy Boga, a w większym lęk wywołany wizją degradacji ludzkości, umierania i zaniku życiowych energii. Artykuł stanowi zatem przeglądowe omówienie stanowisk filozoficznych, które stoją za powstaniem *Czekając na Godota*, szczególnie monologu Lucky'ego, a także daje wgląd w historię edytowania tekstu sztuki.

Słowa kluczowe: Samuel Beckett, *Czekając na Godota*, genealogia tekstu, frenologia

Pisząc do amerykańskiego wydawcy Barneya Rosseta w liście z dn. 14 grudnia 1953 roku, Samuel Beckett wspomina o „sporej liczbie poprawek”, które wprowadził w pierwszej wersji swojego przekładu *Czekając na Godota*. Chodzi szczególnie o zmiany w „rozważaniach Lucky'ego”, których celem było jak sam zaznaczał nadanie tekstowi „ostatecznego kształtu”¹⁰. Poprawki te okazują się wyjątkowo ciekawe, ponieważ dotyczą istotnych szczegółów utworu. Chociaż korekty wprowadzone przez autora nie wpływają znacząco na jakość i poziom całego przełożonego tekstu, to wyostwiają niektóre znaczenia zawarte we wspomnianym monologu, tak że słynna przemowa Lucky'ego jeszcze dobitniej formułuje kierowane do współczesnego człowieka jasne ostrzeżenie, w którym posługując się aktualnymi wów-

* Profesor literatury angielskiej, Florida State University, Department of English, Tallahassee, FL 32306-1580, USA; e-mail: sgontarski@fsu.edu

¹⁰ B. Samuel, *The Letters of Samuel Beckett, 1941-1956*, red. G. Craig et al., Cambridge University Press, Cambridge 2009, s. 423.

czas odkryciami w dziedzinie pracy mózgu, bohater Becketta wskazuje na upadek ludzkości. Oferuje on zatem wizję dystopijnej rzeczywistości i stawiając tezę mówiącą nie tylko o stagnacji dotykającej człowieka, ale także jego regresie, sugeruje osuwanie się ludzkości w atawizm, będący czymś na kształt odwróconego darwinizmu. Wskazuje również na istniejące w ówczesnej nauce dowody świadczące o degradacji i cofaniu się rozwojowym człowieka, a zatem na anomalie anatomiczne, zmiany kształtu ludzkiej czaszki, czy twarzy, a także na inne nieprawidłowości występujące w budowie ludzkiego ciała. Van Hulle i Verhulst opisują te językowe poprawki ogólnie, zaznaczając, że „angielski przekład dużo dosadniej oddaje ideę rozkładu”¹¹. Wiele z owych wizji „rozkładu” człowieka posiłkuje się dziewiętnastowiecznymi wyobrażeniami o frenologii, czyli wiedzy neurologicznej studiującej anatomiczne anomalie i fizyczne deformacje. Lucky, który pełni w sztuce rolę służącego albo niewolnika i określany jest przez Pozzo jako „świnia”¹² wspomina właśnie owe pierwotniejsze stadia ludzkości, jak na przykład Kalibana, w *Burzy* poddanego przez „boską Mirandę”¹³ czemuś, co może wyglądać jak specyficzny rodzaj ucywilizowania. Na marginesie dodajmy, że jej postać mogła również doświadczyć znaczącego dyskomfortu, wykonując tę imperialistyczną misję (spójrzmy, co w tym kontekście dzieje się na przykład z Kiplingiem). W rzeczywistości bowiem Pozzo zmierza właśnie na targ z zamiarem sprzedania swego pacholka i liczy, że powinien „dostać jeszcze coś za niego”¹⁴. W ten sposób artystyczna dusza Lucky’ego wraz z jego intelektualnym potencjałem mają zostać przeliczone na wartość pieniądza, chociaż on sam jako towar nie jest w pełni sprawny. Tak więc cierpiący i boleściwy Lucky również stanowi część zdegradowanej ludzkości, która popada w szaleństwo, o czym świadczą naukowo potwierdzone fakty opisujące zmieniający się kształt ludzkiej czaszki, zmniejszające się wymiary mózgu oraz nietypową budowę ciała. Nie są to zmiany swoiste dla tej konkretnej postaci, a typowe dla całej ludzkości w jej odnotowanym naukowo zmniejszającym się wymiarze „per capitem” (zgodnie z ustaleniami kroniometrii wykorzystywanej do tych pomiarów w jego – i w naszych – czasach). O tym wszystkim skrupulatnie informuje nas Beckettowski Lucky, przytaczając badania mówiące o zmniejszają-

11 D. Van Hulle, P. Verhulst, *The Making of Samuel Beckett's 'En attendant Godot' / 'Waiting for Godot'*, Bloomsbury, London 2018, s. 295.

12 Tę frazę wybrał na tytuł swojej książki Jean-Michel Rabaté, nadając jej jednocześnie znaczący podtytuł: *Beckett and the Limits of the Human (Think, Pig! Beckett and the Limits of the Human)*, New York University Press, New York 2016). Zauważa tam, że „Beckett próbuje się mierzyć z etyką Kantowską, by zaproponować nam filozofię tego co «niskie»” albo też „etykę przyziemności”, co Rabaté uznaje za rodzaj „batosu” (s. 9).

13 S. Beckett, *Czekając na Godota*, tłum. A. Libera, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1994, s. 43.

14 *Ibidem*, s. 31.

cych się wymiarach „dwa centymetry sto gramów na głowę”¹⁵. Wzmianka ta pojawia się już w wcześniejszych wersjach przekładu *Czekając na Godota* i zostaje zachowana również w wydaniach późniejszych, a przy tym stanowi świadectwo ingerencji osób trzecich oraz innych edytorów niż sam Beckett, co samo w sobie daje przyczynek do ciekawych studiów nad genologią tekstu.

W monologu Lucky’ego znajdziemy opis ludzkości, która „usycha i kurczy się”¹⁶, a którą Beckett zamiast ukazywać jednostkowo jako „per capitem”, na potrzeby publikacji w wydawnictwie Faber and Faber pluralizuje do „per capita” (s. 43. Uczynił to najprawdopodobniej sam Beckett, a może ktoś w samym wydawnictwie). Natomiast w wydaniu dla Grove Press¹⁷ pojawia się tłumaczenie tej frazy, brzmiące „w przybliżeniu na głowę”. Ludzkości okazuje się tu grupą stworzeń nad wyraz prostych, jak na przykład w takiej kwestii wypowiedzianej przez Pozzo: „Prawdę powiedziawszy, nie sposób wyganiać takich istot. Najlepiej byłoby je zabijać”¹⁸. Bez wątplenia takie stwierdzenie zawiera przerażające odniesienie do badań nad eugeniką z przełomu dziewiętnastego i dwudziestego wieku, a może nawet do „ostatecznego rozwiązania”. W sparodiowanym przez Lucky’ego języku nauki te ludzkie stworzenia zamieszkują egzotyczne i odludne miejsca jak wspomniana w pierwotnej wersji tekstu „Alabama”, gdzie zobaczymy „postaci niemal zupełnie nagie, przyrodziane jedynie w pończochy”¹⁹. Tu „pończochy”, w które przyodziano ludzkie stopy, to jak się zdaje sygnał nadchodzącej cywilizacji. Takie odkrycia, jak zaznacza Lucky, to tezy stawiane „w przeciwieństwie do opinii przeciwnej”²⁰ wywiedzione przez „Akakakademię Antropopopometrii w Berne-en-Bresse [w pierwszej wersji Essy-in-Possy, czyli odwołanie do łacińskiego „być w stanie”, a zatem do „umiejętności”] na podstawie badań „Testu i Conarda [później Cunarda] ustalono ponad wszelką wątpliwość [w oryginale

15 S. Beckett, *Czekając na Godota*, s. 45.

16 *Ibidem*, s. 45.

17 S. Beckett, *Waiting for Godot*. Grove Press, New York 1954, s. 29.

18 S. Beckett, *Czekając na Godota*, s. 31.

19 Por. Samuel Beckett, *Waiting for Godot* (1953). Numerowana kopia oznaczona jako Albery. BDMP MS-HRC-DA-145-1and HRC Texas, s. I-41. Kopia pierwszego przekładu wykonanego przez Becketta (1953) ze zmianami naniesionymi odręcznie dla wersji przygotowywanej, ale jeszcze nieukończonej publikacji w Grove Press (1954). Zawiera zapisane ołówkiem didaskalia dla Vladimira z prób nad sztuką, które odbywały się w Londynie i zaznacza, że właśnie ta zmieniona wersja powinna stanowić podstawę londyńskiej inscenizacji; Samuel Beckett, *Waiting for Godot*. Nienumerowana kopia oznaczona jako OSU. Columbus, Ohio, s. I-52. Jest to amerykańska wersja tekstu przepisana z niezmienionej, oryginalnej wersji brytyjskiej. S. Beckett, *Waiting for Godot*. New York: Grove Press, 1954, s. 29; S. Beckett (2019 [1994]). *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett, Volume I: "Waiting for Godot"*, red. J. Knowlson. London: Faber and Faber and New York: Grove Press, Inc.

20 S. Beckett, *Czekając na Godota*, s. 44.

„than that”, które jest nieprawidłowym zapisem wynikającym z błędu w wydaniu Faber and Faber i Grove Press²¹. „that that” pojawia się bowiem w czterech kopiach tekstu, które najwidoczniej powstały na podstawie jednego tekstu źródłowego²² jaką budzi wszelka ludzka działalność że w wyniku badań Testu [czyli „jądra”] i Conarda [wersja w języku francuskim i we wcześniejszej wersji angielskiej, zmieniona ostatecznie na Cunard w poprawionym wydaniu angielskim. W obu przypadkach chodzi o grę słów związanych z żeńskimi organami płciowymi, czyli ze słowem „con”. Conard znajduje się w zarówno w amerykańskiej i angielskiej kopii tekstu] ustalono stalono stalono co następuje stępuje stępuje mianowicie że ale nie wybiegajmy naprzód nie wiadomo dlaczego w wyniku prac Poincona i Wattmanna wykazano również niezbiecie że uwzględnwszy studia Fartova i Belchera studia nie dokończone nie dokończone nie wiadomo dlaczego oraz Testu i Conarda również nie zakończone wykazano że człowiek w przeciwieństwie do opinii przeciwnej że człowiek Testu i Conarda w Bresse że człowiek krótko mówiąc [i stając się bez wątpienia krótszym] że człowiek słowem mimo postępu w zaopatrzeniu i w likwidacji odpadów [czyli mimo lepszych rozwiązań w dziedzinie obiegu towarów żywnościowych, że właśnie „taki człowiek” mimo wszystko] marnieje i usycha²³.

Zacinająca się prezentacja „antropopopometrii” w wydaniu Lucky’ego, ukazująca cechę, którą filozof Gilles Deleuze kojarzy z pisarstwem takich twórców reprezentujących kultury mniejsze jak Franz Kafka, nie jest po prostu przykładem literatury nonsensu ani infantylnym odwoływaniem się do skatologii, a ukłonem w kierunku wyspecjalizowanej gałęzi nauki rozwiniętej już w czasach Becketta. Antropometria (od greckiego *ἄνθρωπος*, *antropos*, czyli „ludzki” i *μέτρον*, czyli *metron*, co znaczy mierzyć) jak już wyjaśniano niejednokrotnie, to nauka zajmująca się mierzeniem ludzkiego ciała (co dzieje się, jak określa to Lucky „lekkko zaokrąglając”²⁴. Wykorzystuje się ją do dnia dzisiejszego, z tym jednak zastrzeżeniem, że obecnie przydaje się ona jedynie do objaśniania poszczególnych etapów ewolucji oraz wpływu zmian klimatycznych na człowieka, a nie do śledzenia postępów w degeneracji jednostki ludzkiej od etapu bardziej do mniej rozwiniętego, czym ekscytowali się swego czasu miłośnicy eugeniki, wykorzystując ją do studiów

21 S. Beckett, *Waiting for Godot*. London: Faber and Faber, 1956, s. 43; S. Beckett, *Waiting for Godot*. New York: Grove Press, 1954, s. 28b.

22 S. Beckett, *Waiting for Godot* (1953). Numerowana kopia oznaczona jako Albery. BDMP MS-HRC-DA-145-1and HRC Texas, s. I-40; S. Beckett, *Waiting for Godot*. Nienumerowana kopia oznaczona jako OSU. Columbus, Ohio, s. I-51.

23 S. Beckett, *Waiting for Godot* (1953). Numerowana kopia oznaczona jako Albery. BDMP MS-HRC-DA-145-1and HRC Texas, s. I-41; S. Beckett, *Waiting for Godot*. Nienumerowana kopia oznaczona jako OSU. Columbus, Ohio, s. I-52.

24 S. Beckett, *Czekając na Godota*, s. 45.

nad typami osobowości kryminalnej²⁵. Właśnie ten aspekt degeneracji człowieka, o którym z takim niepokojem opowiada Lucky, a robi to przecież, nie kryjąc przejęcia skoro dowiadujemy się, że mówiąc „wykrzykuje tekst”²⁶, może stanowić przyczynę, dla której Lucky zostaje stłamszony czy ocenzurowany w Akcie Pierwszym, a w Akcie Drugim po prostu uciszony. Chcąc zatem przekazać swoje przesłanie wbrew narzuconym mu prawom komunikacji, Lucky wybiera technikę fragmentaryzacji. Stąd jego monolog nie stanowi w rzeczywistości dowodu na upośledzenie, czy szaleństwo, a pozostaje przemyślaną strategią opartą na wielokrotnym powtarzaniu tłumionych treści. Pocięty i poszatkowany przekaz, chętnie wykorzystywany między innymi przez takich autorów jak William S. Burroughs czy Gilles Deleuze stanowi technikę, która jest formą walki z kontrolą i cenzurą, a której Lucky jest symbolem.

Postępująca degradacja człowieka, którą zapowiada Lucky wydarza się mimo „rozwoju kultury fizycznej”²⁷ oraz odkryć medycyny („penicyliny i surogatów”, w oryginale „penicilline”, co jest błędnym zapisem wynikającym z tego, iż Beckett posługiwał się po angielsku nieakcentowaną formą słowa francuskiego *pénicilline*), a także nawyków żywieniowych czyli spożywania, trawienia i wydalania (w pierwotnej wersji „alimentation and defecation”). Ramy czasowe dla procesu degra-

25 Ostatnio w serii dokumentów Nova emitowanych przez stację PBS ukazał się film pt. *Paradoks przemocy*. Cytuję fragment listy dialogowej:

Robert Cieri: Założono hodowlę dzikich lisów, które zaczęto rozmnażać jedynie w celach hodowlanych. Te które zachowywały się najbardziej przyjaźnie krzyżowano ze sobą.

Abigail Marsh (Uniwersytet Georgetown): Stosując zasadę krzyżowania najbardziej postusznym lisów, po kilku pokoleniach uzyskano mieszkankę, która do złudzenia przypomina psa domowego.

Narrator: Zmieniło się zachowanie lisów, a także ich wygląd.

Robert Cieri: Ich czaszki uległy skróceniu, a także proporcjonalnie do tego poszerzeniu.

Narrator: Zmiany kształtu czaszki szły w parze ze spadającym poziomem agresji w ich zachowaniu. Na przestrzeni kilku pokoleń lisy zmieniły się w zwierzęta domowe.

Być może w o wiele dłuższym okresie czasu coś podobnego zdarzyłoby się gatunkowi ludzkiemu? Coś na kształt samo-udomowienia? [...]

Narrator: Aby udowodnić swą hipotezę, Robert Cieri zestawił ze sobą ludzkie czaszki z okresu ostatnich dwustu tysięcy lat. Chciał zbadać, czy podobnie do lisów, kształt naszych czaszek uległ ewolucji.

Robert Cieri: Spójrzcie. Ten okaz ma około dziewięćdziesięciu tysięcy lat. Zmierzę teraz szerokość i długość twarzy, a także grubość grzbietu czoła.

Narrator: Właśnie te wymiary czaszki związane są ściśle z poziomem testosteronu, czyli hormonu odpowiedzialnego za agresję.

Cały transkrypt tego fascynującego filmu dostępny jest na tej stronie: <https://www.pbs.org/wgbh/nova/video/the-violence-paradox/>

26 S. Beckett, *Czekając na Godot*, s. 42.

27 *Ibidem*, s. 44.

dacji ludzkości zostały tu zupełnie jasno wyznaczone i przypadają na datę śmierci Samuela Johnsona (1784, w wydaniu Faber and Faber²⁸), co uległo następnie nieznacznemu przesunięciu wstecz oraz kulturowemu przemieszczeniu w kierunku irlandzkiej tradycji, kiedy Beckett wyznaczył śmierć Biskupa Berkeleya (1753) na datę graniczną (w wydaniu Grove Press, s. 29 oraz w drugim wydaniu Faber and Faber z 1965 roku²⁹). W tej zmianie widać wyraźnie wyostrzoną ironię wobec kultury irlandzkiej. Dokonując takiej zmiany, Beckett przesunął geograficzne współrzędne krainy kojarzonej z prymitywną i niedorozwiniętą ludzkością z południa Stanów Zjednoczonych (jako kolebki niewolnictwa) do Connemary w zachodniej Irlandii³⁰. Podkreślmy jeszcze raz dla jasności, że ta geograficzna zmiana nie miała bynajmniej na celu sprawić przyjemności Irlandczykom czy podbudować irlandzkie ego albo wesprzeć ich wiejsko-religijne ciążoty, czy co ważniejsze twórców celtyckiego odrodzenia³¹. Wobec wszystkich tych przejawów irlandzkości Beckett zawsze zachowywał krytyczny dystans. Nie wnikając specjalnie w szczegóły monologu Lucky'ego oraz formułując nieprawdziwe stwierdzenie, że „Czekając na Godota to alegoria skomponowana w duchu bezwzględного modernizmu”, Brooks Atkinson, krytyk teatralny „New York Times”, zauważył jednak w recenzji z 1956 roku, że „Beckett nie jest oszustem³². Atkinsonowi, który tak często mylnie interpretuje twórczość Becketta, w tym momencie należy przyznać rację.

Taka dramatyczna wizja artystyczna okazała się dla niektórych analityków kultury zbyt niepokojąca. Było tak szczególnie w przypadku niezwykle popularnego niemieckiego znawcy eugeniki Maxa Nordeaua (1849–1923), autora *Entartung* (*Zwyrodnienie*, 1895), która szybko zyskała uznanie i została przetłumaczona na język angielski. Już w roku 1898 jej amerykańska edycja (wydana nakładem D. Appleton and Company w Nowym Jorku) doszła aż do dziewiątego wydania. Nordeau krytykował modernistów, w szczególności poezję zafascynowanych synestezją symbolistów, za zdegradowane obrazy, które jego zdaniem niewiele różniły się od zachowań kryminogennych. Książka Nordeaua zadedykowana została włoskiemu kryminologowi Caesarowi Lambroso, a w swoich teoriach Nordeau rozwinął jeszcze pomysły tego mentora w dziedzinie profilowania osobo-

28 S. Beckett, *Waiting for Godot*, Faber and Faber, London 1956, s. 43.

29 S. Beckett, *Waiting for Godot*, Grove Press, New York, 1954, s. 29; S. Beckett, *Waiting for Godot*, Faber and Faber, London 1965, s. 44.

30 Podobne ujęcie znajdziemy także w powieści *The Poor Mouth* Flanna O'Briena (oryginalnie napisana po irlandzku i wydana jako *An Béal Bocht*). Krytyka O'Briena jest jednak o wiele bardziej satyryczna niż Becketta.

31 S. Beckett, *Waiting for Godot* (1964). Lord Chamberlain Plays LCP 1964/51, British Library, London, s. 1-18.

32 B. Atkinson, *Beckett's Waiting for Godot*, „The New York Times”, 20.04.1956, dostęp: 12.01.2022. https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/08/03/reviews/beckett-godot.html?_r=1

wości i dziedziczenia szczególnie nietypowych cech anatomicznych, wskazując, że te elementy mogą posłużyć za cenne wskazówki określające ludzki charakter, szczególnie pociąg do zbrodni. Ilustracją tych prawidłowości może być na przykład przemiana dra Jekylla w zbrodniarza Pana Hyde'a w powieści Roberta Louisa Stevensona (1895), której towarzyszyły właśnie widoczne zmiany wyglądu. Nordeau obficie korzystał z opracowanej przez Lambrosa naukowej terminologii dotyczącej ewolucji, by za jej pomocą potępiać większą część sztuki eksperymentalnej tworzonej w dziewiętnastym wieku. Pisał, że „osoby zdegenerowane niekoniecznie zawsze należą do świata przestępczego, trudnią się prostytutką ani nie są przysłowiwymi szaleńcami”. Podkreślał, że symptomy takie niejednokrotnie wykazują twórcy i artyści. Osoby te charakteryzują się właściwie podobnymi warunkami osobowościowymi oraz cechami budowy ciała, co przedstawiciele świata kryminalnego, dla których chęć zaspokojenia swoich wynaturzonych popędów realizowana jest za pomocą noża seryjnego mordercy, czy bomby terrorysty, a może nawet za pomocą pióra i atramentu”. Użalając się nad sobą, Nordeau wreszcie stwierdza „o jakże zły jest los tego, który ma odwagę omawiać mody estetyczne jak przejawy zepsucia umysłowego”³³.

Zwróćmy uwagę, że przygarbiona postura Lucky'ego może być właśnie ilustracją typu anatomii opisanego przez Caesara Lambrosa. Chociaż w samym dramacie jego postawa tłumaczy się nadmiarem odpowiedzialności, jaka na nim spoczywa, to nie od rzeczy byłoby rozważyć, czy nie wchodzi tu w grę uszkodzenie kręgosłupa, które przynajmniej w dziewiętnastym wieku kojarzono z fizycznym wyniszczeniem i moralnym zepsuciem człowieka. Najbardziej oczywistą egzemplifikacją takiego założenia znajdziemy w ilustracjach do dramatu *Salome* Oskara Wilde'a wykonanych przez Aubreya Beardsleya. Mam tu szczególnie na myśli rysunek zatytułowany „Toaleta Salome 1”. Chociaż już sama postać Salome może wzbudzić kontrowersje, jako że pokazano ją w trakcie masturbacji, to jeszcze bardziej niepokojąca okazuje się postać chłopca przedstawionego w lewym, dolnym rogu tego rysunku. On również uchwycony został w akcie samogwałtu, jednak nas w tej chwili szczególnie intryguje ukształtowanie jego cech anatomicznych. Zwróćmy uwagę na charakterystyczne wygięcie linii kręgosłupa, które w estetyce z tamtej epoki odczytywano jednoznacznie jako wskazanie na moralne zepsucie albo jako znak zupełnej deprawacji. Niestety na temat zainteresowań Becketta rysunkami kontrowersyjnego ilustratora dzieł Wilde'a możemy jedynie spekulować. Katalog książek znajdujących się w bibliotece Becketta sporządzony po jego śmierci wymienia kilka utworów Wilde'a, lecz

³³ M. Nordeau, *Degeneration*. Tłumaczenie z drugiego wydania niemieckiego, New York: D. Appleton and Company 1895, s. vii–viii.

nie ma wśród nich *Salome*³⁴. Powołujemy się na ten przykład jedynie z zamiarem zilustrowania ogólnych poglądów na typologię moralnego zepsucia, które wyrażało się wówczas za pośrednictwem ludzkiej anatomii. Nie sugerujemy przy tym, że między dwójką pisarzy istniała jakaś bezpośrednia ścieżka inspiracji³⁵. Zatem na podobnej ilustracji pt. „Toaleta Salome 2” widzimy kilka książek leżących na półce pod stolikiem toaletowym. One to odzwierciedlają zainteresowania samego Becketta utworami uznawanymi w swojej epoce za dekadencjne i na tyle nieobyczajne, by zasłużyć na zakaz publikacji. Nawet jeśli dzieła takie doceniano później jako klasykę literatury, to i tak ciągnęło się za nimi odium moralnej degeneracji. A na półeczce toaletowej Salome odnajdziemy: pierwsze wydanie *La Terre* Emile’a Zoli, które następnie ukazało się pod zmienionym tytułem jako *Nana*. Do tego Beardsley dokłada *Zabawy miłosne* Paula Verlaine’a i romans łaciński *Metamorfozy albo Złoty osioł*. Dalej dochodzą wyraźnie widoczne na jednej jak i na drugiej ilustracji dzieła Markiza de Sade. Sadem Beckett fascynował się przez wiele lat, również podczas pisania *Czekając na Godota*³⁶. Jediną subtelną aluzję, jaką znajdziemy w jego dramacie do tej epoki dekadencji i estetyzmu jest nieco marginalna, lecz znacząca wzmianka, którą czyni Vladimir, wspominając o latach dziewięćdziesiątych, kiedy to razem z Estragonem uznawani byli jeszcze za całkiem szanujących się obywateli, chociaż poetów. *Salome* opublikowano właśnie w roku 1891.

Zatem Lucky z całą swoją degradacją społeczną, fizyczną i umysłową reprezentuje to, co pozostało z całej ludzkości, czyli resztki jej intelektualnych dociekań,

34 D. Van Hulle, Mark Nixon, *Samuel Beckett’s Library*, Cambridge University Press, Cambridge 2013, s. 286.

35 Pełniejszy opis tej ilustracji znajdziemy na stronie Muzeum Viktorii i Alberta: „bez dwóch zdań wizerunek ten pełen jest jeszcze innych, głębiej ukrytych odniesień do moralnego zepsucia, a każde z nich było najprawdopodobniej proste do rozszyfrowania dla dziewiętnastowiecznego widza. Chodzi tu nie tylko o wyraz twarzy i wygląd jak i charakterystyczną gestykulację służących, ale także subtelne wygięcie kręgosłupa (dla większości wrażliwych moralnie widzów epoki wiktoriańskiej był to sygnał występowania u danej osoby złej cechy charakteru) widoczne u owej erotycznie dwuznacznej – i zajętej masturbacją – postaci zasiadającej z przodu kompozycji na mauretańskim stołku. Charakterystyka ta pochodzi z: S. Calloway, *Aubrey Beardsley*, V & A Publications, London 1998. ilust. 224. Obraz, o którym mowa, to rycina autorstwa Aubreya Beardsleya „Toaleta Salome 1”, czyli rycina XIII z „A Portfolio of Aubrey Beardsley’s drawings illustrating *Salome* by Oscar Wilde” pozycja wydana przez Johna Lane’a, Londyn 1907, druk blokowy na japońskiej skórze cielęcej. Por.: <http://collections.vam.ac.uk/item/O186116/the-toilette-of-salome-i-print-beardsley-aubrey-vincent/>

36 Por. Susan Owens, „The Satirical Agenda of Aubrey Beardsley’s Enter Herodias” *Visual Culture in Britain*, 2002, nr 2:3, s. 81–102. Więcej na temat zainteresowań Becketta de Sadem można przeczytać w mojej monografii pt. *Revisioning Beckett. Samuel Beckett’s Decadent Turn*, Bloomsbury Academic, New York 2018.

ostatnie pozostałości po pamięci kulturowej. Ma przy tym szczęście, że nie utracił pamięci w całości, tak jak Didi i Gogo, którzy nie posiadają jej prawie wcale, tak w wymiarze kulturowym, jak i osobistym. Natomiast stan, w jakim znajduje się Pozzo jak możemy sądzić ulega drastycznemu pogorszeniu z dnia nadziei, czyli pomiędzy aktem pierwszym a drugim. W drugim akcie nie potrafi on przypomnieć sobie, czy widział dwóch mężczyzn nie dalej jak – przynajmniej zgodnie z tym, co możemy wyczytać z didaskaliów – dzień wcześniej. Podobnie chłopiec odwiedzający dwóch czekających na drodze mężczyzn prawdopodobnie nie pamięta swoich wcześniejszych rozmów z nimi, które zresztą Vladimir również przypomina sobie niedokładnie. Obraz rozpadającego się świata nie obejmuje jedynie odizolowanej rzeczywistości tych kilku postaci, ale zasadniczo ukazuje los „per capitem” całego gatunku, dla którego pytania o zasadnicze pryncypia świata albo o to, czy Godot kiedykolwiek się zjawi, czy też nie, przestają mieć znaczenie, pomimo istnienia tej nadziei, która inicjując i napędzając akcję tworzy złudzenie utopii. Gdyby kiedykolwiek powstał akt trzeci bądź czwarty tego dramatu, sytuacja nie miałaby szansy na poprawę, wręcz przeciwnie. Max Nordeau posiłkując się w zasadniczej mierze ustaleniami włoskiego kryminologa Caesara Lambroso uznaje, że

regres i pogorszenie się kondycji człowieka to ulubione tematy dla tej grupy artystów [tzn. twórców z końca dziewiętnastego i początku dwudziestego wieku uprawiających eksperymentalną sztukę]. I to oni mają czelność mówić o wolności i postępie. Chcieliby stanowić przyszłość sztuki. Oto ich największa aspiracja. [...] Przejawia się zdeformowanym seplenieniem, które zastąpiło czystą mowę. Wykrzykują oderwane od całości monosylaby, zamiast budować poprawne gramatycznie i zrozumiałe logicznie zdania. Farbami posługują się jak kilkuletnie dzieci. [...] Mieszają razem wszystkie rodzaje sztuk, po czym każą im wracać do ich prymitywnej formy, jaką miały zanim każda z nich rozwinęła się w osobną dziedzinę tworzenia. Wszystkie cechy jakie posiadają ci twórcy mają swoje źródło w prymitywnych atawizmach. A wiemy przecież, że atawizm to właśnie jeden z najbardziej typowych przykładów degradacji. Lambroso udowodnił ponad wszelką wątpliwość, że wiele swoistych cech, z jakimi rodzą się późniejsi przestępcy ma formę atawizmu³⁷.

Zjawienie się Godota w takim świecie nie będzie miało większego znaczenia, a przynajmniej nie będzie zdarzeniem kluczowym czy istotnym. Odwróci jedynie uwagę od rozpadu, który pozostaje immanentną cechą systemu, postrzeganego realistycznie czy też mistycznie, a wypełnionego nielogicznościami, które Lucky ujawnia i które ośmiesza w pierwszej części swojego monologu, czyli tam, gdzie wyśmiewa nauczanie Kościoła, porównując je do doktrynalnego ornamentu (czyli

³⁷ M. Nordeau, *Degeneration*, s. 555.

wykraczającego poza samą Biblię) autorstwa Augustyna i Tomasza z Akwinu wraz z ich tezami na temat *Nunc-stans* bądź litery Alef w szerszym znaczeniu wyrażonym w semickim alfabecie³⁸: „Bóg osobowy [...] poza przestrzenią i czasem”³⁹. Właśnie te pierwsze frazy monologu Lucky’ego nie spodobały się cenzorom Lorda Szambelana, który później wycofał się jednak z oskarżania autora o obrazę boskości. Godotowi nie spieszno zatem, by zjawić się na umówione spotkanie, ponieważ ma ono charakter nieformalny i nie zostało ono oficjalnie wyznaczone, będzie miało niewielki wpływ na życia dwóch oczekujących go postaci oraz na przyszłość tego, co tak łatwo skrywamy pod określeniem ludzkość: „Nie powiedział, że przyjdzie na pewno”. Mówiąc najprościej, sztuka nie opowiada o Godocie ani o Bogu, ani nie posługuje się inną zakodowaną metaforą, co swego czasu błędnie zakładał Thornton Wilder. Traktuje za to o czekaniu i o towarzyszeniu drugiej osobie, w trakcie których to czynności coś się wydarza i dzieje, podczas gdy sama ludzkość „usycha i kurczy się”. Lucky, co podkreśla opisana przez Becketta scenografia, znajduje się w połowie drogi, podczas gdy reszta postaci zdaje się statyczna, zakorzeniona w jednym miejscu. Na przykład, kiedy Pozzo się przemieszcza, to tylko wtedy, gdy ktoś go prowadzi. Claire Parnet, czy też może raczej duet Parnet – Deleuze, bardzo zwięźle przedstawiają filozoficzne konsekwencje tego obrazu: „Postaci Becketta pozostają w ciągłym procesie zwijania się, zawsze w środku drogi, zawsze już *en route*. [...] Droga ta nie ma ani początku, ani końca, bo z samej swojej natury ma je właśnie skrywać; inaczej nie potrafi. Gdyby tego nie robiła, nie byłaby drogą, a istnieje jedynie jako droga czy ścieżka w swym środkowym biegu”⁴⁰. Taki atawistyczny, antyrozwojowy rys dystopijnego modernizmu można dostrzec w kolejnej sztuce Becketta pt. *Końcówka*. W trakcie prób do tego dramatu Beckett powiedział Jean Martinowi, który w pierwszej inscenizacji grał postać Clova: „Pamiętaj, że Hamm i Clov to Didi i Gogo tylko na późniejszym etapie życia, u jego schyłku”⁴¹. Sam Clov również przypomina nam otwarcie, że „coś posuwa się swoim

38 Por. chociażby opowiadanie Jorge Luisa Borgesa „Alef” opatrzone epitafrum z *Lewiatana* Thomasa Hobbesa (IV, 46): „Ale oni będą nas uczyli, że wieczność jest zastygłą chwilą obecną, jest *nunc-stans* (jak to nazywają scholastycy), czego nie rozumieją ani oni, ani nikt inny, tak samo, jakby nie rozumieli zwrotu *hic-stans*, gdyby miał on oznaczać nieskończoną wielkość przestrzeni” (T. Hobbes, *Lewiatan, czyli materia, forma i władza państwa kościelnego i świeckiego*, tłum. C. Znamierowski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Kraków 1954, s. 604). Warto również zwrócić uwagę na obsesję na punkcie czasu, którą ma Pozzo: „Ślepi nie mają poczucia czasu. (Pauza.) Czasu też nie widzą” (S. Beckett, *Czekając na Godota*, s. 87).

39 S. Beckett, *Czekając na Godota*, s. 43.

40 G. Deleuze, C. Parnet, *Dialogues II*, tłum. H. Tomlinson i B. Habberjam, Columbia University Press, New York 2007, s. 30.

41 D. McMillan, M. Fehsenfeld, red., *Beckett in the Theater: The Author as Practical Playwright and Director*, Riverrun, New York 1988, s. 163.

torem”⁴². Wątek ten ciągnie się jeszcze dalej, widać go także w *Szczęśliwych dniach*, gdzie Willie przepędza swoje dni w sposób przypominający egzystencję Kalibana, która staje się parodią (brytyjskiej?) cywilizacji, obrazem męskiej apatii.

Tłum. Michał Lachman


Bibliografia

- Atkinson Brooks, Beckett's *Waiting for Godot*, „The New York Times”, 20.04.1956, https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/08/03/reviews/beckett-godot.html?_r=1 [dostęp: 12.01.2022].
- Beckett Samuel, *Czekając na Godota*, tłum. A. Libera, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1994.
- Beckett Samuel, *Końcówka*, [w:] Samuel Beckett, *Dramaty*, tłum. i oprac. A. Libera, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Kraków 1995, s. 111–175.
- Beckett Samuel, *The Letters of Samuel Beckett, 1941–1956*, red. G. Craig et al., Cambridge University Press, Cambridge 2009.
- Beckett Samuel, *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett, Volume I: “Waiting for Godot”*, red. James Knowlson, Faber and Faber, London, Grove Press, New York 2019 [1994].
- Beckett Samuel, *Waiting for Godot* (1953). Numerowana kopia oznaczona jako Alberly. BDMP MS-HRC-DA-145-1and HRC Texas.
- Beckett Samuel, *Waiting for Godot*, Faber and Faber, London 1956.
- Beckett Samuel, *Waiting for Godot*, Faber and Faber, London, 1965.
- Beckett Samuel, *Waiting for Godot*. Grove Press, New York 1954.
- Beckett Samuel, *Waiting for Godot*, Lord Chamberlain Plays LCP 1964/51, British Library, London 1964.
- Beckett Samuel, *Waiting for Godot*. Nienumerowana kopia oznaczona jako OSU. Columbus, Ohio.
- Calloway Stephen, *Aubrey Beardsley*, V & A Publications, London 1998.
- Deleuze Gilles, Claire Parnet, *Dialogues II*, tłum. Hugh Tomlinson i Barbara Habberjam, Columbia University Press, New York 2007.
- Hobbes Thomas, *Lewiatan, czyli materia, forma i władza państwa kościelnego i świeckiego*, tłum. C. Znamierowski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Kraków 1954.
- McMillan Dougald, Martha Fehsenfeld (red.), *Beckett in the Theater: The Author as Practical Playwright and Director*, Riverrun, New York 1988.

⁴² S Beckett, *Końcówka*, [w:] Samuel Beckett, *Dramaty*, tłum. i oprac. A. Libera, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Kraków 1995, s. 135.

- Nordeau Max, *Degeneration*, tłum. z drugiego wydania niemieckiego, D. Appleton and Company, New York 1895.
- Owens Susan, *The Satirical Agenda of Aubrey Beardsley's Enter Herodias*, „Visual Culture in Britain” 2002, nr 2:3, s. 81–102.
- Rabaté Jean-Michel, *Think, Pig! Beckett and the Limits of the Human*, New York University Press, New York 2016. <https://doi.org/10.5422/fordham/9780823270859.001.0001>
- Van Hulle Dirk, Mark Nixon, *Samuel Beckett's Library*, Cambridge University Press, Cambridge 2013.
- Van Hulle Dirk, Pim Verhulst, *The Making of Samuel Beckett's 'En attendant Godot' / 'Waiting for Godot'*, Bloomsbury, London 2018.

Ewelina Suszek*

 <https://orcid.org/0000-0002-6574-5842>

Cyzelowanie. Proces twórczy w stanie podejrzenia w poezji Ewy Lipskiej

Streszczenie

Artykuł dostarcza analizę i interpretację wybranych tekstów literackich Ewy Lipskiej, ze szczególnym uwzględnieniem wierszy: *11 września 2001* oraz *Kopalnia*. W utworach o tematyce metapoetyckiej Lipska wykorzystuje pozornie obcą jej metaforykę bizuteryjną, by zaakcentować procesualność aktu kreacji, jego ambiwalencję etyczną oraz jego skomplikowane źródła. Przeprowadzone interpretacje zawierają odniesienia między innymi do twierdzeń Carla Gustava Junga oraz Pierre'a Marca de Biasiego. Autorka artykułu, analizując sposób użycia przez poetkę motywów klejnotów oraz metaforyki jubilerskiej, a także wskazując na strategię literackiego cyzelowania wierszy, podważa tezę o kresie konwencji „złotniczej” w polskiej poezji współczesnej.

Słowa kluczowe: Ewa Lipska, metaforyka jubilerska, poeta-złotnik, dzieło *in statu nascendi*

* Dr, Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Tarnowie, Wydział Sztuki, Zakład Grafiki, ul. Mickiewicza 8, 33-100 Tarnów; e-mail: e_suszek@pwsztar.edu.pl

Dawni mistrzowie i dzisiejsza poetka-klasyk

Wysiłek cyzelowania, który jest świadectwem próby zapanowania nad materią językową w trakcie procesu twórczego, ma doprowadzić poetę-złotnika do uzyskania doskonałej formy lirycznej. Stanowi zatem wyraz artystycznej precyzji, przejaw dążenia do poetyckiej perfekcji, nawet jeśli pociąga za sobą osłabienie mimetyzmu. Niekiedy *poeta faber* łączy szlifowanie formy z „estetycznym złoceniem” świata przedstawionego¹, który w wyniku tych zabiegów jest upiękuszony i mieni się klejnotami. Kanonicznym przykładem powiązania obu tych praktyk jest twórczość Leopolda Staffa. Bez względu na to, czy czytelnik sięgnie po wczesne, czy też późniejsze jego tomiki, niemal zawsze z łatwością natrafi na ślady motywów i metafor złota, srebra, szmaragdu, szafiru, perły, koralu, topazu czy ametystu, często obecne w bezpośrednim sąsiedztwie. Oczywiście twórczość autora *Snów o potędze* nie jest w tym aspekcie przypadkiem pojedynczym, ale koresponduje zarówno z literaturą polską, jak i europejską końca XIX i początku XX wieku, zwłaszcza spod znaku modernizmu².

Stosunkowo niedawno, ponieważ w 2020 roku, nakładem Biura Literackiego w serii „Klasyki europejskiej poezji” ukazał się pierwszy w Polsce wybór wierszy Otona Župančiča – słoweńskiego „mistrza słowa”, debiutującego w 1899 roku. Podobieństwo poetyki Staffa z poetyką autora *Kielicha upojenia*, dla którego: „Każda myśl – kryształem”³, zostało mocno wyeksponowane w recenzji towarzyszącej publikacji⁴. Jakub Skurtys w tekście *Serdeczny złotnik świata* nie tylko porównuje twórczość obu złotników, ale także wylicza, że w kilkudziesięciu lirykach zawartych w tomie prawie trzydziestokrotnie pojawia się „złoto” w różnych wariantach semantycznych. Chociaż krytyk dostrzega pewne walory książki, na postawione sobie pytanie, dotyczące korzyści, które może przynieść lektura tego klasyka dla współczesnej polszczyzny oraz poezji, odpowiada, że jest ich „niezbyt wiele”. Jego zdaniem nadmierne zdobienia poetyckie, „niemal pościerane tropy i figury”, bliskie „efekciarstwu”, są przejawem „martwego języka”⁵, niepamiętanych już symboli, absolutnie przestarzałej konwencji złotniczej, zamkniętej w szkolnych

1 Zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Universitas, Kraków 2009, s. 13–28.

2 Takie określenie stosuje tłumaczka Katarina Šalamun-Biedrzycka. Zob. *O poezji wchodzącej w kontakt z energią życia*, z K. Šalamun-Biedrzycką, rozm. K. Maliszewski, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/o-poezji-wchodzacej-kontakt-energia-zycia/> [dostęp: 8.08.2021]

3 O. Župančič, *Świeże tchnienie od gór*, [w:] tenże, *Kielich upojenia*, wybór, przekł., postowie K. Šalamun-Biedrzycka, Biuro Literackie, Stronie Śląskie 2020, s. 33.

4 Zob. J. Skurtys, *Serdeczny złotnik świata*, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/serdeczny-zlotnik-swiata/> [dostęp: 8.08.2021].

5 Wszystkie określenia zapisane w cudzysłowie pochodzą od krytyka. Tamże.

podręcznikach⁶. Pieśni z minionej epoki jawią się mu jako „skrzętnie wypolerowany artefakt z przeszłości”, którego przynosząca ratunek interpretacja polegać powinna dzisiaj na odkryciu jakiejś prawdy przeżycia pisarza albo znalezieniu rysy, szramy, pęknięcia na owej „błyskotce”, dostrzeżeniu pod blichtrzem poezji treści filozoficznych czy egzystencjalnych⁷. Krytyk za przykład książek prezentujących odświeżające podejście do dawnych mistrzów podaje *Z tamtej strony ciszy*, czyli wybór poezji Bolesława Leśmiana dokonany przez Jacka Gutorowa (również publikacja w wydawnictwie Biuro Literackie) oraz monografię *Złotnik i śpiewak* Anny Czabanowskiej-Wróbel. W świetle recenzji Skurtysa jest interesujące, że literaturoznawczynie we wstępie do interpretacji poezji Leśmiana i Staffa uznaje jednak, że określenie „poeta-jubiler” może być zastosowane do twórców różnych czasów⁸. Oznaczałoby to, że formuła jest uniwersalna podobnie jak marzenie o artystycznej doskonałości. I tak Gaston Bachelard – najśłynniejszy badacz wyobraźni poetyckiej – docenia siłę marzenia o „poezji wyszlifowanej jak kryształ”⁹, w której słowa są niczym drogie kamienie.

Sprowokowana bogatą w wyraziste tezy recenzją Skurtysa, chciałabym podjąć się próby analizy i interpretacji wybranych wierszy Ewy Lipskiej. Współczesna mistrzyni¹⁰, wielokrotnie uhonorowana prestiżowymi nagrodami w Polsce i za granicą, której nawet surowi krytycy nie są w stanie odmówić istotnego miejsca w historii literatury, funkcjonująca dziś w życiu literackim na prawach klasyka jest poetką bliską neoawangardzie, kojarzoną z lingwistycznymi eksperymentami oraz z zupełnie odmiennym niż złotniczy sposobem obrazowania. Już na początku trzeba podkreślić, że ironizuje w swojej twórczości „pieśniarzy

⁶ Karol Maliszewski, przeprowadzając wywiad z tłumaczką poezji Župančiča, wyznaje również, że tytuł *Kielich upojenia* wzbudza w nim skojarzenie z młodopolską manierą, przez co go irytuje. Próbuje dostrzec w nim estetyczną prowokację, ale takiej zaprzecza Šalamun-Biedrzycka, dając poecie prawo do młodzieńczych uniesień (tak brzmiał też tytuł debiutanckiego tomu słoweńskiego autora). Zob. *O poezji wchodzącej w kontakt z energią życia...*

⁷ W podobny sposób krytyk wypowiadał się również w innej recenzji. Zob. J. Skurtys, *Czarna magia*, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/czarna-magia/> [dostęp: 9.08.2021].

⁸ Zob. A. Czabanowska-Wróbel, dz. cyt., s. 14.

⁹ G. Bachelard, *Ziemia, wola i marzenie*, [w:] tenże, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, wybór H. Chudak, przekł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, przedmowa J. Błoński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 296.

¹⁰ W poczet współczesnych mistrzów literackich wpisuje Lipską już na początku XXI wieku Wojciech Ligęza. Według historyka literatury mistrz „z doświadczenia destyluje niezbędne słowa, posiada tajemnicę układania poruszających fraz” i jednocześnie może „mówić prawdy przykre, bo nie jest on spętany żadną koniunkturą, ani też układem towarzyskim”. W. Ligęza, *Niezgoda na frywolność form. Poezja mistrzów w czasach wielkiej zmiany*, [w:] *Literatura wobec nowej rzeczywistości*, red. G. Matuszek-Stec, Księgarnia Akademicka, Kraków 2005, s. 80.

jubilerów”¹¹. Zatem moja lektura jest ukierunkowana odwrotnie do tej, którą postulował krytyk, a mianowicie: od pęknięcia, dysonansu do szlif. Interesują mnie szczególnie utwory o tematyce metapoetyckiej, w których Lipska wykorzystuje, wydawałoby się całkiem obcą jej metaforykę złotniczą, by wskazać na procesualność aktu kreacji, jego ambiwalencję etyczną oraz jego skomplikowane źródła.

Zestawienie poezji Lipskiej z dawnymi mistrzami musi uwypuklić ogrom zmian, które zaszły w poezji w ciągu kilku dekad¹². Doprawdy w pierwszym odruchu trudno odnaleźć jakiegokolwiek znaczące pokrewieństwa. Niewiele w wierszach Lipskiej optymizmu czy afirmacji życia, tak ważnych w liryce Župančiča¹³, rzadkie są opisy przyrody, a tym bardziej nagminne „złocenia” świata przedstawionego, obcy jest patos, ale też sentymentalizm, niemal brak również wygładzonego rytmu dawnych pieśniarzy, frazy nie są rozbudowane, lecz dążą do eliptyczności. Sama poetka podkreślała, że formę jej wierszy po chwilowym, młodzieńczym uwiedzeniu rymem i rytmem narzuciły mało rymowane i nierytmiczne czasy, w których żyje¹⁴. Zazwyczaj twórczość autorki *Przechowalni ciemności* wpisywana jest przez badaczy w ciemny nurt poezji europejskiej¹⁵, między innymi dlatego, że wybiera ona postawę nieufności, buntu, chętnie rozwija w swojej literaturze „strategię pacjenta”, a „głębinowe”¹⁶ tematy utworów oscylują wokół choroby, śmierci, przemijania, czasu, bezdomności, samotności, pęknięć w relacjach międzyludzkich

11 E. Lipska, *11 września 2001*, [w:] *taż, Ja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 31. W dalszej części artykułu cytuję za tym wydaniem

12 Dla porządku warto przywołać pewne daty: Župančič umiera w 1949 roku, Staff – w 1957 roku, a rok później ukazuje się jego tomik *Dziewięć muz*. Lipska natomiast debiutuje zbiorem *Wiersze* w 1967 roku.

13 Por. J. Skurtys, *Serdeczny złotnik świata...*

14 Takie spostrzeżenie poetka sformułowała na autorskim spotkaniu *online*, poprowadzonym przez Jarosława Waneckiego, 8 grudnia 2020 r., <https://ksiaznicaplocka.pl/spotkanie-z-poetka-ewa-lipska-w-ksiaznicy/> [dostęp: 9.08.2021].

15 I tak na przykład Marta Wyka umieszcza Lipską w szeregu: Reiner Maria Rilke, Paul Celan, nadrealiści i Aleksander Wat. Zob. M. Wyka, *Język nad przepaścią*, [w:] *taż, Niecierpliwość krytyki. Recenzje i szkice z lat 1961–2005*, Universitas, Kraków 2006, s. 242. Nazwisko Rilke pojawia się w tekście *Zły dzień*. Zob. E. Lipska, *Zły dzień*, [w:] *taż, Drzazga*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 39. Jarosław Mikołajewski pisze natomiast o „cioranowskich wręcz rozpoznaniach” przez Lipską świata i egzystencji oraz wskazuje na powinowactwa tej poezji z twórczością Andrzeja Bursy. J. Mikołajewski, *Ja, Lipska, Ewa*, „Gazeta Wyborcza” 19.03.2003, <https://wyborcza.pl/7,75517,1380284.html> [dostęp: 13.08.2021].

16 Zapożyczam epitet od Agaty Stankowskiej. Zob. A. Stankowska, „*Żywa śmierć*”, czyli *kłopoty ze skończonością*, „Teksty Drugie” 2006, nr 5, s. 102.

oraz kryzysu komunikacji¹⁷. Bywa uznawana za poetkę filozoficzną¹⁸. Jej wyrazisty idiom poetycki budują: sceptycyzm, ironia i autoironia, szczególnie sposób operowania metaforą (ciemną, mroczną i gęstą, opartą na zaskakujących asocjacjach), organizacja wypowiedzi na oksymoronach i paradoksach, prowadzących do zaburzeń semantyki, dysonansów, atopii czy wręcz odrealnienia świata przedstawionego¹⁹. Jednocześnie bliski jest jej dzisiejszy kod cywilizacyjny²⁰. Zgodnie z ogólną tendencją zachodzącą we współczesnej literaturze nie gardzi włączonym w tkankę wiersza sloganem reklamowym czy nawiązaniem do kultury masowej²¹. Pozostaje wierna metaforom lokomocyjnym, bankowym, sportowym, szkolnym, a nade

-
- 17 Podstawowy obszar tematyczny został już zbadany przez literaturoznawców. Zob. np. G. Olszański, *Śmierć udomowiona. Szkice o wyobraźni poetyckiej Ewy Lipskiej*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2006; tenże, *Napisz to jeszcze raz, Ewo. O motywie domu w twórczości Ewy Lipskiej – suplement*, [w:] tenże, *Apelacje. Szkice o literaturze i przygodach jej twórców*, Mikołów 2012, s. 63–76; A. Piech-Klikowicz, „Patrzmy sobie w oczy...” O twórczości Ewy Lipskiej, Universitas, Kraków 2013; A. Legeżyńska, *Dom i bezdomność w poezji Ewy Lipskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1996, nr 1, s. 39–57; K. Korotkich, „Umieram niechętnie”. O śmierci w poezji Ewy Lipskiej, [w:] *Pogłosy. Aspekty twórczości Ewy Lipskiej*, red. A. Woldan, Stacja Naukowa Polskiej Akademii Nauk, Wiedeń 2011, s. 57–72; J. Klejnocki, *Zanim zdrzy ci ręka nad klawiszem Enter... O jednym wierszu Ewy Lipskiej*, [w:] *Nic nie jest pewne. O twórczości Ewy Lipskiej*, red. A. Morawiec, B. Wolska, Wydawnictwo AHE w Łodzi, Łódź 2005, s. 137–143; D. Opacka-Walasek, *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2005, s. 138; A. Piech-Klikowicz, *Terapia przez tworzenie, czyli metafizyka Ewy Lipskiej w walce z chorobą*, [w:] „Stoję i patrzę na czym ten świat stoi”. O twórczości Ewy Lipskiej, red. też, W. Ligęza, Wydawnictwo UJ, Kraków 2018, s. 54–81; J. Grądziel-Wójcik, *Doświadczenie szpitala we współczesnej poezji kobiet (rekonesans)*, [w:] *Stulecie poetek polskich. Przekroje, tematy, interpretacje*, red. też, A. Kwiatkowska, E. Rajewska, E. Sołtys-Lewandowska, Universitas, Kraków 2020, s. 338–342; S. Brejnak, *Ewy Lipskiej kłopot z samotnością. Od ogółu do szczegółu, czyli dedukowanie ja*, „Teksty Drugie” 2020, nr 5, s. 361–378.
- 18 Zob. J. Wolski, *Ewa Lipska sceptyczna*, [w:] *Nic nie jest pewne...*, s. 8; A. Legeżyńska, *Doświadczenie kulturowe w poezji Ewy Lipskiej*, [w:] *Pogłosy...*, s. 29.
- 19 Zob. L. Żuliński, *Spokojna młodość Ewy Lipskiej*, [w:] tenże, *Mity konieczne*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1989, s. 67–75; J. Piotrowiak, *Skryptorium wiersza. Ludzie dla początkujących Ewy Lipskiej*, [w:] *Balaghan. Mikroświaty i nanohistorie*, red. M. Jochemczyk, M. Kokoszka, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2015, s. 151; G. Olszański, „Wracam do miejsca, którego nie ma” – o różnych formach doświadczenia atopii, [w:] „Stoję i patrzę na czym ten świat stoi”..., s. 28–31; W. Ligęza, *Metafory i sytuacje pisania w poezji Ewy Lipskiej*, [w:] tamże, s. 155, 159; K. Nowak, *Z polskiej poezji współczesnej*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 1988, s. 68–70; M. Wyka, *Pewny jest cień w rogu pokoju. O nowych wierszach Ewy Lipskiej*, „Dekada Literacka” 1991, nr 31, s. 1–2.
- 20 Zob. L. Hull, *Kody współczesnej cywilizacji w poezji Ewy Lipskiej*, [w:] *Aspekty komunikacji w kształceniu polonistycznym*, red. J. Krawczyk, R. Makarewicz, Wydawnictwo UWM w Olsztynie, Olsztyn 2010, s. 123–135.
- 21 Zob. B. Bodzioch-Bryła, „Trumny z lkei”, czyli o autonomizowaniu się sloganu reklamowego we współczesnej prozie, poezji i dramacie, „Studia Medioznawcze” 2012, nr 1, s. 97.

wszystko technologiczno-informacyjnym²². Trzy ostatnie książki poetyckie: *Czytelnik linii papilarnych* (2015), *Pamięć operacyjna* (2017) oraz *Miłość w trybie awaryjnym* (2019) zyskały miano „technologicznego tryptyku”, a jedną z możliwych perspektyw interpretacyjnych okazał się posthumanizm²³.

Nie dziwi zatem, że w artykule Wojciecha Ligęzy, poświęconym metaforom pisania w poezji Lipskiej, badacz jakby z zaskoczeniem rejestruje w wierszu *11 września 2001* pojawienie się metaforyki jubilerskiej w odniesieniu do pieśniarza, podkreślając, że jest to „dość niezwykle”²⁴. Oczywiście frekwencja metafor złotniczych czy motywów biżuteryjnych jest znacznie niższa niż w przypadków mistrzów dawnego „poetyckiego złotnictwa”. A jednak – i to może zaskakiwać jeszcze bardziej – pojawiają się one wcale w nie tak skromnej grupie wierszy i próz poetyckich: *Zaręczyny, Nadzór, Godziny poza godzinami, Coś musiało się stać, Fakty, Wielki wybuch, Zaloty, Bezludna wyspa, Szpak, Czekam na odjazd pociągu, Znak zapytania, Niepewność, Na brzegach, Naga dziewczynka ze śniegu, Café Museum, W przytułku Europa, Tsunami sen, Stracona szansa, Miłość, Teorie spiskowe, Oczko w głowie, Film, Nadmiar pamięci, Autostopowicz, Kopalnia czy przywołany już utwór 11 września 2001*.

W poezji, która wyszła spod pióra byłej studentki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, odwołującej się do różnych dziedzin sztuki (malarstwa, muzyki, wzornictwa)²⁵, precjoza pełni nie tylko funkcję drobnych ornamentów i nie zawsze wzmianka o nich zamyka się w obrębie pojedynczej frazy poetyckiej. I tak *Zaloty* dostarczają godnej poezji Staffa bogatej kolekcji uwodzących skarbów o złożonej symbolice: „jaspis malachit opal / agat lazuryt topaz / szafir ametyst turkus”²⁶. W twórczości Lipskiej metafory jubilerskie stają się narzędziem diagnozy społecznej, politycznej, kulturowej (*W przytułku Europa*). Ewokują też treści filozoficzne. Podkreślają bowiem skomplikowany charakter relacji międzyludzkich (*Zaręczyny, Miłość*) oraz sygnalizują upływ czasu, zapominanie, przemijanie,

²² Problem kluczowej w poezji Lipskiej metaforyki także doczekał się opracowań. Zob. np. W. Ligęza, *Metafory...*, s. 155–173; E. Winiecka, *Technika i media w poezji kobiet*, [w:] *Stulecie poetek...*, s. 577–587; A. Woldan, *Uwagi o metaforyce Ewy Lipskiej*, [w:] *Pogłosy...*, s. 87–99; K. Czaja, *(Nie)przygotowani. Metafora szkoły w polskiej poezji współczesnej*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2018.

²³ Zob. P. Marciniak, „Nieuchronność dystansu”. *Nowe czytanie twórczości Ewy Lipskiej*, praca doktorska napisana pod kierunkiem dr hab. Prof. UAM Joanny Wójcik, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2019.

²⁴ W. Ligęza, *Metafory...*, s. 169.

²⁵ Badający malarskość tej liryki Robert Cieślak zastrzega jednak: „[...] poezja Ewy Lipskiej nie poddaje się łatwemu opisowi w perspektywie korespondencji sztuk. Poetka [...] jest oszczędna w opisie dzieła – poszukiwanie na jej obszarze ekfrazy to zadanie żmudne, z trudem prowadzące do efektu, jeśli nie w ogóle niemożliwe”. R. Cieślak, *Obrazy i przestrzenie – malarstwo w poezji Ewy Lipskiej*, [w:] *Pogłosy...*, s. 49.

²⁶ E. Lipska, *Zaloty*, [w:] *Wiersze wybrane*, Wydawnictwo a5, Kraków 2015, s. 347.

współtworząc niekiedy melancholijny nastrój (*Nadmiar pamięci*, *Café Museum*, *Zaloty*, *Na brzegach* oraz *Znak zapytania* – wiersz oparty na tym samym co *Muzeum* Wisławy Szymborskiej koncepcie). Złotnik natomiast okazuje się jedną z figur zastępujących klasyczny wizerunek Boga w zsekularyzowanej kulturze. „żyje jeszcze ktoś / kto maczał palce / w stworzeniu tego świata?”²⁷ – to pytanie retoryczne, sformułowane w potocznym stylu przez podmiot liryczny *Wielkiego wybuchu*, które oznacza dystans względem ciężaru problemów kosmologiczno-teologicznych i zaburza tradycyjną aksjologię. Życie i trwanie wydają się czymś patologicznym lub niechcianym, sprawiają wrażenie oszustwa, intrygi, w której macza się palce, a więc brudzi ręce. A może są po prostu zwykłą sprawką łobuzów? Żaden z enumeracyjnie wprowadzonych podejrzanych sprawców – rzemieślnik, złotnik ani zegarmistrz – chociaż tradycja przypisuje im wszystkim boskie asocjacje – nie należy już do sfery sacrum (nawet w deistycznym ujęciu Boga jako zegarmistrza). Jak mówi bowiem podmiot liryczny *Wielkiego wybuchu*, poza podejrzeniem są „bogowie cudotwórcy [...]”²⁸.

Efekty wstępnego rozpoznania są zbliżone do wniosków płynących z badań nad obecnymi w twórczości Lipskiej metaforami i motywami tekstylnymi, które – co warto podkreślić – łączą się niekiedy z metaforami i motywami jubilerskimi (*Naga dziewczyna ze śniegu*, *Znak zapytania*, 11 września 2001, opalizowanie *Wielkiego wybuchu* oraz *Świata* w obrębie jednego tomu). Niezależnie od siebie prowadzone studia Joanny Grądział-Wójcik²⁹ oraz Krystyny Latawiec³⁰ dowodzą, że

27 Także, *Wielki wybuch*, [w:] tamże, s. 197. Cytaty w dalszej części artykułu podaję za tym wydaniem.

28 Lipska, znana ze swojej fascynacji nauką, temat teorii Wielkiego Wybuchu porusza także w wywiadzie, udzielonym w terminie bliskim dacie publikacji tomu. Zob. *Wybierz Wielki Zderzacz Hadronów*, z E. Lipską rozm. K. Bielas, „Gazeta Wyborcza” 29.07.2015, <https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,18443370,ewa-lipska-wybierz-wielki-zderzacz-hadronow.html> [dostęp: 10.08.2021]. Wiersz *Wielki wybuch* w kontekście pogłębiającego się w twórczości Lipskiej dystansu względem Boga, przejścia od agnostycyzmu do ateizmu, omawia Irmina Fornalska. Zob. I. Fornalska, „Bóg przyznał się, że jest tylko człowiekiem” – niewiara w poezji Ewy Lipskiej, „Studia Filologiczne” 2015, z. 28, s. 62. O „meblowaniu zaświatów” w poezji Lipskiej piszą Magdalena Rabizo-Birek oraz Magdalena Piotrowska-Grot, nieco inaczej formułując tezy interpretacyjne. Autorki twierdzą, że twórczość ta zmienia się z antymetafizycznej w metafizyczną (w wariacie nie-obecności). Zob. M. Rabizo-Birek, „Mój Bóg, w którego trudno mi uwierzyć.” Ewa Lipska metafizyczna, [w:] *Nic nie jest pewne...*, s. 158–168; M. Piotrowska-Grot, *Przemeblowanie (w) wieczności. Wizja zaświatów w polskiej poezji współczesnej*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2018, s. 279–281.

29 Zob. J. Grądział-Wójcik, *Między metafizyką a zaangażowaniem. Metafora tekstylna w poezji Ewy Lipskiej*, [w:] także, *Przymiarki do istnienia. Wątki i tematy poezji kobiet XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016, s. 83–96.

30 Zob. K. Latawiec, *U krawca. Garderobiane metafory Ewy Lipskiej*, [w:] „Stoję i patrzę na czym ten świat stoi” ..., s. 175–183.

metaforyka garderobiana jako przez długi czas zaniedbany obszar badawczy jest niewątpliwie warta uwagi. Przy czym według Latawiec metafory te nie są dominujące i nie organizują w całości wyobraźni poetyckiej Lipskiej. Grądział-Wójcik pisze natomiast, że ewoluują one w obrębie całej poezji i ich znaczenie nasila się w ostatnich tomach. Odnoszą przy tym – podobnie jak metafory i motywy jubilerskie – do ważnych treści metafizycznych, społecznych, politycznych, historycznych. Odsłaniają też ukryty wymiar kobiecego pisanania Lipskiej. Co charakterystyczne dla współczesnej poezji kobiet, korespondują z somatycznością, a sensualizm wzbogaca tę zintelektualizowaną lirykę oraz uwrażliwia na materialną powierzchowność³¹. Latawiec, nie bagatelizując społecznych i egzystencjalnych sensów tej grupy metafor, dostrzega również, że w estetyzacji, która jest konsekwencją użycia metafor i motywów sukienniczych niekiedy w funkcji barwnych ornamentów, dochodzi przede wszystkim do uwrażliwienia na piękno drobin codzienności. Argumentuje to, interpretując analogię „wstążka–ważka”, uwypukloną w brzmieniowej warstwie utworu. W świecie przedstawionym Lipskiej elementy natury łączą się z wytworami rzemieślniczymi, przybierając znamion sztuczności³², co – moim zdaniem – może nasuwać skojarzenie nie tylko z poezją innych kobiet³³, ale także liryką dawnych złotników³⁴.

Według Latawiec autorka *Gdzie indziej* tworzy „atelier natury”³⁵, w którym patrzy na świat niczym krawcowa, „przydając mu zdobień”³⁶, żeby uczynić je miejscem bardziej przyjaznym i bliższym marzeniu. Czy można przemyśleć na wzór strategii krawieckiej strategię jubilerską? Do takiej refleksji zachęcają sformułowania krytyków i badaczy poezji Lipskiej. Z jednej strony formułują oni zarzut „niejasności sensu na szlachetnej materii wiersza”³⁷ albo „nazbyt szczelnej doskonałości”³⁸, z drugiej zaś – mówią przychylnie o ścisłej precyzji wypowiedzi, rygorze konstrukcyjnym, mistrzostwie metafory, jej finezji oraz kryształach

31 Zob. J. Grądział-Wójcik, *Między metafizyką a zaangażowaniem...*, s. 83–96.

32 Zob. K. Latawiec, dz. cyt., s. 177.

33 Zob. J. Kisiel, *Zastony ciała. O poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, [w:] też, *Tropy samotności. O doświadczeniu egzystencji w poezji*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2011, s. 69; E. Suszek, *Uwieść, zakładając kolczyki*, [w:] *Światy poetyckie Barbary Gruszki-Zych*, red. J. Kisiel, E. Bartos, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 2021, tekst w druku.

34 O sztuczności wnikażącej do liryki młodopolskiej dzięki jubilersko-muzealnej konwencji obrazowania pisze Teresa Walas. Zob. T. Walas, *Ku otchłani. Dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 231–233.

35 K. Latawiec, dz. cyt., s. 177.

36 Tamże, s. 178.

37 W. Ligęza, *Metafory...*, s. 171.

38 M. Woźniak, *Dwadzieścia i jeszcze trochę*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7566-dwadzieścia-i-jeszcze-troche.html> [dostęp: 11.08.2021].

zdań³⁹. Nie brakuje nawet określeń patetycznych: „kryształ tych wierszy żarzą się wewnętrznym światłem”⁴⁰. Bez wątpienia warto wspomnieć o analizach Krzysztofa Skibskiego⁴¹, który z wykorzystaniem narzędzi językoznawczych pokazuje szlify tej poezji – skomplikowane mechanizmy metaforyzacji (na przykład diatezy metonimiczne, animizacyjne, antropomorfizacyjne, apozycyjne i – charakterystyczne dla tekstów Lipskiej – dopełniaczowe połączenia metaforyczne). Na ich podstawie literaturoznawca wielokrotnie podkreśla wysoki kunszt stosowanych konstrukcji⁴². Chociaż kunsztowne rozwiązania formalne oraz motywy i metafory jubilerskie występują już od pierwszych tomików⁴³, szczególnie interesujące dla omawianego zagadnienia wydają się dwa wiersze tematyzujące akt twórczy, powstałe już w XXI wieku: *Kopalnia* oraz dostrzeżony nie tylko przez Ligęzę utwór *11 września 2001*.

„Pieśniarze jubilerzy”

Wiersz *11 września 2001* jest chętnie cytowanym przez badaczy utworem, przywoływanym w rozmaitych kontekstach, niekiedy w zestawieniu z poruszającymi temat zamachu terrorystycznego lirykami innych poetek: Wisławy Szymborskiej, Julii Hartwig, Barbary Gruszki-Zych⁴⁴. Warto zaznaczyć, że to niejedyna w twórczości Lipskiej aluzja do wydarzeń z 11 września⁴⁵, co sugeruje, że problematyka

39 Zob. P. Matywiecki, *Ewa Lipska*, <https://culture.pl/pl/tworca/ewa-lipska> [dostęp: 11.08.2021]; L. Hull, dz. cyt., s. 124; Lektor, *Lektura istnienia*, „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 13, s. 17.

40 Lektor, dz. cyt., s. 17.

41 Zob. K. Skibski, *Antropologia wierszem. Język poetycki Ewy Lipskiej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2008; tenże, „Wpadaliśmy sobie / w zdania / na te same tematy”. *Kondensacja składniowa w poezji Ewy Lipskiej*, [w:] „Stoję i patrzę na czym ten świat stoi”..., s. 127–140; tenże, S. Bąba, *Diatezy i diatetyczne paradygmaty w poezji Ewy Lipskiej*, [w:] *Spotkanie. Księga jubileuszowa dla Profesora Aleksandra Wilkonia*, red. M. Kita, B. Witosz, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2005, s. 195–203.

42 Zob. np. tenże, *Antropologia wierszem...*, s. 89, 148; tenże, S. Bąba, dz. cyt., s. 197. Na wybitność poezji Lipskiej wynikającej m.in. z unikatowego użycia metafory dopełniaczowej zwracał uwagę również Krzysztof Siwczyk. Zob. K. Siwczyk, *Nowy tom wierszy Ewy Lipskiej. Poetka wie, jak pisać w czasach grabarzy*, „Gazeta Wyborcza” 8.12.2017, <https://wyborcza.pl/7,75517,22752346,nowy-tom-wierszy-ewy-lipskiej-poetka-wie-jak-pisac-w-czasach.html> [dostęp: 11.08.2021].

43 Warto przy tym odnotować, że zdaniem Wyki wraz z kolejnymi tomami wzrasta kunsztowność tej poezji. Zob. M. Wyka, *Język...*, s. 238.

44 Zob. K. Wądolny-Tatar, *11 września 2001 w poezji (Szymborska, Lipska, Hartwig)*, „Pamiętnik Literacki” 2021, z. 4, s. 101–114; Sz. Babuchowski, *Bez ostatniego słowa*, „Gość Niedzielny” 2016, nr 37, <https://www.gosc.pl/doc/3432973.Bez-ostatniego-slowa> [dostęp: 13.08.2021].

45 Zob. A. Piech-Klikowicz, „Patrzmy sobie w oczy...”, s. 65.

nie jest obojętna poetce. Do tego – jak pisał Julian Kornhauser – najnowsza historia dowodzi słuszności krytycznych diagnoz kulturowych dokonywanych przez autorkę oraz jej pesymistycznego widzenia świata⁴⁶. Diagnozom i prognozom tym poetka pozostaje wierna także w późniejszej twórczości. W miniaturze z *Pogłosu* (2010) można przeczytać:

Historia znowu kiedyś
nie wyłączy żelazka
mówi z nadzieją ogień
zapatrzone w drewno⁴⁷.

A zatem podmiot z tomu *Pamięć operacyjna* (2017) ogłasza na wzór inspirujących Lipską egzystencjalistów: „Siedzimy między wojnami”⁴⁸ i nieuchronnie: „Nadchodzi awaria świata”⁴⁹. Sama poetka wypowiada się w wywiadzie:

niepokoi nas świat, bo żyjemy w najdłuższym odstępie między wojnami... podejrzewamy, że coś może się skończyć... Świat zbliżył się na wyciągnięcie ręki, to, co dzieje się w tej chwili w Australii za parę sekund jest już na naszych ekranach telewizyjnych. Czasami wydaje mi się, że schyłkowość naszych czasów przypomina tę z Bizancjum, że żyjemy pięć minut przed dwunastą...⁵⁰

⁴⁶ Krytyk pisał w odniesieniu do wcześniejszych niż *Ja Sklepy zoologiczne* (2001): „Lipska obnaża okrucieństwa świata [...] Ten, kto oczekiwał, że nowe stulecie przyniesie upragniony stan błogości, mylił się okrutnie. [...] Nie miłość zatriumfuje, lecz fanatyzm, zemsta i strach [...] W świetle aktów terrorystycznych z 11 września jak nie podziwiać poetki za jej profetyczną wizję?” J. Kornhauser, *Ewa Lipska: Sklepy zoologiczne*, [w:] tenże, *Poezja i codzienność*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 150.

⁴⁷ E. Lipska, ...*Historia znowu kiedyś*, [w:] *Nowy wybór wierszy*, Wydawnictwo a5, Kraków 2020, s. 149. Z wykorzystaniem tej samej metaforyki poetka wypowiedziała się w wywiadzie: „ludzkość nie wyciąga z historii żadnych wniosków i stale popełnia te same błędy. Wokół nas jest mnóstwo zapalnych ognisk, z których jutro może wybuchnąć pożar”. *Odpalam raketę i pędzę w kosmos*, z E. Lipską rozm. R. Grzela, „Zwierciadło” 6.03.2020, <https://zwierciadlo.pl/lifestyle/387860,1,ewa-lipska-odpalam-rakiete-i-pedze-w-kosmos.read> [dostęp: 15.08.2021].

⁴⁸ Taż, *Pamięć operacyjna*, [w:] *Nowy wybór...*, s. 212.

⁴⁹ Taż, *Awaria świata*, [w:] tamże, s. 214. Ponownie Lipska w wywiadzie dzieli się tą samą refleksją: „Żyjemy szczęśliwie między wojnami, ale czy tak będzie wiecznie? Na pewno nie. Zawsze jesteśmy przed jakimś »upadkiem Rzymu«. Tego nauczyłam się od Alberta Camusa, z jego znakomitych esejów”. *Życie na fali buntu*, z E. Lipską rozm. R. Grzela, „Zwierciadło” 20.08.2012, <https://zwierciadlo.pl/kultura/66124,1,ewa-lipska-zycie-na-fali-buntu.read#> [dostęp: 15.08.2021]. Inni nauczyciele, udzielający jej ponurej lekcji, to: Stefan Zweig, Erich Remarque, Gustaw Herling-Grudziński, Aleksander Sołżenicyn. Zob. *Odpalam raketę...*

⁵⁰ *O przemijaniu, trwaniu, miłości, granicach rozsądku i wolności, najmniej o poezji...*, z E. Lipską rozm. M. Fox, „Śląsk” 2012, nr 8, s. 20.

Utwór *11 września 2001* pojawił się w tomie *Ja* (2003), został przedrukowany w *Nowym wyborze wierszy*⁵¹ i wcześniej w dwujęzycznym (polsko-rosyjskim) tomie *Miasteczko Świat*⁵². Tytuł ostatni, zaczerpnięty z innego tekstu z tomu *Ja*, w perspektywie analizowanego wiersza nabiera nowych sensów. Interpretować można go jako poetyckie określenie globalizacji. Jednym z efektów życia w globalnej wiosce – w „Miasteczku Świecie” – było to, że tragedia *World Trade Center* transmitowana na cały świat, zyskała globalną publiczność⁵³. Praca mediów oznaczała momentalny przekaz dramatycznego obrazu, gigantyczny odbiór i już u źródeł zdarzeń ich zapośredniczenie, re-prezentację.

Lipska, tradycyjnie niechętna „upamiętniającym lamentom”⁵⁴, unika w swoim tekście przedstawienia zdarzeń, ogranicza się do wystarczająco wymownego tytułu z datą, „zapisu-symbolu”, jak powiedziała by zapewne Jacques Derrida⁵⁵. Wiersz odbieram jako zachętę do refleksji na temat kulturowej, także artystycznej, recepcji tego, co wymyka się adekwatnej werbalizacji, a jednocześnie jest zbyt ważne i bolesne, by było przemilczane (zostaje więc ogłaszane przez poetów, wywiadowców, podatników, pieśniarzy [i] jubilerów). Wypowiedź liryczną można uznać za poetycki głos w dyskusji, która na początku XXI wieku rozgorzała po atakach terrorystycznych w różnych środowiskach i kręgach kulturowych, dyskusji, dotyczącej zdolności języków poszczególnych dziedzin do zrozumienia zbrodni czy też możliwości wysłowienia (lub szerzej: reprezentacji) traumy⁵⁶, a także spraw pokrewnych – empatii w literaturze oraz jej pułapek, takich jak: kicz, banalizacja czy zawłaszczenie cudzego cierpienia⁵⁷. Paradoksy, na jakie napotykali podejmujący te kwestie, są widoczne również w utworze, sygnalizującym artystyczną bezradność, której nie udaje się w pełni przezwyciężyć:

51 Zob. też, *11 września 2001*, [w:] też, *Nowy wybór...*, s. 116.

52 Zob. też, *11 września 2001*, [w:] też, *Miasteczko Świat (Mestecko Mir)*, przekł. A. Roitman, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 24.

53 Globalna publiczność została uznana za jeden z wyróżników nowej, XXI-wiecznej formy terroryzmu. Zob. G. Barradori, *Filozofia w czasach terroru. Rozmowa z Jürgenem Habermasem i Jacquesem Derridą*, przekł. A. Karalus, M. Kilanowski, B. Orlewski, Wydawnictwo Akademickie, Warszawa 2008, s. 56–58; J. Błahut-Prusik, „Wojna z terroryzmem”. *Wojna z globalizacją?*, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo” 2011, nr 17, s. 204.

54 W. Ligęza, *Metafory...*, s. 168.

55 Zob. A. Ziętek, *Filozofia wobec 9/11. Jacques Derrida i Jurgen Habermas o terroryzmie*, „Kultura i Historia” 2009, nr 16, <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/1461> [dostęp: 14.08.2021].

56 Zob. tamże.

57 Zob. J. Płuciennik, *Literackie identyfikacje i oddźwięki. Poetyka a empatia*, wyd. 2, Universitas, Kraków 2004, s. 10.

Poeci wywiadowcy świętobliwi podatnicy
 pieśniarze jubilerzy
 ogłaszać będą
 rysopisy zbrodni.

Czasami nawet wiersze. Czasami nawet pieśni.
 Jubilerzy starannie będą szlifować fakty.
 Odpowiedni kształt. Odpowiedni połysk.
 Precyzyjna biżuteria katastrofy.

Naturalnie
 wszyscy poddawać się będą do druku.

I tylko mój krawiec
 z którym cicho rozmawiamy
 ściegiem płaskim
 mówi
 że świat się spruł.

A maszyna do szycia
 zjadliwie się śmieje.

Uważam wiersz za modelowy przykład charakterystycznej dla poezji Lipskiej strategii zestawiania metafor. W wielu jej tekstach brak dominującej, spajającej metafory, lecz występują metafory mieszane, które rozbijają kompozycję na kilka obrazów lirycznych⁵⁸. *11 września 2001* ma wyraźnie dwudzielną budowę. W pierwszej części poetka sięga po metaforykę jubilerską, w drugiej natomiast – po krawiecką. Chociaż pola semantyczne związane z biżuterią oraz z ubiorem są na ogół bliskie, w wierszu praca jubilera i krawca zostaje zantagonizowana, oznaczając kontrastowo różne podejścia w mówieniu o tragedii World Trade Center.

Dwa pierwsze wersy utworu zawierają – podobnie jak *Wielki wybuch* – enumerację rozmaitych zawodów, w tym artystycznych. Jednak wskutek właściwej poezji Lipskiej rezygnacji z użycia przecinka oraz dzięki zastosowanej metaforze apozycyjnej, wchodzącej w irradiację z metaforyką kolejnej strofoidy (co pogłębia jubilerskie pole semantyczne), pieśniarze mogą być uznani za jubilerów⁵⁹. Zastanawiający jest to dobór leksyki. „Złotnik” z *Wielkiego wybuchu* – jak wiadomo, także wykonawca podejrzanych czynności, kreator moralnie wątpliwy – stanowi określenie starsze, co poprzez element archaizacji koresponduje dobrze

⁵⁸ Zob. A. Woldan, dz. cyt., s. 88–89.

⁵⁹ Zob. K. Skibski, *Antropologia wierszem...*, s. 196.

z pytaniem retorycznym, zaczynającym się od słów: „Może żyje jeszcze ktoś [...]?” pojawiającym się w wierszu na prawach repetycji i dotyczącym początków świata. Tymczasem „jubilerzy”, przynależni do języka współczesnego, kontrastują z „pieśniarzami”, odsyłającymi do tradycji dawnej, w której za szlachetne uchodziło opiewanie czynów heroicznych. Gdy Homer zgodnie z ideą kalokagatii podkreślał wyjątkowość bohatera, sięgał po motyw tak cenionego w starożytnym świecie złota lub w przypadku kobiecych postaci – arcydzielnej biżuterii, nadającej niezmiernie piękna i godności. Szlachetne kruszce, będące przejawem nadludzkiej doskonałości, w poematach należały do świata Olimpijczyków. Samo złotnictwo było rzemiosłem o boskiej proveniencji lub też służyło oddawaniu czci nieśmiertelnym⁶⁰. Przejęło tę wiarę średniowiecze, w którym złoto pozostało atrybutem boskości i najwyższego piękna⁶¹. I tak w kanonicznej *Pieśni o Rolandzie*, wychwalającej dzielność chrześcijańskich rycerzy o wspaniałych złotych zbrojach, bogato zdobionych klejnotami, walczących w pięknej, jak wielokrotnie głosi *chanson de geste*, bitwie z innowiercami (ale i złem kosmiczny), wykonany ze szczerego złota miecz Durendal skrywał cudowne relikwie. Po zamachach z 11 września język krucjaty, bazujący na czarno-białym podziale na dobro (Zachód) i zło (Wschód), powrócił w oficjalnych wypowiedziach najwyższych rangą polityków⁶². Sądzę, że w warstwie leksykalnej poeta przywołuje tradycję epok dawnych („poeci”, „pieśniarze”, „pieśni”, „świętobliwi”, „połysk”), by natychmiast od niej zdystansować się. Wprawdzie i w świecie przedstawionym Lipskiej jest miejsce na pobożność ścigających zło, lecz „świętobliwi” okazują się „podatnicy” (czyli wszyscy z cywilizacji Zachodu?). Poprzez zestawienie epitetu zaczerpniętego z tradycji religijnej (w dzisiejszym katolicyzmie zarezerwowanego wyłącznie dla papieża – łac. *Sanctitas Vestra*) z „podatnikami”, odsyłającymi do współczesnego języka gospodarki, ekonomii, zimnej kalkulacji, uzyskany zostaje efekt stylistycznego zgrzytu, który już od pierwszego wersu sygnalizuje ironię „ja” lirycznego. Podobną funkcję pełni

60 Zob. A. Ryś, *Kamienie szlachetne w literaturze starożytnej Grecji i Rzymu*, Wydawnictwo Mares, Gdańsk 2013, s. 69–83.

61 Zob. M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, wyd. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983, s. 116.

62 Jadwiga Błahut-Prusik pisze: „Wraz z uaktywnieniem się kolejnej »wylęgarni zła« – terroryzmu w wersji globalnej – przebudziła się zachodnia myśl milenarystyczna, a wraz z nią wiara w kosmiczną walkę dobra ze złem. W związku z tym pośpiesznie rozpoczęto krucjatę, aktywizując siły »dobra«. »Nasza odpowiedzialność wobec historii jest jasna: musimy odpowiedzieć na te ataki i zmieść zło z powierzchni ziemi« – nawoływał George W. Bush”. J. Błahut-Prusik, dz. cyt., s. 206. Oczywiście, język, w którym wyraźnie widać sposób wartościowania, a opierał się na tej samej zasadzie dualizmu, nie jest też obcy radykalnym islamistom. Usama ibn Ladin oskarżał o okrucieństwa wszystkich Amerykanów, którzy płacą podatki. Zob. B. Dupré, *Etyka*, przekł. P. Tomanek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2020, s. 49, 161–165.

wcześniejsze zestawienie: „Poeci wywiadowcy”. Wszyscy wyliczeni w początkowych wersach ogłaszać będą nie chwalebne czyny, lecz – jak na wywiadowców przystało – „rysopisy zbrodni”.

Ataki terrorystyczne, na które odpowiedzią było nasilenie działań wywiadu, w XXI wieku urosły do rangi jednych z najważniejszych zagrożeń cywilizacyjnych oraz stały się koronnym tematem debat publicznych. W tekście Lipskiej podobnie zbrodnia jest w centrum wszelkich ogłoszeń (ale i rozmów prywatnych). Oczywiście jest, że ponieważ ma ona swój rysopis, musi mieć też twarz. Jest więc zgodnie z długą tradycją literacką pojęciem abstrakcyjnym personifikowanym. Przypomina Zbrodnię – zdyscyplinowaną, wyszkoloną w zagładzie bohaterkę liryczną pochodzącą z o dwa lata wcześniejszego wiersza. Jego tytuł – *Córeczka Z.* poprzez zapis inicjału wzbudza skojarzenie ze sposobem mówienia o podejrzanych w mediach⁶³. Jednak *Córeczka Z.* dostarcza szczegółowej charakterystyki (pochodzenie, wygląd zewnętrzny, edukacja, podstawowe rekwizyty, zawód, technika walki), podczas gdy w 11 września 2001 rysy wcale nie są ujawnione. Narastają natomiast retoryczne formy mówienia o zbrodni.

Bywa, że owoce pracy poetów, wywiadowców, podatników oraz pieśniarzy-jubilerów są bardziej urozmaicone, a zbrodnia i wywołane przez nią cierpienie przekute zostają na dzieło sztuki. „Czasami” (a okolicznik czasu wraz z partykułą, będącą ekspresją zdziwienia, to kolejne ślady ironii) powstają „nawet wiersze”, „nawet pieśni”, wręcz „precyzyjna biżuteria katastrofy”. Z jednej strony poeci-jubilerzy pochyłają się nad nieszczęściem, niewykluczone, że w geście empatii, z drugiej – dostarczają jedynie kompozycji figur, imitujących tragedię. Użyte przez poetkę wyrażenie ponownie wywołuje zgrzyt stylistyczny, ale też etyczny. Połączenie kunsztu biżuterii z katastrofą, nieszczęściem, złem konsekwentnie wzmacnia ironię. Ta zaś uwypukla rozdziew między dbającym o połysk biżuterii złotnikiem, wzbudzającym w tradycji skojarzenie z doskonałością, perfekcją, wtajemniczeniem⁶⁴, a światem, który się zepsuł, jest pokaleczony i niezrozumiały. Celem jubilerskich zabiegów jest wydobycie piękna materii, lecz w rzeczywistości po zamachach tego piękna brakuje. W dramacie *Nie o śmierć tutaj chodzi, lecz o biały kordonek*, w którym występują między innymi Pan Drim (może poeta) i wielokrotnie nakazujący mu milczenie Terrorysta, ten drugi mówi: „Nie znoszę teorii. Metafor. Wysadzam je w powietrze”⁶⁵. Zbrodnia przekracza to, co można wyrazić w języku figuratywnym. Myśl ta pozostaje bliska rozpoznaniu współczesnych

⁶³ Na ten chwyt literacki zwrócił uwagę już Krzysztof Biedrzycki. Zob. K. Biedrzycki, *Dialog o zbrodni i nienawiści. Ewa Lipska i Wisława Szymborska. Impresja interpretacyjna*, [w:] „Stoję i patrzę na czym ten świat stoi”..., s. 98.

⁶⁴ Zob. A. Czabanowska-Wróbel, dz. cyt., s. 13–28.

⁶⁵ E. Lipska, *Nie o śmierć tutaj chodzi, lecz o biały kordonek*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 74.

filozofów – ataki terrorystyczne zagrażają systemowi interpretacji, wartościom, pojęciom i w końcu retoryce⁶⁶. Porównywane już w starożytności do klejnotów figury i tropy to *ornatus*, zdobienie. Jak przestrzegali jednak antyczni retorzy, niestosownie użyte, okazuje się niebezpieczne albo śmieszne i niesmaczne⁶⁷. Forma wypowiedzi stać się może uroczym cackiem, nieprzyległym do realiów. Kiedy w swojej kolędzie Lipska chciała oddać apokaliptyczny nastrój, na wzór katastrofistów „szpeciła” świat przedstawiony, stąd na przykład epitet „zardzewiały [wiatr]”, odsyłający do zniszczonej materii⁶⁸. Tymczasem biżuteria w tej twórczości często łączy się z epitetem podkreślającym nieautentyczność, co czasem tworzy groteskowy obraz albo stanowi przejaw dystansu „ja” lirycznego. Przyjaciółka Lipskiej – Szymborska – już w tomie *Sól* (1962) ukuła w odniesieniu do tytułowej mały porównanie: „Ironiczna jak brylant w fałszywej oprawie”⁶⁹. Podobne rozwiązania literackie można dostrzec w utworach Lipskiej. W liryku *W przytułku Europa* wolność jest jak: „Syntetyczny diament”⁷⁰ – piękny, ale nienaturalny, wymagający wysiłku twórców. W tekście „*Wszystkie ranią, ostatnia zabija*” sztuczność biżuterii staje się metaforą nieświadomości bohaterów, a może (wieloznaczność wynika z eliptyczności narracji) zdradza też sposób operowania figurami retorycznymi przemawiającego: „Na wykładzie popularnonaukowym dowiadujemy się o demonie podświadomości i utajonych kompleksach. Okazuje się, że biżuteria, którą nosimy, jest sztuczna i fałszywa. Co wiedzieliśmy o swoich instynktach, namiętnościach, żądzach”⁷¹. W wierszu *Bez wyjścia* groteskowo: „Dziewczynki wisiały na szyjach mężczyzn / jak sztuczna biżuteria”⁷². A w *Godzinach poza godzinami*: „Morze wyrzuca na brzeg fałszywą biżuterię”⁷³. Krajobraz „jubilerski” roztacza się też nad innym morzem – „Morzem Martwym, zwanym Asfaltowym”, tworząc scenę komedii „*science fiction* pod tytułem *Depresja*”⁷⁴. W *11 września 2001* poetka wypukła również sztuczność sztuki, która – chociaż ma odpowiedni kształt i połysk – nie odpowiada adekwatnie tragicznej rzeczywistości. Paradoksalnie szlifowane fakty przestają być surowymi, czyli czystymi faktami.

⁶⁶ Zob. G. Barradori, dz. cyt., s. 123.

⁶⁷ Zob. E. Suszek, *Figura retoryczna*, [w:] *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, red. Z. Kadłubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2018, s. 182–185.

⁶⁸ Zob. P. Marciniak, *Cztery kolędy Ewy Lipskiej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2018, nr 32, s. 254.

⁶⁹ W. Szymborska, *Mały*, [w:] też, *Wiersze wybrane*, wybór Autorki, wyd. 2, uzup., Wydawnictwo a5, Kraków 2012, s. 64.

⁷⁰ E. Lipska, *W przytułku Europa*, [w:] też, *Pomarańcza Newtona*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 57.

⁷¹ Taż, *Wspólnicy zielonego wiatraczka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 111.

⁷² Taż, *Bez wyjścia*, [w:] też, *Wiersze wybrane...*, s. 187.

⁷³ Taż, *Godziny poza godzinami*, [w:] tamże, s. 209.

⁷⁴ Taż, *Film*, [w:] też, *Droga Pani Schubert...*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012, s. 37.

W analizowanym fragmencie ironicznie potraktowanej „precyzyjnej biżuterii katastrofy” towarzyszy jubilerska precyzja passusu, uzyskana dzięki anaforom oraz paralelizmom składniowym, które uwypuklają symetrię kompozycji. Addytywny charakter dwóch wersów („Czasami nawet wiersze. Czasami nawet pieśni” oraz „Odpowiedni kształt. Odpowiedni połysk”) stwarza zręby kompozycji łańcuchowej⁷⁵. Czyżby zatem był to przejaw imitacji formalnej biżuterii?⁷⁶

Sposób ukształtowania wypowiedzi skłania do refleksji, względem czego wyrażona jest w wierszu nieufność. Po pierwsze, względem ludzkiej recepcji katastrofy, przewidywanej przez podmiot liryczny – „szlifowania faktów”, „naturalnego” poddawania się do druku. Po drugie, względem samego aktu poetyckiego, czyniącego ze zła piękno. Oczywiście, poezja autorki należącej do pokolenia Nowej Fali, tak uwrażliwionego na nadużycia lingwistyczne, nie po raz pierwszy stawia twórczość, a tym bardziej język, w stan podejrzenia. Widoczna już od najwcześniejszych tomów „tęsknota za przejrzystością rzeczy i zdarzeń”⁷⁷ z czasem nie ustępuje. Podobnie jak nie słabnie pomieć o rozziewie „między prawdą (prze)życia a fałszem sztucznie generowanej, cudzożywnej względem rzeczywistości, literatury”⁷⁸. W wierszu *Honor tragedii* tworzenie literatury jest nieprzyzwoite, a sama literatura grzeszy nie tylko truizmem:

Siedzimy podczas wegetariańskiego deseru
i wtrącamy się do wszystkiego
wścibscy prozaicy.

Po trzeciej stronie nekrologu
przepis na kruche ciasteczka.

Rozpustne rozmowy o natchnieniu.
Nieprzyzwoitej łatwości tworzenia.
Wyuzdanej aliteracji.

⁷⁵ Już po lekturze pierwszej partii tekstu wolno nie zgodzić się twierdzeniem Szymona Babuchowskiego o oszczędnym doborze środków literackich w *11 września 2001*. Zob. Sz. Babuchowski, dz. cyt.

⁷⁶ Stosuję pojęcie imitacji formalnej zgodnie z rozumieniem Wenera Wolfa. Zob. W. Wolf, (*Inter*)mediality and the Study of Literature, „CLCWeb: Comparative Literature and Culture” 2011, nr 2, s. 5–6.

⁷⁷ I. Gralewicz-Wolny, „Świat w wolnych chwilach jest różowy”. O „Drugim zbiorze wierszy” Ewy Lipskiej, [w:] *taż, W cudzysłowie. O literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2006, s. 137.

⁷⁸ Tamże. Badaczka formułuje wnioski na podstawie interpretacji wierszy *Czas już najwyższy* oraz *Rozterka*. Warto odnotować, że w obu tekstach Lipska stosuje metaforę zbrodni.

[...]

Stado banału błąka się
po torfowiskach przymiotników.

[...]79

Równie humorystyczny jest sposób obrazowania poetów w otwierającym tom *Pamięć operacyjna* wierszu *Mafia*, w którym podmiot liryczny wyznaje: „Do dzisiaj / sypiam między wersami / z bronią gotową do strzału”⁸⁰, a oczywiste aluzje do *Ojca chrzestnego* nie pozostawiają wątpliwości do jakiej grupy poeci należą. I chociaż łamiący „prohibicję liryki”, handlujący Szekspirem i znający się na „terrorze stylu” wzbudzać mogą sympatię odbiorców, należałoby spodziewać się również rysopisów poetów. W końcu sugestywny jest ciąg pytań retorycznych zawartych w tytule wiersza: *Poeta? Zbrodniarz? Szaleniec?*, zadanych odnośnie do wymyślającego sobie świat od podstaw. Nawet jeśli uwzględni się kategorie ironii i humoru oraz rozmaite techniki stylizacyjne, czerpanie z konwencji gangsterskiej lub kryminalnej, obecna w poezji Lipskiej krytyka aktu pisania prowokuje do refleksji nad decyzją poety o przystąpieniu do pisania. W znacznie mniej humorystycznym *11 września 2001* nie tylko samo pisanie jest podejrzone, ale poetka z łatwością może być przez interpretatorów „przyłapana na gorącym uczynku”. Wszak niewątpliwie zostawiając w tekście dowody troski o precyzyjną kompozycję utworu, wpisuje się w szereg „pieśniarzy jubilerów”, a od nich przecież odcina się podmiot liryczny także w drugiej części wiersza.

Kolejny obraz liryczny skoncentrowany jest wokół ważnej w poezji Lipskiej figury krawca (prostego rzemieślnika, a może zupełnie inaczej: zgodnie z toposem Wielkiego Tkacza Boga, jak proponują niektórzy interpretatorzy⁸¹). Wiadomo, że dobry krawiec, podobnie jak jubiler, jest precyzyjny i kreatywny, ale musi też szczególnie zadbać o dopasowanie swojego dzieła do modelu. Czy słowa krawca w wierszu Lipskiej są bardziej niż jubilera dopasowane do materii życia? Czy – mówiąc jeszcze inaczej – są uszyte na miarę tragedii? Poetka, deklarująca własną niezależność i niechęć względem zgrupowań⁸², w wierszu ogłaszaniu, które morfologicznie odsyła do głośności i które zakłada istnienie sporej grupy odbiorców, przeciwstawia cichą, intymną rozmowę między „ja” lirycznym a znajomym

79 E. Lipska, *Honor tragedii*, [w:] *taż*, *Wiersze wybrane...*, s. 253.

80 *Taż*, *Mafia*, [w:] *Nowy wybór...*, s. 207. W dalszej części artykułu cytuję za tym wydaniem.

81 Zob. A. Poprawa, *Poezja, świat i inne niepewniki*, [w:] *Nic nie jest pewne...*, s. 195; K. Latawiec, dz. cyt., s. 175–176; M. Rabizo-Birek, „*Mój Bóg, w którego trudno mi uwierzyć...*”, s. 169.

82 Zob. Z E. Lipską dla Radia Aktywnego rozm. B. Raducha, https://www.youtube.com/watch?v=5bBpzFC_OFw&t=11s [21.08.2021].

(zaimek dzierżawczy „mój”) krawcem. Natomiast „rysopisy zbrodni” i wyrafinowaną poezję kontrastuje z rzeczowym, krótkim stwierdzeniem krawca: „świat się spruł”. Zmiana materiału z powrotem w nić konotuje regres, radykalną destrukcję. Metafora może wzbudzać też skojarzenie z runięciem wież, ale nie odsyła jedynie do wymiaru fizycznego. Świat spruty to świat po zniszczeniu cywilizacyjnych wartości, narażony na nicość, o niepokojącej przyszłości. Przed laty Kornhauser, analizując wczesną poezję Lipskiej pisał, że obrazuje ona świat „rozproszony, dysharmonijny”⁸³. W 11 września 2001 proces destrukcji posunął się dalej, do końca, na co wskazuje jednokrotnie użyty w wierszu czas przeszły dokonany („spruł”), kontrastujący z pojawiającym się trzy razy, sugerującym procesualność czasem przyszłym złożonym, w którym podmiot liryczny mówi o pisarskiej aktywności i wydawniczych planach poetów-jubilerów („ogłaszać będą”, „starannie będą szlifować fakty”, „poddawać się będą do druku”).

Jak zarzuca jednak poetce Alina Świeściak, metaforyka krawiecka to tylko zapośredniczenie w innej konwencji literackiej⁸⁴. Istotnie, wypowiedź nadal jest figuratywna i artystycznie szlifowana. Kiedy zatem weźmie się pod uwagę dalszy proces poetyckiego cyzelowania, na przykład poprzez użycie diatezy metonimicznej⁸⁵ albo aliteracji („świat się spruł” wraz z użyciem spółgłoski zwarto-wybuchowej – [p], wymagającej w trakcie artykulacji eksplozji), można przywołać wątpliwość Adama Poprawy: „Niezbyt trudno, jak czyni się to w wierszu, obnażyć fałsz wszelkich retoryk. Jak jednak możliwe jest napisanie tego wiersza – i jednocześnie pozostanie kimś wiarygodnym?”⁸⁶ W końcu rozmowa „ściegiem płaskim” to też – by przywołać kolokwialny idiom – „szycie”, imitowanie, obrabianie, tworzenie.

W wierszu jako ostatni ma głos personifikowana, nieco demoniczna maszyna do szycia, która „zjadliwie się śmieje”. Sprawdza się słuszność rozpoznania Stanisława Bąby i Krzysztofa Skibskiego – w poezji Lipskiej konstrukcje animizacyjne ilustrują stany negatywne, odsyłają do braku⁸⁷. Rację należy również przyznać Katarzynie Wądołny-Tatar – technika (tutaj maszyna do szycia) wymyka się spod ludzkiej kontroli, tworzy symulakryczną rzeczywistość, powoduje „automatyzację

⁸³ J. Kornhauser, *Dom, sen i gry dziecięce*, [w:] tenże, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 163.

⁸⁴ Zob. A. Świeściak, *Ćwiczenia z poetyki*, [w:] taż, *Lekcje nieobecności. Szkice o najnowszej poezji polskiej (2001–2010)*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2010, s. 52. Negatywnie oceniająca tom *Ja* krytyczka dopowiada: „[...] poetka wpadła w pułapkę, którą sama na siebie zastawiła (jeżeli uważa, że takie tragedie powinny pozostawać tematami niezdatnymi artystycznie, to tym bardziej powinna być »nie poddawać się do druku«)”. Tamże.

⁸⁵ Jest ona analizowana szczegółowo przez Krzysztofa Skibskiego i Stanisława Bąby. Zob. S. Bąba, K. Skibski, dz. cyt., s. 197.

⁸⁶ A. Poprawa, *Poezja...*, s. 194.

⁸⁷ Zob. S. Bąba, K. Skibski, dz. cyt., s. 201..

zła”⁸⁸. Bezpośrednie sąsiedztwo wiersza *Telefoniczna sekretarka*, w którym: „Czeka na mnie / telefoniczna sekretarka. // Spuszczony ze smyczy głos”⁸⁹, potęguje wrażenie zjadliwości groteskowego śmiechu maszyny do szycia. Jest więc w finale wiersza charakterystyczny dla tej liryki, w tym również dla tomu *Ja* (*Sokowirówka, Nikt, Nasz komputer, Telefoniczna sekretarka*) triumf techniki, sygnujący kryzys ludzkiej komunikacji, także w wypowiedziach artystycznych.

Co zatem zrobić, żeby uniknąć powierzchowności w literaturze? W jednym z ostatnich wywiadów poetka podała sposób, który w kontekście interpretowanego wiersza może nieco zaskakiwać:

malarze i muzycy mają swój własny język do opisywania piękna i brzydoty też, a ja posługuję się językiem ulicy, językiem, którym mówią wszyscy: młodzież, politycy, księża, uczeni. Z morza tandety, banału, w którym można się utopić, trzeba wybrać coś wyrafinowanego, kunsztownego⁹⁰.

W świetle tej cytacji zarówno w opisywaniu piękna, jak i brzydoty konieczny jest artystyczny wysiłek, mistrzowska (jubilerska?) destylacja słów, poszukiwanie kunsztownej i wyrafinowanej formy, znalezienie skarbu w „morzu tandety”. Wbrew założeniom Skurtyisa nie można więc chyba całkiem wyrugować praktyk poety-jubiera nawet we współczesnej, pełnej dysonansów poezji, tworzonej w czasach dysharmonii.

Zdaniem autorki wrażliwość na piękno jest wrodzona człowiekowi, od niego samego jednak zależy, czy uda się ją rozwinąć. Piękno można znaleźć „na zewnątrz”, w „Miasteczku Świecie”. Jeśli jednak się to nie udaje, należy poszukać je „w sobie”⁹¹. Warto wówczas zejść w głąb, na przykład w głąb „kopalni Imaginacji”.

„Brylant w oku”

„Pisanie, jak kłące, czasami zapuszcza się bardzo głęboko, by wyżywić swoje korzenie, i jego podziemne rozgałęzienie się może przybrać najbardziej kapryśne formy”⁹² – tak oto komentował proces twórczy Pierre-Marc de Biasi – jeden z twórców francuskiej krytyki genetycznej, zorientowanej na dzieło *in*

⁸⁸ K. Wądolny-Tatar, dz. cyt., s. 108.

⁸⁹ E. Lipska, *Telefoniczna sekretarka*, [w:] *taż, Ja...*, s. 29.

⁹⁰ *Odpalam raketę...*

⁹¹ *Tamże*.

⁹² P-M. de Biasi, *Genetyka tekstów*, przekł. F. Kwiatek, M. Prussak, IBL PAN, Warszawa 2015, s. 11.

statu nascendi, wszelkich jego „przekształceniach, w których wszystko jest ciągle możliwe”⁹³. Literaturoznawca wyczuła przy tym na zmiany towarzyszące przepisywaniu tekstu, „błędnym lekcjom”, czego przykładem miały być potknięcia średniowiecznych kopistów⁹⁴. Dobrą ilustracją jego słów mogłaby być również *Kopalnia* Lipskiej, w której tematyzowane jest poetyckie schodzenie w głąb:

Już od lat pracuję
w kopalni Imaginacji.

Zjeżdżam do samego dna
w dwutlenku metafor
w pyle popiołu i siarki
ze zbutwiały mi aniołami piękna.

Brylant w oku oświecla
zmory górnołotnych wyrobisk.
Czarne bańki mydlane.

Zjeżdżam coraz niżej. Coraz głębiej.
Igranie z losem jest moim wybrańcem.
Bierzemy wkrótce ślub⁹⁵.

Wiersz ukazał się w najnowszym tomie poetyckim *Miłość w trybie awaryjnym*, którego premiera odbyła się 22 maja 2019 roku. Jednak utwór został zaprezentowany już wcześniej. Lipska odczytała go na spotkaniu autorskim we Wrocławiu 20 lutego tego samego roku. W relacji zamieszczonej cztery dni później na blogu *Kulturalne ingrediencje* wiersz został spisany przez Barbarę Lekarzyk-Ciesek, która niczym średniowieczny skryba przedstawiła nieco inną wersję tekstu⁹⁶. Chronologicznie pierwsza, nieautorska, internetowo dostępna zawiera kilka innych rozwiązań (układ wersyfikacyjny, użycie dużych liter, dodatkowe słowa):

Już od **paru** lat pracuję w kopalni imaginacji
Zjeżdżam do samego dna
w dwutlenku metafor

⁹³ Tamże, s. 35.

⁹⁴ Zob. tamże, s. 77.

⁹⁵ E. Lipska, *Kopalnia*, [w:] *Miłość w trybie awaryjnym*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2019, s. 47. Jeśli nie zaznaczono inaczej, w dalszej części tekstu cytuję za tym wydaniem.

⁹⁶ Zob. *Spotkanie z Ewą Lipską we Wrocławiu*, 24.02.2019, <http://kulturalneingrediencje.blogspot.com/2019/02/spotkanie-z-ewa-lipska-we-wrocawiu.html> [dostęp: 15.08.2021].

w pyle popiołu i siarki
ze zbutwiały mi aniołami piękna.

Brylant w oku oświecła
zmory górnołotnych wyrobisk
czarne bańki mydlane.

Zjeżdżam coraz niżej
coraz głębiej
Igranie z losem jest moim wybrańcem.
Bierzemy wkrótce ślub.

[wyróż. – E.S.]

Zaznaczone różnice wpływają na interpretację. Dotyczą czasu pracy w kopalni („paru” – to jednak liczba zbyt skromna na określenie pięćdziesięciu dwóch lat twórczości poetki, więc w tej wersji należałoby dopatrywać się raczej ironii albo litoty), określenia miejsca („kopalnia imaginacji” nie ma znamion nazwy własnej), sposobu interpretacji metafory („Brylant w oku” w wersji Lekarczyk-Ciesek oświecła zarówno wyrobiska, jak i „czarne bańki mydlane”, zamykając się na wieloznaczność klejnotu, zauważalną w wersji ostatecznej). Te na pozór błahe elementy sprawiają, że utwór spisany na spotkaniu raczej traci na wartości artystycznej. Jednak zawiera jedno ciekawe rozwiązanie wersyfikacyjne. Zapis: „Zjeżdżam coraz niżej / coraz głębiej”), choć zaburza symetrię dwóch ostatnich strofoid (w tomie *Miłość w trybie awaryjnym* są to trzywersowe strofy), optycznie podkreśla długi proces tworzenia. Ponadto odzwierciedla wcześniejszy zamysł autorki *Czytnika linii papilarnych*. Świadczy o tym faksymile rękopisu, funkcjonującego dla genetyków tekstu jak odcisk linii papilarnych skryptora⁹⁷.

⁹⁷ Jak pisze Marek Troszyński: „[...] nie tylko pamięć charakteru pisma [...] recepcję modyfikuje, w jakiś sposób wzmacnia ją (bądź zaktóca) obecność wielu zjawisk towarzyszących, całkiem przypadkowych, jak naddania, rozmazania pod wpływem wilgoci, kleksy czy ślady podpalenia, skazy i starcze, brązowe plamy. Wszystkie te cechy stanowią informację dodatkową, która sens zapisu wzbogaca o personalną energię twórcy – przez wygląd zindywidualizowany, jak rysunek linii papilarnych”. M. Troszyński, *Rękopis 4 D*, „Teksty Drugie” 2014, nr 3, s. 51. Lipska waloryzuje etapy pisania utworów inaczej: „Spontaniczna radość towarzyszyła pierwszym zbiorom, kiedy miałam dziewiętnaście, dwadzieścia lat i każda publikacja była ważna. Wiersz wydrukowany w gazecie nabierał innych wymiarów, był jakiś taki mądrzejszy, głębszy aniżeli w maszynopisie, nie mówiąc już o rękopisie. Kupowałam oczywiście kilka egzemplarzy gazety, chwaliłam się przed rodziną. Ale z wiekiem wszystko się zmienia. Niechętnie drukuję w gazetach, ważniejsza jest dla mnie książka, bo ona coś zamyka, jakiś etap, jakiś okres mojego życia”. *Olśnienia w nocy są najmniej praktyczne*, z E. Lipską rozm.

Najnowsza książka Lipskiej to zabawa konwencjami. Z jednej strony tytuł współtworzy technologiczny cykl Lipskiej, z drugiej – odsyła do miłości, uczucia faworyzowanego w literaturze przez pisarzy, również Lipską⁹⁸. Tę „klasyczność” podkreśla charakter okładki, jakby zaczerpniętej z serii klasyki literatury, oraz możliwość wglądu czytelnika w tradycyjne, ręczne zapisy poetki. Wgląd to jednak ograniczony. Odbiorca nie uzyskuje bowiem faksymiliów pełnych, wyraźnych rękopisów jak w tomie *Sklepy zoologiczne*, lecz fragmenty, miejscami nieczytelne i to wyłącznie na niektórych parzystych stronach, luźno, trochę niestarannie rozłożone, wbrew utrwalonemu porządkowi. Poetka przez to zaświadcza („to ja”, „to moją ręką zapisane”, „to prawdziwe”, „to mój trud”), nieco odsłania tajemnicę pracy twórczej, zachęca do porównywania z tym, co po prawej stronie – z tym, co oficjalne. Resztę jednak zakrywa, pozostawiając czytelnika w niepewności i w głodzie. Może dlatego, że – jak przekonuje – autor nie powinien za wiele ujawniać o swojej artystycznej kuchni⁹⁹.

To, co jest uwzględnione w przypadku *Kopalni* – częściowy zapis ostatniej strofy – nosi ślady zmiany decyzji autorki (strzałka przenosi „Coraz głębiej” do wcześniejszego wersu; a „wybrańcem” zastąpiono inny, zamazany w rękopisie rzeczownik). W obrębie całego tomu poprawek jest oczywiście więcej. Wszystkie one są świadectwem literackich „wyrobisk”. Intryguje, że metaforyka Lipskiej jest bliźniacza do określeń Francuza. De Biasi pisze o „podglebiu, niezwykłych pokładach odpadów”, „warstwach geologicznych i archeologicznych, materialnym podłożu” dzieła literackiego, „resztkach tego, co istniało, kiedy dzieła jeszcze nie było”¹⁰⁰, a nawet poszukiwaniu skarbu¹⁰¹. Wspólna metaforyka zdradza podobną fascynację poetki i genetyka literackiego, zapożyczając ich myślenie – jak sądzę – w tej samej tradycji kulturowej.

J. Mikołajewski, https://www.lipska.wydawnictwoliterackie.pl/wywiady_01_olsnienia_w_nocy_sa_najmniej_praktyczne.php [dostęp: 15.08.2021].

⁹⁸ Zob. I. Gralewicz-Wolny, „Kopalnia Imaginacji”. „Miłość w trybie awaryjnym” Ewy Lipskiej, [w:] *Na tropie. 21 przygód ze współczesną książką poetycką*, Universitas, Kraków 2021, s. 89. Trudno się nie zgodzić, że „znakiem rozpoznawczym [Miłości w trybie awaryjnym – E.S.] jest zderzenie nowoczesnego cyfrowego świata z tym, co w historii ludzkości odwieczne: językiem i wyobraźnią, niepokojami i pytaniami, które towarzyszą nam od zawsze.” Opis książki *Miłość w trybie awaryjnym* na stronie Wydawnictwa Literackiego, <https://www.wydawnictwoliterackie.pl/produkt/3560/milosc-w-trybie-awaryjnym> [dostęp: 15.08.2021]. O miłości jako najważniejszym uczuciu wypowiada się sama poetka. Zob. *Olśnienia w nocy...*

⁹⁹ Zob. *Życie na fali...* Takie przekonanie pisarzy nie jest rzadkością. Zob. P. Bem, *Ton manuskryptu. Literatura – edycja – życie*, „Forum Poetyki” lato 2020, s. 25.

¹⁰⁰ P-M. de Biasi, dz. cyt., s. 192.

¹⁰¹ Zob. tamże, s. 12.

Schodzenie w symboliczne podziemia w celu odkrycia tajemnicy twórczości to ruch romantyczny¹⁰². Na ślady romantyzmu w *Kopalni* można natrafić często: tajemnica nie zostaje odkryta do końca (dlatego bohaterka liryczna z fascynacją wciąż schodzi głębiej), bliski poetyce nowofalowej bunt romantyczny, zakładający „przekraczanie granic artystycznego poznania”¹⁰³ („Już od lat pracuję”, „Zjeżdżam coraz niżej. Coraz głębiej.” „Igranie z losem jest moim wybrańcem”), poezja drogich kamieni, górnik jako figura prawdziwego artysty, kopalnia jako kuźnia mowy poetyckiej, a głębiны Ziemi jako metafora psychiki ludzkiej i w końcu imaginacja, rozbudzona dzięki podziemnej wyprawie¹⁰⁴.

Jednak Eliza Kącka, rejestrując wzmożenie w *Miłości w trybie awaryjnym* niechęci do istnienia i buntu przeciwko wszystkiemu oraz konstruowanie „Leśmianidii” bardziej pesymistycznej niż w poezji autora *Napoju cienistego*, przestrzega przed zbyt pośpiesznym utożsamieniem „kopalni Imaginacji” z romantycznymi sztolniami. Pisze: „Świat nieszczęśliwy nie może produkować obrazów szczęśliwych”¹⁰⁵. Stąd zdaniem krytyk aporia, chropowatość, skrótowość wierszy i słabe więzi logiczne w utworach z najnowszego tomu. Szczególnie w kontekście lektury *11 września 2001* trudno się z tymi słowami nie zgodzić. Jednocześnie jednak trzeba mieć na uwadze podstawową, rozwijaną konsekwentnie od pierwszego tomu strategię ucieczki w głąb siebie. W świecie przedstawionym Lipskiej przestrzeń wewnętrzna staje się bodaj najważniejszym azyłem w obliczu dysharmonii świata zewnętrznego. Może dlatego kopalnia (niczym podziemia romantyków) dopuszcza światło klejnotu.

Poezja Lipskiej łączy odległe postawy – nieufność względem języka literackiego oraz wiarę w przestrzeń wewnętrzną podmiotu. Świat wewnętrzny daje szansę na oazę indywidualnej wolności (również artystycznej). Na biegunie pozytywnym leży zatem pochwała poezji¹⁰⁶ jak na przykład ta wyrażona w liście do Pani

102 Zob. M. Janion, „Kuźnia natury”, [w:] *taż, Prace wybrane. Gorączka romantyczna*, wstęp M. Czermińska, t. 1, Universitas, Kraków 2000, s. 303.

103 B. Tokarz, *Poetyka Nowej Fali*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 1990, s. 151.

104 Zob. M. Janion, dz. cyt., s. 275–322; M. Kuziak, *Romantyczne górnictwo. Między mistyką, sztuką a przemysłem*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2015, nr 8, s. 39–56; B. Mytych-Forajter, *Latająca ryba. Studia o podróżopisarstwie Ignacego Domeyki*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2014, s. 77–103. Nieco inne echa romantyzmu w twórczości Lipskiej badała Magdalena Rabizo-Birek. Zob. M. Rabizo-Birek, *Romantycy i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*, Wydawnictwo URZ, Rzeszów 2012, s. 224–259.

105 E. Kącka, *Na bateriach*, „Twórczość” 2019, nr 10, <http://tworczość.com.pl/arttykul/na-bateriach/> [dostęp: 16.08.2021].

106 Zob. W. Ligęza, *Metafory...*, s. 172.

Schubert: „[...] dobrze, że jest jeszcze / taki kraj, który jest wszędzie i nazywa się Poezją”¹⁰⁷. Podmiot liryczny miniatury literackiej deklaruje:

Warto umrzeć
dla takiego wiersza
któremu
nie dowierza śmierć¹⁰⁸.

Nie jest bez znaczenia to, że w debiutanckich *Wierszach* oprócz głośnego utworu *My* (od którego Lipska od dłuższego czasu dystansuje się) pojawił się liryk *Mogę*. Według Krzysztofa Lisowskiego właśnie ten drugi tekst, swoisty manifest artystyczny, stanowi zapowiedź „właściwej Lipskiej¹⁰⁹”, której – jak już wiadomo – bliskie są śmiałe skojarzenia, zaskakujące metafory, wolność wyobraźni:

Wymyślać mogę wszystko od początku.
Mam tę możliwość: wyzinną prowincję
czyli Wyobraźnię. [...] ¹¹⁰

Lipska wyznała, że ma wyobraźnię bogatszą i bardziej zaskakującą niż jej sny¹¹¹. Podobnie jak ukochany pisarz poetki Michel de Montaigne oraz ulubieni malarze surrealistyczni wierzy w potęgę imaginacji. W przywołanym wierszu siła ta polega na oferowaniu nieskończonej ilości szans na *creatio ex nihilo* albo na zaistnienie czegoś raz jeszcze, jakby z anulowaniem błędów wcześniejszych, na lepszych zasadach fizycznych i kulturowych („Anarchia czasu ciągła jak aleja”), politycznych i społecznych („Trony bez królów i głowy bez koron”) oraz egzystencjalnych („Tam wyrok życia wydaje się celny / wielce bogaty gdy zbieramy liście”). Wyobraźnia uruchamia tworzenie niczym u romantyków biskie czynnościom demiurgicznym. Sądzę, że jest w nim też: „Zemsta ręki śmiertelnej”¹¹² – jak w słynnym wierszu Szymborskiej *Radość pisania* (opublikowanym w tomie *Sto pociech*, a więc w roku, w którym ukazały się *Wiersze*). Obu poetkom przyświeca wszak podobny cel – przedstawić „[...] świat, wydanie drugie / wydanie drugie, poprawione”¹¹³

¹⁰⁷ E. Lipska, *Poezja*, [w:] *taż*, *Droga...*, s. 57.

¹⁰⁸ *Taż*, ...*Warto umrzeć*, [w:] *taż*, *Drzazga...*, s. 5.

¹⁰⁹ Zob. K. Lisowski, *Historie osobiste (o liryce Ewy Lipskiej)*, [w:] E. Lipska, *Wspólnicy...*, s. 5–6.

¹¹⁰ *Taż*, *Mogę*, [w:] *taż*, *Wiersze wybrane...*, s. 9. W dalszych partiach artykułu cytuję za tym wydaniem.

¹¹¹ *Nikomu się nie śniło*, z S. Lemem rozm. E. Lipska, [w:] *taż*, T. Lem, „*Boli tylko, gdy się śmieje...*” *Listy i rozmowy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2018, s. 222.

¹¹² W. Szymborska, *Radość pisania*, [w:] *taż*, dz. cyt., s. 116. Na ten sam aspekt zwrócił uwagę Krzysztof Siwczyk. Zob. K. Siwczyk, dz. cyt.

¹¹³ W. Szymborska, *Obmyślam świat*, [w:] *taż*, dz. cyt., s. 58.

– by przywołać tym razem wersy z tomu *Wołanie do Yeti* (1957). Ucieczka od świata realnego i znalezienie w wyobraźni krainy bezpiecznej, przynoszącej ukojenie to według Lipskiej metafizyka¹¹⁴. Jej poezja istotnie dostarcza konstruktów światów możliwych, niekiedy kontrastujących ze światem realnym¹¹⁵.

Z wygłoszonych w latach 1825–1827 wykładów Kazimierza Brodzińskiego wynika, że ich autor był świadkiem frapujących go przemian językowych. Słowo „wyobraźnia” w polszczyźnie wypierało wówczas „imaginację”. Prowadzący kurs estetyki był temu zjawisku przeciwny, ponieważ morfologia wyrazu „wyobraźnia” błędnie sugeruje miejsce działania, a „nie samą władzę duszy działającą”¹¹⁶. W poezji Lipskiej sugestia ta jednak okazuje się inspirująca. Jednym z ciekawych chwytów artystycznych jest upodobnienie psychosomatycznego wnętrza do przestrzeni materialnej¹¹⁷. Tytuł ograniczony do pojedynczego słowa nazywającego miejsce (*Kopalnia*) nie wprowadza jeszcze silnie sensu metaforycznego, jak czyni to już „kopalnia Imaginacji”, ale ewokuje po prostu przestrzeń fizyczną. Wrażenie przestrzenności uwypukla powtórzony czasownik ruchu: „Zjeżdżam do samego dna”, „Zjeżdżam coraz niżej”, a zacytowane frazy świadczą o wielowarstwowości kopalni. Anaforyczna budowa wiersza natomiast wzmacnia efekt długiej drogi. Zarówno w *Kopalni*, jak i w *Mogę* (a także w cytowanej *Poezji*) autorka stosuje zapis dużą literą. Niewykluczone, że jest to wyraz szacunku do wyobraźni / imaginacji jako kluczowej wartości, ale przede wszystkim „provincia Wyobraźnia” i „kopalnia Imaginacji” stają się wskutek tych graficznych zabiegów toponimami, nazywającymi rozległe przestrzenie. Określają światy, z których w przeciwieństwo do „miejsc” z *Utopii* Szyborskiej („jeziora Głębokiego Przekonania”, „doliny Pewności Niewzruszonej” czy „Istoty Rzeczy”¹¹⁸) człowiek nie pragnie uciec.

Oczywiście podobnie jak romantyczne krainy podziemia Lipskiej są przestrzenią tyle fascynującą, ile pełną zagrożeń. W *Kopalni* pojawiają się wyraźnie infernalne sygnały. Przestrzeń jest ukształtowana dantejsko (dno nie okazuje się poziomem finalnym) wzdłuż charakterystycznej dla poezji Lipskiej osi wertykalnej o utrwalonej waloryzacji¹¹⁹, również bliskiej autorowi *Boskiej komedii*¹²⁰ („wyżej”

114 Zob. A. Piech-Klikowicz, *Terapia...*, s. 65.

115 Pojęcie świata możliwego używam w podobnie szeroki sposób, jak czynił to Daniel Ferrer. Przy czym trzeba dodać, że według badacza również przed-teksty są światami możliwymi. Zob. D. Ferrer, *Światy możliwe, światy fikcyjne, światy skonstruowane a proces genezy*, przekł. A. Dziadek, „Forum Poetyki” lato 2020, s. 35, 42.

116 K. Brodziński, *O imaginacji*, oprac. K. Kaśkiewicz, „Studia z Historii Filozofii” 2013, nr 3, s. 58.

117 Zob. A. Legeżyńska, *Dom i bezdomność...*, s. 42. Badaczka analizuje ten aspekt poezji Lipskiej w odniesieniu do metafory domu.

118 W. Szyborska, *Utopia*, [w:] *taż*, dz. cyt., s. 238.

119 B. Tokarz, dz. cyt., s. 105.

120 Zob. J.M. Łotman, *Wędrówka Ulisesa w „Boskiej komedii” Dantego*, przekł. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1980, nr 4, s. 127–138.

– bezpiecznie niczym w prowincji Wyobraźni; niżej – groźniej, ciemniej, tajemniczo). Anioły piękna są zbutwiałe, więc niepewne to patronki miejsca i wątpliwe muzy. Ich motyw nasuwa skojarzenie z wcześniejszą *Drzazgą*, w której bohater liryczny – początkujący poeta – pisze list do mistrzyni. Ów „cieśla słów”¹²¹ bez względu na trudną do opisu tytułową drzazgę w pamięci oraz wbrew temu, że jego muza wciąż drzemie w „różanym drewnie”, pracuje tak, że: „Lecą wióry. Ogryzki aniołów. / Pył do samego nieba”. Użyta w *Kopalni* metafora zmór górnołotnych wyrobisk (zapewne wieloletnich) pomimo błysku w oku (a właściwie „brylantu w oku”) twórczyni przywołuje natomiast asocjacje z pracą tytaniczną (wymagającą długotrwałego ćwiczenia wyobraźni, wręcz jej piłowania jak w wierszu *Lektury*¹²²) i wyniszczającą (niczym w młodopolskiej poezji¹²³). Ponadto metafora sygnalizuje niebezpieczeństwo popadnięcia poety w zbytnią górnołotność. Idealizację, literacki patos należy odrzucić, dlatego może Lipska „bańkom mydlanym” przydaje epitet „czarny” – kolor ziemi. Kopalniane „dwutlenek”, „pył popiołu” i oczywiście „siarka” są nazbyt utrwalonymi toposami, by zlekceważyć kompleks infernalny¹²⁴. Ich towarzystwo czyni z aktu pisarskiego czynność etycznie podejrzaną (ponownie: niczym w poezji Staffa¹²⁵).

W zestawieniu z kopalnią stworzona w latach młodości poetki wyżynna prowincja, pełna złota i światła, wydaje się arkadią, daleką od „nocy” i „łądów”, w które – jak deklaruje podmiot liryczny – lepiej się nie zapuszczać. W *Mogę* – wierszu zdecydowanie bardziej bazującym na konwencji baśniowej (motywy: zamku, rydwanu, tronu, korony i drogich kruszców, sytuacja zwycięstwa) – „ja” liryczne wyznaje:

Mogę być sobą lub tryumfem wodza
z kości słoniowej z bogatego szkła
i z ciekawości co jeszcze się stanie
gdy w przewspółczesnej ukażą się porze
na złotokonnym zwycięskim rydwanie.

[wyróż. – E.L.]

121 E. Lipska, *Drzazga*, [w:] *taż*, *Nowy wybór...*, s. 132. W dalszej części artykułu cytuję za tym wydaniem.

122 Zob. *taż*, *Lektury*, [w:] *taż*, *Drzazga...*, s. 37.

123 Zob. J. Paszek, „Świat ognia” w literaturze lat 1890–1918, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977, s. 158.

124 Zapożyczam pojęcie od Bachelarda. Zob. G. Bachelard, *Psychologia ciężaru*, przekł. M. Ples-Bęben, [w:] I. Błocian, K. Morawska, M. Ples-Bęben, *Gaston Bachelard i filozofie obrazu. Psychologiczne i społeczno-polityczne aspekty obrazowości*, Wydawnictwo UW, Wrocław 2018, s. 155.

125 Zob. J. Paszek, dz. cyt., s. 180.

Autorka *Gdzie indziej* podziela entuzjazm Bachelarda:

Dzięki wyobraźni literackiej należą do nas wszystkie dziedziny sztuki. Celny przymiotnik, właściwie umieszczony i uwydatniony, rozbrzmiewający harmonią samogłosek – otóż i mamy substancję! Odpowiedni chwyt stylistyczny – mamy człowieka! Mówić! Pisać! [...] Literatura to funkcja dopełnienia. Nadaje one życie straconym okazjom¹²⁶.

Może dlatego – „z ciekawości co jeszcze się stanie” – w utworze opublikowanym ponad pół wieku po *Mogę* – poetka eksploatuje też mrok kopalni. Pomimo czyhających niebezpieczeństw podmiot liryczny *Kopalni* nie ogłasza odwrotu z tej wyobrazeniowej ekspedycji, lecz wybiera się „coraz niżej” i „coraz głębiej” w krainę możliwości, do – by użyć metafory z wcześniejszego wiersza – „szlifierni magii słów i ognia”¹²⁷. Dzięki sile metafor poetka z wiersza staje się doświadczonym górnikiem, posiadaczką brylantu, uczestniczką niebezpiecznej, acz ekscytującej wyprawy (może jak bohaterowie Juliusza Verne’a – aż do wnętrza Ziemi?) i w końcu oblubienicą. Cudowne metamorfozy możliwe są wskutek pracy imaginacji.

Przejawy poetyckiej wyobraźni w *Kopalni* można byłoby miejscami uznać za przykłady ilustrujące niektóre romantyczne koncepcje wyobraźni. Odnosi się bowiem wrażenie, że Lipska podpisała się pod wizją wyobraźni jako siły „syntetycznej” i „przenikającej”, opisywanej przez Samuel Taylor Coleridge’a z odniesieniem do fizyki i chemii¹²⁸. Metafory: „Czarne bańki mydlane”, „dwutlenek metafor”, „zmory górnołotnych wyrobisk”, wiążące frazeologizmy lub terminy z poetyki z przyrodoznawczymi pojęciami, są przejawem mistrzostwa literackiej „alchemii”. Lipska łączy opozycje: ziemskie/ piekielne (kopalnia, pył, siarka) – niebiańskie (anioły, brylant), upływ czasu (wieloletnia praca, wyrobiska, zbutwiałe anioły) – przyszłość (nadchodzące zaślubiny), mrok (kopalnia) – jasność (brylant), ulotność (bańki mydlane, pył) i zepsucie (zbutwienie, woń siarki) – trwałość (brylant), odpady (zmory wyrobisk) – skarb i doskonałość (brylant). Jak widać, kluczową, ogniskującą metaforą jest „brylant w oku”, pojawiający się w centralnym punkcie tekstu. Zapis wersyfikacyjno-zdaniowy tekstu z tomiku (ale nie ze spotkania autorskiego) dopuszcza dwuznaczność. Czy „brylant w oku” oświetla zarówno „zmory górnołotnych wyrobisk”, jak i czarne bańki mydlane? Byłby wówczas niczym latarka dla górnika, chroniąca przed niebezpieczeństwem. A może: „Czar-

¹²⁶ Tenże, *Ziemia...*, s. 240–241, [wyróż. – G.B.]. Na podobieństwo sposobu rozumienia wyobraźni przez Lipską z koncepcją marzenia poetyckiego Bachelarda zwracała już uwagę Aneta Piech-Klikowicz. Zob. A. Piech-Klikowicz, *Terapia...*, s. 69–73.

¹²⁷ E. Lipska, *Pomarańcza Newtona. Nieskończoność*, [w:] taż, *Wiersze wybrane...*, s. 394.

¹²⁸ M.H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przekł. M.B. Fedewicz, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 186.

ne bańki mydlane” to wers będący komentarzem do połączenia „brylantu w oku” ze „zmorami górnołotnych wyrobisk”? Wówczas połączenie to świadczyłoby o zagrożeniu, jakie przynosi górnołotna mowa poetycka, komentarz zaś – oskarżeniem poezji estetyzującej to, co nieestetyczne. Dokonane zestawienie opozycji, na których bazuje utwór, skłania jednak do zaakcentowania przede wszystkim pozytywnych asocjacji klejnotu.

Świecący w mrokach i kopalnianych odpadach diament to powszechny topos kultury modernistycznej¹²⁹. Jednak poetka, sięgając po motyw klejnotu, wprowadza innowację. Po pierwsze, jest to już diament oszlifowany, który w przeciwieństwie do pierwotnego, naturalnie występującego klejnotu rzeczywiście ma blask. Po drugie, pochodzi od samej patrzącej i tworzącej artystki. Obie te zmiany podkreślają znaczenie podmiotu twórczego. W tym sensie „brylant w oku”, który „oświetla/ zmory górnołotnych wyrobisk” można traktować jak symbol lampy (lub gwiazdy) w romantycznych koncepcjach tworzenia¹³⁰. To on wprowadza element subiektywizmu, to on determinuje charakter twórczości, to on niczym pryzmat określa spojrzenie, to on nadaje pracy jednostkowego wymiaru. Wszak jak głosi podmiot liryczny *Jesteśmy*, nie jesteśmy z Ziemi, lecz z wyobraźni¹³¹.

Wyobraźnia poetki pozwala (podobnie jak w wierszu *11 września 2001*) zestawić dwa obrazy liryczne. Dominującym jest oczywiście kopalnia Imaginacji, lecz w finale wiersza pojawia się również wizja zaślubin. Tylko pozornie są to obrazy od siebie odległe. W bodaj najprostszym odczytaniu „igranie z losem”, które jest wybrańcem kobiecego podmiotu, potęguje wrażenie niebezpieczeństwa upragnionej wyprawy w pisanie, będące losem (przeznaczeniem?) poetki. Może być to również – jak proponuje Iwona Gralewicz-Wolny – metafora pojedynkowania się z rzeczywistością, którego odsłony dostarcza literatura¹³². I w końcu warto również zauważyć, że w poetyckiej wizji złożoności świata wewnętrznego Lipska jest bliska zarówno rozpoznaniu Bachelarda („ja” jako byt głębinowy), jak i inspirujących go psychoanalityków, zwłaszcza Carla Gustava Junga. Prace Junga demonstrują obrazy i symbole mityczne, podobne do tych, po które sięgnęła Lipska. Kusząca byłaby zatem lektura wiersza *Kopalnia* właśnie przez pryzmat tej teorii. Można byłoby wówczas dopatrzeć się w przedzieraniu się do głębin kopalni (pomimo lęku przed nieświadomością) schodzenia w głąb psychiki; w uruchomieniu mocy fantazji, właściwej poetyckim aktom twórczym – pragnienie dotarcia do praobrazów¹³³;

¹²⁹ Zob. M. Pointon, *Brilliant Effects: A Cultural History of Gem Stones and Jewellery*, Yale University Press, New Haven i Londyn 2009, s. 6.

¹³⁰ Zob. M.H. Abrams, *Zwierciadło...*, s. 67.

¹³¹ Zob. E. Lipska, *Jesteśmy*, [w:] *taż*, *Wiersze wybrane...*, s. 10.

¹³² Zob. I. Gralewicz-Wolny, „*Kopalnia Imaginacji*”..., s. 92.

¹³³ Poetka wyznaje, że nie zamierza pisać wierszy na doraźne tematy, ale pragnie uchwycić treści ponadczasowe. Zob. Ewa Lipska w spotkaniu ze studentami UJ, <https://www.youtube>.

w „brylancie w oku” – imaginację, określaną przez alchemików jako „gwiazdę w człowieku”, kwintesencję, a może raczej – „skarb trudny do zdobycia”; w obrazie zaślubin – „święte zaślubiny” (*hierós gamos*), czyli połączenie opozycji (*coincidentia oppositorum*), zjednanie własnej jaźni, uzyskanie pełni *psyche*¹³⁴.

Należałoby jednak na takiej psychoanalitycznej ścieżce interpretacyjnej zachować ostrożność. Przed dalszym kroczeniem po niej powstrzymują dwie wątpliwości. Wprawdzie Lipska wyznaje, że chciała być psychiatrą, do dziś interesuje się psychologią, uznaje pisanie za psychoterapię, podpatruje zakamarki podświadomości¹³⁵ oraz zna prace Junga, lecz odnosi się do autora koncepcji archetypów ze sporym dystansem, nie dowierzając mu¹³⁶. Ponadto w opisie procesu twórczości poetyckiej ostrożność nakazywał sam Jung. Zaznaczał bowiem, że bez wcześniejszych dokładnych analiz osobistego stosunku autora do dzieła, którym powinna towarzyszyć czujność względem deklaracji autorów (sami pisarze miewają fałszywe mniemanie), nie można odpowiedzialnie scharakteryzować poszczególnego procesu twórczego i przypisać go do właściwego modelu pisania¹³⁷.

com/watch?v=a8xHaRm4QV8 [dostęp: 20.08.2021]. Badacze jej poezji również wskazują na uniwersalny przekaz utworów, który sprawia, że wiersze zyskują aprobatę czytelników z różnych kultur. Zob. A. Janicka, J. Ławski, *Ewa Lipska. Poetka środkowoeuropejskiego modernizmu*, [w:] „*Stoję i patrzę na czym ten świat stoi*”..., s. 205. Jung widział sprawę następująco: „Na tym polega społeczne znaczenie sztuki: nieustannie wychowuje ona ducha epoki, albowiem wprowadza do niej te postaci, których jej najbardziej brakuje. Niezadowolone każe artyście wycofać się ze współczesności, a tęsknota prowadzi go ku owemu praobrazowi, w głąb nieświadomości, który najskuteczniej ma zrekompensować braki i jednostronność ducha epoki. Jego tęsknota chwyta ten obraz, a wynosząc go z najgłębszej nieświadomości i przybliżając świadomości, zmienia również jego postać, tak aby człowiek współczesny, odpowiednio do swojej zdolności pojmowania, mógł go sobie przyswoić.” C.G. Jung, *O stosunku psychologii analitycznej do dzieła poetyckiego*, [w:] tenże, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wybór, przekł. J. Prokopiuk, „Czytelnik”, Warszawa 1976, s. 377.

¹³⁴ Zob. tamże; tenże, *Psychologia a alchemia*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2016, s. 307–309; J. Jacobi, *Psychologia C.G. Junga. Wprowadzenie do całokształtu twórczości*, przekł. G. i G. Glodek, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2014, s. 41–42, 85; Z.W. Dudek, *Archetypowa interpretacja literatury*, [w:] *Psychoanalityczne interpretacje literatury. Freud – Jung – Fromm – Lacan*, red. E. Fiała, I. Piekarski, Wydawnictwo KUL, Lublin 2012, s. 127.

¹³⁵ Zob. *Olśnienia w nocy...*, E. Lipska, *Samotność jest jak cholesterol*, Instytut Książki, <https://www.youtube.com/watch?v=GK-TjmDj96o> [dostęp: 20.08.2021]; *Same prochy, to za mało*, z E. Lipską rozm. J. Tomska, https://www.lipska.wydawnictwoliterackie.pl/wywiady_o2_same_prochy_to_za_malo.php [dostęp: 20.08.2021].

¹³⁶ Zob. *Ewa Lipska i dr Zeit*, z E. Lipską rozm. B. Zalewski, https://www.rmf24.pl/raporty/raport-copernicus-festival/news-copernicus-festival-ewa-lipska-i-dr-zeit,nld,4780666#crp_state=1 [dostęp: 20.08.2021].

¹³⁷ Zob. C.G. Jung, *O stosunku psychologii...*, s. 369.

Zdaniem psychologa istnieją dwa podstawowe modele pisania: w pierwszym autor świadomie kreuje swoje dzieło, co oznacza postawę introwertyczną twórcy, a w drugim, wyłaniającym się z postawy ekstrawertycznej – dzieło powstaje do jakiegoś stopnia autonomicznie, poza kontrolą piszącego, ponieważ wypływa z nieświadomości podmiotu, stanowi natchnienie Jaźni¹³⁸. To wyłącznie w odniesieniu do tego przypadku Jung używa określenia dzieło *in statu nascendi*¹³⁹. Warto zaznaczyć pojawiającą się różnicę z założeniami genetyki literackiej. De Biasi także operuje tym pojęciem, ale w celu opisu złożoności wieloetapowego procesu pisarskiego (notatki, skreślenia, poprawki *et cetera*). Jak sądzę, drugi model pisania Junga nie znalazłby u niego aprobaty, gdyż studia prowadzą go do wniosku, że przed-teksty zdradzają głównie trud pisarza i jego wolę opanowania materiału.

Związki Lipskiej z surrealizmem, poetyką marzenia sennego były przedmiotem badań¹⁴⁰. Marta Wyka już na początku lat dziewięćdziesiątych sformułowała wniosek o coraz mocniejszym w tej poezji „emanowaniu symbolami”¹⁴¹. Niemniej Aneta Piech-Klikowicz, poszerzając znacznie stan badań w tym zakresie, zanegowała hipotezę pisania automatycznego z powodu powściągliwej dykcji poetyckiej i filozoficznych tonów wypowiedzi lirycznej¹⁴². Robert Mielhowski natomiast wykorzystał do analiz tej twórczości psychoanalizę Jacquesa Lacana¹⁴³, lecz według Jana Zduniaka – recenzenta monografii – wybór metody jest dyskusyjny i rodzi ryzyko nadinterpretacji¹⁴⁴.

138 Zob. tamże, s. 365–369.

139 Jung wyjaśniał: „Za pomocą tego pojęcia opisuje się po prostu wszystkie twory psychiczne, które początkowo rozwijają się nieświadomie i zostają uświadomione dopiero z chwilą, gdy osiągną wartość progową świadomości. Związek, w jaki wówczas wchodzi ze świadomością, nie ma znaczenia asymilacji, lecz percepcji, co znaczy, że kompleks autonomiczny zostaje wprawdzie postrzeżony, jednakże nie może zostać poddany świadomej kontroli, tj. ani zahamowaniu, ani samowolnej reprodukcji”. Tamże, s. 372.

140 Zob. M. Wyka, *Pewny jest cień...*, s. 1–2; A. Piech-Klikowicz, *Wspólne podszepty wyobraźni – Ewa Lipska i nadrealizm*, [w:] *Żywioty wyobraźni poetyckiej XIX i XX wieku*, red. A. Czabanowska-Wróbel, Wydawnictwo UJ, Kraków 2008, s. 191–209.

141 M. Wyka, *Pewny jest cień...*, s. 2.

142 Zob. A. Piech-Klikowicz, *Wspólne podszepty...*, s. 195.

143 Mielhowski pisze: „W wymiarze psychoanalitycznym wiersze tej poetyki prezentują cały szereg różnych symptomów nieświadomości, obecnych począwszy od mniejszych jednostek językowych (w tym współbrzmień, rymów, poprzez figury retoryczne, metafory, metoniemie), po szersze konstrukcje (strofy, segmenty, wiersze), wreszcie – zapisy snów; tym stają się interesującym materiałem dla badacza-psychoanalityka”. R. Mielhowski, *Zawsze nieskończona przeszłość. Dzieciństwo i jego sąsiedztwa w poezji polskiej drugiej połowy XX wieku*, Oficyna Wydawnicza Epigram, Bydgoszcz 2017, s. 246–247.

144 Zob. J. Zduniak, *Dzieciństwo i jego pamięć*, „Dzieciństwo. Literatura i Kultura” 2019, nr 1, s. 271–272.

Głos poetki nie rozstrzyga wątpliwości. Lipska, często pytana o sposób, w jaki tworzy, udziela rozmaitych odpowiedzi. Z jednej strony wyznaje, iż w pisaniu pojawia się moment olśnienia, niemożliwy do wyjaśnienia drugiemu człowiekowi, urastający do rangi tajemnicy, a pomysły przychodzą w najmniej spodziewanym momencie¹⁴⁵. Zdradza, że kiedy ponownie słyszy swoje wiersze na spotkaniach autorskich, często jest nimi zdumiona. Twierdzi też, że prowadzi ze sobą wewnętrzny dialog, jakby miała *alter ego*, z zaciekawieniem przygląda się sobie¹⁴⁶. Podobnie jak Jung jest przekonana, że sposób pojmowania przez autora własnego aktu twórczego może być tylko iluzją. Z drugiej jednak strony – w wywiadach sama sięga po kulturowy obraz umysłu tworzącego w trudzie w starciu z bielą kartki, uznając, że „realna pozostaje walka z papierem”¹⁴⁷. W pojedynku tym ma konkretne upodobania – nie lubi pisanie wierszy na komputerze, preferuje zapisy ręczne na kartce formatu A4 (wystarczający, by nie ograniczał wyobraźni jak mały zeszyt), woli pracę w domu zimową porą, ale nie nocą¹⁴⁸. Mówi, że tworzenie to długi proces. Poetka ma w zwyczaju najpierw przygotowywać notatki, wykonywać szkice, by potem przejść do czynności zasadniczych – pisania, które określa jako trudne i często niewdzięczne. Żeby podkreślić żmudną pracę piszącego, zapożycza od Szymborskiej określenie: „ciężkie Norwidy”¹⁴⁹. Sądzę, że w poezji Lipskiej metaforą podejmujących trud pisarzy pozostają: górnik, cieśla, krawiec i oczywiście jubiler, nawet jeśli stają się obiektem ironii. Figura rzemieślnika–artysty uwypukla wysiłek cyzelowania.

Węgiel i diament

Słusznie i już dość dawno temu została rozpoznana charakterystyczna właściwość pisarstwa Lipskiej. Jej poezja krąży wokół pewnych motywów i tematów, za każdym razem jednak w nieco innej konfiguracji lub tonacji¹⁵⁰. W tej grupie, nawet jeśli nie centralne, znajduje się miejsce dla motywów jubilerskich, zarezerwowane często (ale nie zawsze) w pobliżu motywów garderobianych i krawieckich, raczej w formie przeciwwagi do języka współczesnej cywilizacji, zwłaszcza kultury

145 Zob. *Olśnienia w nocy...*, *Xiegarnia odcinek 152*. Ewa Lipska, [O Czytniku linii papilarnych z E. Lipską rozm. F. Łobodziński], <https://xiegarnia.pl/wideo/xiegarnia-odcinek-152-ewa-lipska/> [dostęp: 20.08.2021].

146 Zob. *Życie na fali...*

147 Tamże. Bliskie wydaje się to uruchomieniu fantazmatu pisania, na który zwrócił uwagę już Mateusz Antoniuk. Zob. M. Antoniuk, „Piszę, więc jestem...” *Profesor Stanisław Jaworski i krytyka genetyczna*, „Ruch Literacki” 2018, z. 5, s. 509.

148 Zob. *Odpalam raketę...*, *Olśnienia w nocy...*

149 Zob. *Olśnienia w nocy...*

150 Zob. G. Olszański, *Śmierć...*, s. 8.

technologicznej. Przy czym motywy te nawet w połączeniu z elementami przyrody zazwyczaj odsyłają do świata kultury, akcentując jej sztuczność. Sama autorka określa się zresztą jako „poetkę kultury”, a nie „natury”¹⁵¹.

Metaforyka klejnotów pozwala zachować w tekstach Lipskiej ciągłość tradycji złotniczej (neoromantycznej, romantycznej i wcześniejszej), chociaż oczywiście pojawia się ona w nowocześniejszym wydaniu, bywa, że z wykorzystaniem ironii czy groteski, prawie zawsze ze sporą inwencją. Nierzadko poetka sięga do skarbcza tradycji z zamiarem polemiki z przeszłością. Wymowne wydaje się zastąpienie Boga złotnikiem, a złotnika – jubilerem. Niemniej poezja Lipskiej przekonuje, że klejnoty, które zdają się mocno osadzone w wyobraźni literackiej, nadal mają moc metaforyczną, nie służą zużytych figurom, ale umiejętnie ich literackie szlifowane i osadzenie w nietuzinkowej oprawie chroni przed manierą, zgodnie zresztą z rozpoznaniem starożytnych retorów.

W twórczości Lipskiej metaforyka jubilerska staje się środkiem artykulacji ważnych treści, jak pokazuje analiza *11 września 2001* oraz *Kopalni*, również metapoetyckich. Autorka wykorzystuje ją, by wyrazić trud cyzelowania, wieloetapowość pisania, ale także podkreślić siłę poetyckiej wyobraźni i wolności artystycznej w kreowaniu światów możliwych, niekiedy piękniejszych od tych rzeczywistych, zagrożonych w niepokoju. Wybiera ją, by postawić literaturę w stan podejrzenia, przestrzec piszących przed niebezpieczeństwem brudnych rąk, lecz także dać ślad poetyckiemu marzeniu o słowie niebanalnym. W punkt trafiła Gralewicz-Wolny, pisząc po lekturze *Kopalni*: „Węgiel / diament – być może to właśnie te dwa, tożsame wszak w pewnym zakresie określenia, najtrafniej definiują wiersz”¹⁵².

Bibliografia

Literatura podmiotu

- Lipska Ewa, *Droga Pani Schubert...*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012.
 Lipska Ewa, *Drzazga*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.
 Lipska Ewa, *Ja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.
 Lipska Ewa, *Miasteczko Świat (Mestecko Mir)*, przekł. Anatol Roitman, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.
 Lipska Ewa, *Miłość w trybie awaryjnym*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2019.
 Lipska Ewa, *Nie o śmierć tutaj chodzi, lecz o biały kordonek*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.

¹⁵¹ Zob. *O przemijaniu...*, s. 20.

¹⁵² I. Gralewicz-Wolny, „*Kopalnia Imaginacji*”..., s. 92.

- Lipska Ewa, *Nowy wybór wierszy*, Wydawnictwo a5, Kraków 2020.
- Lipska Ewa, *Pomarańczka Newtona*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.
- Lipska Ewa, *Wiersze wybrane*, Wydawnictwo a5, Kraków 2015.
- Lipska Ewa, *Wspólnicy zielonego wiatraczka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996.
- Szymborska Wisława, *Wiersze wybrane*, wybór Autorki, wyd. 2, uzup., Wydawnictwo a5, Kraków 2012.
- Župančič Oton, *Kielich upojenia*, wybór, przekł., posłowie Katarina Šalamun-Biedrzycka, Biuro Literackie, Stronie Śląskie 2020.

Wywiady i spotkania autorskie

- Ewa Lipska i dr Zeit*, z Ewą Lipską rozm. Bogdan Zalewski, https://www.rmf24.pl/raporty/raport-copernicus-festival/news-copernicus-festival-ewa-lipska-i-dr-zeit,nId,4780666#crp_state=1 [dostęp: 20.08.2021].
- Ewa Lipska w spotkaniu ze studentami UJ*, <https://www.youtube.com/watch?v=a8xHaRm4QV8> [dostęp: 20.08.2021].
- Lipska Ewa, *Samotność jest jak cholesterol*, Instytut Książki, <https://www.youtube.com/watch?v=GK-TjmDj96o> [dostęp: 20.08.2021].
- Nikomu się nie śniło*, z Stanisławem Lemem rozm. Ewa Lipska, [w:] Ewa Lipska, Tomasz Lem, „Boli tylko, gdy się śmieje...” *Listy i rozmowy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2018, s. 206–230.
- O poezji wchodzącej w kontakt z energią życia*, z Katariną Šalamun-Biedrzycką rozm. Karol Maliszewski, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/o-poezji-wchodzacej-kontakt-energia-zycia/> [dostęp: 8.08.2021].
- O przemijaniu, trwaniu, miłości, granicach rozsądku i wolności, najmniej o poezji...*, z Ewą Lipską rozm. Marta Fox, „Śląsk” 2012, nr 8, s. 18–20.
- Odpalam raketę i pędzę w kosmos*, z Ewą Lipską rozm. Remigiusz Grzela, „Zwierciadło” 6.03.2020, <https://zwierciadlo.pl/lifestyle/387860,1,ewa-lipska-odpalam-rakiete-i-pedze-w-kosmos.read> [dostęp: 15.08.2021].
- Olsnienia w nocy są najmniej praktyczne*, z Ewą Lipską rozm. Jarosław Mikołajewski, https://www.lipska.wydawnictwoliterackie.pl/wywiady_01_olsnienia_w_nocy_sa_najmniej_praktyczne.php [dostęp: 15.08.2021].
- Same prochy, to za mało*, z Ewą Lipską rozm. Justyna Tomska, https://www.lipska.wydawnictwoliterackie.pl/wywiady_02_same_prochy_to_za_malo.php [dostęp: 20.08.2021].
- Spotkanie autorskie online z Ewą Lipską, poprowadzone przez Jarosława Waneckiego, <https://ksiaznicaplocka.pl/spotkanie-z-poetka-ewa-lipska-w-ksiaznicy/> [dostęp: 9.08.2021].
- Spotkanie z Ewą Lipską we Wrocławiu*, 24.02.2019, <http://kulturalneingredencje.blogspot.com/2019/02/spotkanie-z-ewa-lipska-we-wrocawiu.html> [dostęp: 15.08.2021].

- Wybierz Wielki Zderzacz Hadronów, z Ewą Lipską rozm. Katarzyna Bielas, „Gazeta Wyborcza” 29.07.2015, <https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,18443370,ewa-lipska-wybierz-wielki-zderzacz-hadronow.html> [dostęp: 10.08.2021].
- Xiegarnia odcinek 152. Ewa Lipska, [O Czytniku linii papilarnych z Ewą Lipską rozm. Filip Łobodziński], <https://xiegarnia.pl/wideo/xiegarnia-odcinek-152-ewa-lipska/> [dostęp: 20.08.2021].
- Z Ewą Lipską dla Radia Aktywnego rozm. Bartosz Raducha, https://www.youtube.com/watch?v=5bBpzFC_OFw&t=11s [dostęp: 21.08.2021].
- Życie na fali buntu, z Ewą Lipską rozm. Remigiusz Grzela, „Zwierciadło” 20.08.2012, <https://zwierciadlo.pl/kultura/66124,1,ewa-lipska-zycie-na-fali-buntu.read#> [dostęp: 15.08.2021].

Literatura przedmiotu

- Abrams Meyer Howard, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przekł. Maria Bożena Fedewicz, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.
- Antoniuk Mateusz, „Piszę, więc jestem...” *Profesor Stanisław Jaworski i krytyka genetyczna*, „Ruch Literacki” 2018, z. 5, s. 505–515.
- Babuchowski Szymon, *Bez ostatniego słowa*, „Gość Niedzielny” 2016, nr 37, <https://www.gosc.pl/doc/3432973.Bez-ostatniego-slowa> [dostęp: 13.08.2021].
- Bachelard Gaston, *Psychologia ciężaru*, przekł. Marta Ples-Bęben, [w:] Ilona Błocian, Kamila Morawska, Marta Ples-Bęben, *Gaston Bachelard i filozofie obrazu. Psychologiczne i społeczno-polityczne aspekty obrazowości*, Wydawnictwo UWr, Wrocław 2018, s. 119–161.
- Bachelard Gaston, *Ziemia, wola i marzenie*, [w:] Gaston Bachelard, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, wybór Henryk Chudak, przekł. Henryk Chudak, Anna Tarkiewicz, przedmowa Jan Błoński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 221–297.
- Barradori Giovanna, *Filozofia w czasach terroru. Rozmowa z Jürgenem Habermasem i Jacquesem Derridą*, przekł. Andrzej Karalus, Marcin Kilanowski, Bartosz Orlewski, Wydawnictwo Akademickie, Warszawa 2008.
- Bąba Stanisław, Krzysztof Skibski, *Diatezy i diatetyczne paradygmaty w poezji Ewy Lipskiej*, [w:] *Spotkanie. Księga jubileuszowa dla Profesora Aleksandra Wilkonia*, red. Małgorzata Kita, Bożena Witosz, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2005, s. 195–203.
- Bem Paweł, *Ton manuskryptu. Literatura – edycja – życie*, „Forum Poetyki” lato 2020, s. 8–27, <https://doi.org/10.14746/fp.2020.21.26049>
- Błahut-Prusik Jadwiga, „Wojna z terroryzmem”. *Wojna z globalizacją?*, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo” 2011, nr 17, s. 201–210, <https://doi.org/10.31648/hip.835>

- Bodzioch-Bryła Bogusława, „Trumny z Ikei”, czyli o autonomizowaniu się sloganu reklamowego we współczesnej prozie, poezji i dramacie, „Studia Medioznawcze” 2012, nr 1, s. 91–104.
- Brejnak Sebastian, *Ewy Lipskiej kłopot z samotnością. Od ogółu do szczegółu, czyli dedukowanie ja*, „Teksty Drugie” 2020, nr 5, s. 361–378, <https://doi.org/10.18318/td.2020.5.22>
- Brodziński Kazimierz, *O imaginacji*, oprac. Kinga Kaśkiewicz, „Studia z Historii Filozofii” 2013, nr 3, s. 55–86, <https://doi.org/10.12775/szhf.2014.030>
- Czabanowska-Wróbel Anna, *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Universitas, Kraków 2009.
- Czaja Kamila, *(Nie)przygotowani. Metafora szkoły w polskiej poezji współczesnej*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2018.
- de Biasi Pierre-Marc, *Genetyka tekstów*, przekł. Filip Kwiatek, Maria Prussak, IBL PAN, Warszawa 2015.
- Dudek Zenon Waldemar, *Archetypowa interpretacja literatury*, [w:] *Psychoanalityczne interpretacje literatury. Freud – Jung – Fromm – Lacan*, red. Edward Fiała, Ireneusz Piekarski, Wydawnictwo KUL, Lublin 2012, s. 115–153.
- Dupré Ben, *Etyka*, przekł. Paweł Tomanek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2020.
- Ferrer Daniel, *Światy możliwe, światy fikcyjne, światy skonstruowane a proces genezy*, przekł. Adam Dziadek, „Forum Poetyki” lato 2020, s. 30–50, <https://doi.org/10.14746/fp.2020.21.26050>
- Fornalska Irmina, „Bóg przyznał się, że jest tylko człowiekiem” – niewiara w poezji Ewy Lipskiej, „Studia Filologiczne” 2015, z. 28, s. 53–62.
- Gralewicz-Wolny Iwona, „Kopalnia Imaginacji”. „Miłość w trybie awaryjnym” Ewy Lipskiej, [w:] Iwona Gralewicz-Wolny, *Na tropie. 21 przygód ze współczesną książką poetycką*, Universitas, Kraków 2021, s. 89–92.
- Gralewicz-Wolny Iwona, „Świat w wolnych chwilach jest różowy”. O „Drugim zbiorze wierszy” Ewy Lipskiej, [w:] Iwona Gralewicz-Wolny, *W cudzysłowie. O literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2006, s. 135–149.
- Grądział-Wójcik Joanna, *Doświadczenie szpitala we współczesnej poezji kobiet (rekonans)*, [w:] *Stulecie poetek polskich. Przekroje, tematy, interpretacje*, red. Joanna Grądział-Wójcik, Agnieszka Kwiatkowska, Ewa Rajewska, Edyta Sołtys-Lewandowska, Universitas, Kraków 2020, s. 327–368.
- Grądział-Wójcik Joanna, *Między metafizyką a zaangażowaniem. Metafora tekstylna w poezji Ewy Lipskiej*, [w:] Joanna Grądział-Wójcik, *Przymiarki do istnienia. Wątki i tematy poezji kobiet XX i XXI wieku*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016, s. 83–96.
- Hull Leokadia, *Kody współczesnej cywilizacji w poezji Ewy Lipskiej*, [w:] *Aspekty komunikacji w kształceniu polonistycznym*, red. Jacek Krawczyk, Renata Makarewicz, Wydawnictwo UWM w Olsztynie, Olsztyn 2010, s. 123–135.

- Jacobi Jolande, *Psychologia C.G. Junga. Wprowadzenie do całokształtu twórczości*, przekł. Grażyna i Gregor Glodek, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2014.
- Janion Maria, „*Kuźnia natury*”, [w:] Maria Janion, *Prace wybrane. Gorączka romantyczna*, wstęp Małgorzata Czermińska, t. 1, Universitas, Kraków 2000, s. 275–322.
- Jung Carl Gustav, *O stosunku psychologii analitycznej do dzieła poetyckiego*, [w:] Carl Gustav Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wybór, przekł. Jerzy Prokopiuk, „Czytelnik”, Warszawa 1976, s. 355–378.
- Jung Carl Gustav, *Psychologia a alchemia*, przeł. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2016.
- Kącka Eliza, *Na bateriach*, „*Twórczość*” 2019, nr 10, <http://tworczość.com.pl/artikul/na-bateriach/> [dostęp: 16.08.2021].
- Kisiel Joanna, *Zasłony ciała. O poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, [w:] Joanna Kisiel, *Tropy samotności. O doświadczeniu egzystencji w poezji*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2011, s. 59–93.
- Kornhauser Julian, *Dom, sen i gry dziecięce*, [w:] Julian Kornhauser, Adam Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 160–163.
- Kornhauser Julian, *Ewa Lipska: Sklepy zoologiczne*, [w:] Julian Kornhauser, *Poezja i codzienność*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 148–151.
- Kotarska Jadwiga, „*On karbunkulem świetnym i ognistym*”. *W kręgu metaforyki szlacheckich kamieni*, „*Ruch Literacki*” 1997, z. 4, s. 537–550.
- Kuziak Michał, *Romantyczne górnictwo. Między mistyką, sztuką a przemysłem*, „*Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza*” 2015, nr 8, s. 39–56, <https://doi.org/10.18318/wiekkxix.2015.3>
- Legeżyńska Anna, *Dom i bezdomność w poezji Ewy Lipskiej*, „*Pamiętnik Literacki*” 1996, nr 1, s. 39–57.
- Lektor, *Lektura istnienia*, „*Tygodnik Powszechny*” 2003, nr 13, s. 17.
- Ligęza Wojciech, *Niezgoda na frywolność form. Poezja mistrzów w czasach wielkiej zmiany*, [w:] *Literatura wobec nowej rzeczywistości*, red. Gabriela Matuszek-Stec, Księgarnia Akademicka, Kraków 2005, s. 77–99.
- Łotman Jurij M., *Wędrowka Ulissesa w „Boskiej komedii” Dantego*, przeł. Jerzy Faryno, „*Pamiętnik Literacki*” 1980, nr 4, s. 127–138.
- Marciniak Paweł, *Cztery kolędy Ewy Lipskiej*, „*Poznańskie Studia Polonistyczne*” 2018, nr 32, s. 251–264.
- Marciniak Paweł, „*Nieuchronność dystansu*”. *Nowe czytanie twórczości Ewy Lipskiej*, praca doktorska napisana pod kierunkiem dr hab. Prof. UAM Joanny Wójcik, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2019, <https://doi.org/10.14746/pspsl.2018.32.13>
- Matywiecki Piotr, *Ewa Lipska*, <https://culture.pl/pl/tworca/ewa-lipska> [dostęp: 11.08.2021].

- Mielhorski Robert, *Zawsze nieskończona przeszłość. Dzieciństwo i jego sąsiedztwa w poezji polskiej drugiej połowy XX wieku*, Oficyna Wydawnicza Epigram, Bydgoszcz 2017.
- Mikołajewski Jarosław, *Ja, Lipska, Ewa*, „Gazeta Wyborcza” 19.03.2003, <https://wyborcza.pl/7,75517,1380284.html> [dostęp: 13.08.2021].
- Mytych-Forajter Beata, *Latająca ryba. Studia o podróżopisarstwie Ignacego Domeyki*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2014.
- Nic nie jest pewne. O twórczości Ewy Lipskiej*, red. Arkadiusz Morawiec, Barbara Wolska, Wydawnictwo AHE w Łodzi, Łódź 2005.
- Nowak Katarzyna, *Z polskiej poezji współczesnej*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 1988, s. 68–70.
- Olszański Grzegorz, *Napisz to jeszcze raz, Ewo. O motywie domu w twórczości Ewy Lipskiej – suplement*, [w:] Grzegorz Olszański, *Apelacje. Szkice o literaturze i przygodach jej twórców*, Mikołów 2012, s. 63–76.
- Olszański Grzegorz, *Śmierć udomowiona. Szkice o wyobraźni poetyckiej Ewy Lipskiej*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2006.
- Opacka-Walasek Danuta, *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2005.
- Opis książki *Miłość w trybie awaryjnym* na stronie Wydawnictwa Literackiego, <https://www.wydawnictwoliterackie.pl/produkt/3560/milosc-w-trybie-awaryjnym> [dostęp: 15.08.2021].
- Paszek Jerzy, „Świat ognia” w literaturze lat 1890–1918, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, red. Maria Podraza-Kwiatkowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977, s. 133–190.
- Piech-Klikowicz Aneta, „Patrzmy sobie w oczy...” O twórczości Ewy Lipskiej, Universitas, Kraków 2013.
- Piech-Klikowicz Aneta, *Wspólne podszepty wyobraźni – Ewa Lipska i nadrealizm*, [w:] *Żywioty wyobraźni poetyckiej XIX i XX wieku*, red. Anna Czabanowska-Wróbel, Wydawnictwo UJ, Kraków 2008, s. 191–209.
- Piotrowiak Jan, *Skryptorium wiersza. Ludzie dla początkujących Ewy Lipskiej*, [w:] *Ballaghan. Mikroświaty i nanohistorie*, red. Mariusz Jochemczyk, Magdalena Kokoszka, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2015, s. 151–160.
- Piotrowska-Grot Magdalena, *Przemeblowanie (w) wieczności. Wizja zaświatów w polskiej poezji współczesnej*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2018.
- Pluciennik Jarosław, *Literackie identyfikacje i oddźwięki. Poetyka a empatia*, wyd. 2, Universitas, Kraków 2004.
- Pogłosy. Aspekty twórczości Ewy Lipskiej*, red. Alois Woldan, Stacja Naukowa Polskiej Akademii Nauk, Wiedeń 2011.
- Pointon Marcia, *Brilliant Effects: A Cultural History of Gem Stones and Jewellery*, Yale University Press, New Haven–Londyn 2009.

- Rabizo-Birek Magdalena, *Romantyczni i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej*, Wydawnictwo URZ, Rzeszów 2012.
- Ryś Anna, *Kamienie szlachetne w literaturze starożytnej Grecji i Rzymu*, Wydawnictwo Marpress, Gdańsk 2013.
- Rzepińska Maria, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, wyd. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983.
- Siwczyk Krzysztof, *Nowy tom wierszy Ewy Lipskiej. Poetka wie, jak pisać w czasach grabarzy*, „Gazeta Wyborcza” 8.12.2017, <https://wyborcza.pl/7,75517,22752346,nowy-tom-wierszy-ewy-lipskiej-poetka-wie-jak-pisac-w-czasach.html> [dostęp: 11.08.2021].
- Skibski Krzysztof, *Antropologia wierszem. Język poetycki Ewy Lipskiej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2008.
- Skurtys Jakub, *Czarna magia*, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/czarna-magia/> [dostęp: 9.08.2021].
- Skurtys Jakub, *Serdeczny złotnik świata*, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/serdeczny-zlotnik-swiata/> [dostęp: 8.08.2021].
- Stankowska Agata, „Żywa śmierć”, czyli kłopoty ze skończonością, „Teksty Drugie” 2006, nr 5, s. 102–108.
- „Stoję i patrzę na czym ten świat stoi”. *O twórczości Ewy Lipskiej*, red. Aneta Piech-Klikowicz, Wojciech Ligęza, Wydawnictwo UJ, Kraków 2018.
- Suszek Ewelina, *Figura retoryczna*, [w:] *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, red. Zbigniew Kadłubek, Beata Mytych-Forajter, Aleksander Nawarecki, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2018, s. 182–185.
- Suszek Ewelina, *Uwieść, zakładając kolczyki*, [w:] *Światy poetyckie Barbary Gruski-Zych*, red. Joanna Kisiel, Ewa Bartos, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 2021, tekst w druku.
- Świeściak Alina, *Ćwiczenia z poetyki*, [w:] Alina Świeściak, *Lekcje nieobecności. Szkice o najnowszej poezji polskiej (2001–2010)*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2010, s. 49–53.
- Tokarz Bożena, *Poetyka Nowej Fali*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 1990.
- Troszyński Marek, *Rękopis 4 D*, „Teksty Drugie” 2014, nr 3, s. 49–56.
- Walas Teresa, *Ku otchłani. Dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1905*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986.
- Wądołny-Tatar Katarzyna, *11 września 2001 w poezji (Szyborska, Lipska, Hartwig)*, „Pamiętnik Literacki” 2021, z. 4, s. 101–114.
- Winiecka Elżbieta, *Technika i media w poezji kobiet*, [w:] *Stulecie poetek polskich. Przekroje, tematy, interpretacje*, red. Joanna Grądział-Wójcik, Agnieszka Kwiatkowska, Ewa Rajewska, Edyta Sołtys-Lewandowska, Universitas, Kraków 2020, s. 545–634.
- Wolf Werner, *(Inter)mediality and the Study of Literature*, „CLCWeb: Comparative Literature and Culture” 2011, nr 2, s. 1–9, <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1789>

- Woźniak Maciej, *Dwadzieścia i jeszcze trochę*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7566-dwadzieścia-i-jeszcze-troche.html> [dostęp: 11.08.2021].
- Wyka Marta, *Język nad przepaścią*, [w:] Marta Wyka, *Niecierpliwość krytyki. Recenzje i szkice z lat 1961–2005*, Universitas, Kraków 2006, s. 235–242.
- Wyka Marta, *Pewny jest cień w rogu pokoju. O nowych wierszach Ewy Lipskiej*, „Dekada Literacka” 1991, nr 31, s. 1–2.
- Zduniak Jan, *Dzieciństwo i jego pamięć*, „Dzieciństwo. Literatura i Kultura” 2019, nr 1, s. 263–276, <https://doi.org/10.32798/dlk.165>
- Ziętek Agnieszka, *Filozofia wobec 9/11. Jacques Derrida i Jurgen Habermas o terroryzmie*, „Kultura i Historia” 2009, nr 16, <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/pl/archives/1461> [dostęp: 14.08.2021].
- Żuliński Lucjan, *Spokojna młodość Ewy Lipskiej*, [w:] Lucjan Żuliński, *Mity konieczne*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1989, s. 67–75.

Ewelina Suszek

Refinement: The Creative Process in a State of Suspicion in the Poetry by Ewa Lipska

Summary

The paper provides an analysis and interpretation of selected literary texts by Ewa Lipska, with particular focus on poems: *11 września 2001* [*September 11th, 2001*] and *Kopalnia* [*The Mine*]. In these metapoetic poems, Lipska makes use of jewellery imagery (seemingly unfamiliar to her output) in order to emphasise the processuality of an act of creation, its ethical ambivalence, and its complex sources. The offered interpretations refer, among other things, to theses by Carl Gustav Jung and Pierre Marc de Biasi. Analysing the way in which the poet uses motifs of gemstones and metaphors with a jewel – and also demonstrating strategies of the literary refining of poems – the author of this paper challenges the hypothesis of the end of the ‘goldsmith convention’ in contemporary Polish poetry.

Keywords: Ewa Lipska, jewellery imagery, a poet-goldsmith, a work *in statu nascendi*

Ewelina Suszek, doktor nauk humanistycznych, literaturoznawca, absolwentka filologii polskiej i filozofii w ramach Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych na Uniwersytecie Śląskim; ukończyła Podyplomowe Studia Kwalifikacyjne Nauczania Kultury Polskiej i Języka Polskiego jako Obcego oraz Podyplomowe Studia „Przygotowanie Pedagogiczne”. Laureatka drugiej nagrody w Konkursie im. Czesława Zgorzelskiego. Adiunkt w Państwowej Wyższej Szkole Zawodowej w Tarnowie, wykłada również w Wyższej Szkole Ekonomiczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej. Autorka monografii: *Szybkość, pośpiech, kompresja. „Poetyka przyspieszenia” w poezji Krystyny Miłobędzkiej* (2014) oraz *Figuracje braku i nieobecności. Miłobędzka – Białoszewski – Koziół* (2020). Współredaktorka tomów zbiorowych: *Przygody nierozumu: szaleństwo – myśl – kultura* (2012) i *Kontrinterpretacje* (2018). Członek Komisji Historycznoliterackiej PAN – Oddział w Katowicach, sekretarz Redakcji „Humanities and Cultural Studies” oraz członek Redakcji „Linia Prosta”. Publikowała m.in. w czasopismach: „Postscriptum Polonistycznym”, „Śląskie Studia Polonistyczne”, „FA-art”, „Narracje o Zagładzie”, „Rana. Literatura – Doświadczenie – Tożsamość”.

Jerzy Wiśniewski*

 <http://orcid.org/0000-0003-0208-8969>

Pasjonująca gra. *Ballada o szachiście* i inne „ciekawe piosenki” Wojciecha Młynarskiego napisane z Jerzym Wasowskim w okresie stanu wojennego (1982–1983)

Streszczenie

Wśród kompozytorów, z którymi współpracował Wojciech Młynarski – błyskotliwy autor tekstów piosenek i przenikliwy satyryk, librecista i tłumacz, a także utalentowany piosenkarz – znalazł się zupełnie wyjątkowy twórca, często nazywany „polskim Gershwinem” – Jerzy Wasowski. W rezultacie ich blisko dwudziestoletniej współpracy, przerwanej przez śmierć Wasowskiego w 1984 roku, powstało około trzydziestu piosenek, będących najczęściej utworami o kabaretowo-satyrycznym charakterze albo mających postać „śpiewanych felietonów”. Wśród dokonań spółki Młynarski–Wasowski znalazło się wiele „małych arcydzieł”, będących przykładami mistrzowskich powiązań słowa z muzyką. Utwory, które napisali razem w ostatnim okresie współpracy, zostały w specjalny sposób zapamiętane przez Młynarskiego. Piosenki te powstawały w szczególnym momencie historii PRL – podczas karnawału „Solidarności” i w okresie stanu wojennego.

* Dr hab., Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Zakład Literatury i Tradycji Romantyzmu, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; e-mail: jerzy.wisniewski@uni.lodz.pl

A ponadto zamykały dzieje ich autorskiej spółki. Utwory, które napisali jako ostatnie – w 1982 i 1983 roku – zostały określone przez Młynarskiego jako „ciekawe piosenki”. W okresie stanu wojennego Młynarski postanowił zawiesić publiczne występy – dołączając do artystów, którzy w proteście podjęli decyzję o bojkocie państwowych mediów. Zajął się wyłącznie tworzeniem tekstów, przeznaczonych do nowych piosenek. Z propozycją komponowania muzyki zwracał się w tym czasie głównie do Wasowskiego, który podobnie jak on uważał, że należy nadal pisać, lecz – na razie – „do szuflady”. Powstało wówczas osiem utworów, z których sześć – *Ballada o szachiście* (1982), *Jestem piłeczką pingpongową* (1982), *Po Krakowskim w noc majową* (1982), *W miejskim teatrzyku lalek* (1982), *Róbmy swoje* (1983), *Ballada o dwóch koniach* (1983) – miało charakter satyryczno-publicystyczny i weszło do repertuaru Młynarskiego, kiedy wznowił występy. Natomiast dwie pozostałe piosenki – *Mam złe lata i dobre dni* (1983) oraz *Gram o wszystko* (1983) – były liryczno-refleksyjnymi utworami z tekstami żeńskimi, a ich wykonawczyniami stały się kilka lat później Hanna Banaszak i Ewa Bem. W tym artykule została przedstawiona analiza jednej z tych piosenek – *Ballady o szachiście* – mająca między innymi na celu wyjaśnienie – w sposób elementarny – dlaczego Młynarski użył słowa „ciekawe” w odniesieniu do piosenek napisanych z Wasowskim w okresie stanu wojennego. Określenie to przede wszystkim ma oznaczać utwór, którego słowa i muzyka zostały napisane po to, by słuchaczom „dawać do myślenia”.

Słowa kluczowe: Wojciech Młynarski, Jerzy Wasowski, piosenka, PRL

Współautorami artystycznego sukcesu piosenek, których słowa wychodziły spod pióra Wojciecha Młynarskiego¹, byli także ich kompozytorzy. Wprawdzie uwagę odbiorców przykuwały przede wszystkim teksty tych utworów, jednak trudno byłoby nie doceniać walorów, jakimi odznaczała się ich muzyka. Szczęśliwym zrzędzeniem losu, Młynarski – błyskotliwy autor tekstów piosenek i przenikliwy satyryk, librecista i tłumacz, a także utalentowany piosenkarz – w poszczególnych okresach swej artystycznej biografii współpracował z kompozytorami obdarzonymi inwencją i dysponującym świetnym warsztatem. Z niektórymi udało się mu pracować częściej i dłużej – przy ich udziale powołać do życia kilka spółek autorsko-kompozytorskich. Z innymi natomiast napisał jedynie pojedyncze piosenki, wszakże – jak zawsze – doskonale skonstruowane i „dające do myślenia”.

¹ Wojciech Młynarski (1941–2017), polonista, absolwent Uniwersytetu Warszawskiego. Pod koniec studiów (które ukończył w 1963 roku) związał się z kabaretem, działającym w klubie studenckim Hybrydy i tam debiutował jako autor i wykonawca; tak rozpoczęła się jego profesjonalna twórczość, którą rozwijał w następnych latach pisząc i występując – do 2015 roku.

Do zainicjowania przez Młynarskiego tej twórczości – we wczesnych latach 60. XX wieku – przyczynił się w znacznej mierze kompozytor Roman Orłow². Dzięki jego sugestiom początkujący autor tekstów, występujący na kabaretowej scenie studenckiego klubu Hybrydy, mógł zaprezentować swe dokonania większej liczbie odbiorców – choćby słuchaczom Polskiego Radia i publiczności pierwszych opolskich festiwali:

„Cała moja przygoda z piosenką zaczęła się od Romana Orłowa, mojego kuzyna, który u początków podtrzymywał mnie na duchu i namawiał do pisania tekstów. Z nim stworzyłem swoje pierwsze profesjonalne utwory [...]”³ – wspominał Młynarski. – „To Roman poprzez swoje liczne kontakty i znajomości wciągnął mnie do pisania piosenek. To znaczy wiedząc, że piszę do kabaretu, namawiał mnie do pisania piosenek – zwyczajnych, normalnych piosenek, które, żeby żyć prawdziwym życiem, musiały przejść przez komisję kwalifikacyjną w Polskim Radiu. Na czele komisji stał Władysław Szpilman, musieliśmy więc napisać po prostu dobre rzeczy”⁴.

Efekty współpracy Młynarskiego z doświadczonym (i starszym o pokolenie) twórcą były bardzo pomyślne; piosenki zostały zauważone i docenione przez znawców oraz publiczność⁵. Ich powodzenie ponadto upewniło Młynarskiego w wyborze życiowej profesji – pisanie tekstów piosenek stało się odtąd jego stałym zajęciem. Współpracę z nim rozpoczęli wkrótce także inni kompozytorzy, przynależący do różnych generacji i preferujący rozmaite style muzyczne. Przypomnieć

² Roman Orłow (1922–2017), artysta plastyk, absolwent Wyższej Szkoły Plastycznej w Łodzi, pianista-amator i kompozytor-samouk, autor muzyki do wielu wczesnych piosenek Młynarskiego.

³ W. Młynarski, *Moje ulubione drzewo, czyli Młynarski obowiązkowo*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007, s. 14.

⁴ D. Michalski, *Dookoła Wojtek. Opowieść o Wojciechu Młynarskim*, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2008, s. 44.

⁵ W latach 1963–64 Młynarski i Orłow napisali m.in. następujące piosenki: *Pożegnanie szansonistki*, *Ludzie to kupią!*, *Po prostu wyjedź w Bieszczady*, *Z kim tak ci będzie źle jak ze mną*, *Spalona ziemia*, *Jesienny Pan*, *Makabryczna ballada o biurowej goniec*. Nieco później powstało jeszcze kilka innych piosenek: *Kartoflanka*, *Zmieniłeś się*, *Ballada o Kołobrzegu*, *Nie mów, jaką przyjdiesz drogą*, *Ściany między ludźmi*. Spośród tych najwcześniejszych publiczność w Hybrydach oklaskiwała wiosną 1963 roku tango *Pożegnanie szansonistki*, twista *Ludzie to kupią!* oraz *Po prostu wyjedź w Bieszczady* (zob. wypowiedź Młynarskiego [w:] D. Michalski, *Dookoła Wojtek...*, s. 46). Z kolei, na Krajowym Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu w 1963 roku wyróżniono *Pożegnanie szansonistki*, natomiast w 1964 roku dwie pierwsze nagrody otrzymały piosenki: *Z kim tak ci będzie źle jak ze mną*, *Spalona ziemia*.

warto choćby niektórych: Janusz Sent⁶, Jacek Szczygieł⁷, Tadeusz Prejzner⁸, Jerzy Abratowski⁹, Włodzimierz Gulgowski¹⁰, Jerzy „Duduś” Matuszkiewicz¹¹, Adam Sławiński¹², Tadeusz Suchocki¹³, Franciszka Leszczyńska¹⁴, Adam Skorupka¹⁵, Maciej Małecki¹⁶, Włodzimierz Nahorny¹⁷, Jerzy Derfel¹⁸, Włodzimierz Korcz¹⁹. Teksty Młynarskiego można też odnaleźć w piosenkach komponowanych przez Andrzeja Zielińskiego (lidera beatowego zespołu Skaldowie)²⁰ i Aleksandra Bema (współzałożyciela latyno-jazzowych formacji Bemibek i Bemibem)²¹.

-
- 6 Młynarski napisał z nim wiele piosenek w latach 60. i 70. – np. *Jesteśmy na wczasach, Nie umiałem tak ładnie, Żorzyk, Och, ty w życiu, Dziewczyny, bądźcie dla nas dobre na wiosnę, Bynajmniej, W razie czego, przypomnijcie sobie Dzisiaj, Tupot białych mew, Sposób na bezsenność, Przedostatni walc, Cztery nesesery, Daj Des, Prowizorycznie.*
- 7 To kompozytor m.in. słynnej *Niedzieli na Głównym*, a także *Komunikatu w sprawie mojego głosu* – czyli prototypu kupletów *Miłe Panie i Panowe bardzo mili*, śpiewanych przez Młynarskiego podczas wielu recitali.
- 8 To autor przebojowej muzyki do *Światowego życia* i piosenki *Ktoś, kto mnie lubi*.
- 9 To kompozytor *Żniwnej dziewczyny*, napisanej w rytmie bossa nova.
- 10 To kompozytor *Polskiej miłości*.
- 11 Skomponował m.in. *Balladę o siedmiu nożach, Mam ochotę na chwileczkę zapomnienia, La valse du mal, Jeszcze w zielone gramy, Nie mam jasności w temacie Marioli, Ach to był szał, gdy Duduś grał, Nie wycofuj się*.
- 12 To kompozytor piosenek: *Po prostu jestem, Jeśli znajdę taką żonę*.
- 13 To kompozytor piosenek: *Statek do Młocin, Ballada o Dzikim Zachodzie*.
- 14 To kompozytorka piosenki *Po co babcię denerwować*.
- 15 To autor muzyki do *Takiej piosenki, takiej ballady*.
- 16 To kompozytor m.in. piosenek: *Kogo udajesz przyjacielu, Ułańska fantazja*, śpiewany felieton *Hotel »Europa«* oraz muzyki do spektaklu *Cień*.
- 17 To kompozytor piosenki *Księżyc nad Kościeliskiem* oraz muzyki do cyklu utworów *Pogadaj ze mną*.
- 18 To kompozytor piosenek: *Dzieci Kolumba, Co by tu jeszcze, Sytuacja, Absolutnie, Inżynierowie dusz, Przetrywamy, Strasznie cię lubię, piosenko, Odwiedziłem starego muzyka, Maraton Sopot – Puck, Kuplety wariatów, Song szczura, Piosenka tonącego*, a także muzyki do monodramu piosenkarskiego *Dwanaście godzin z życia kobiety* (którego wykonawczynią była Halina Kunicka).
- 19 To kompozytor m.in. piosenek: *Jeszcze się tam żagiel bieli, Życie, kocham cię nad życie, Ogrzej mnie*.
- 20 To kompozytor piosenek: *A wójtą się nie bójta, Wszystko mi mówi, że mnie ktoś pokochał, Prześliczna wiolonczelistka, Bas, Katastrofa, Straszne sny naczelnika poczty w Tomaszowie, Hymn kolejarzy wąskotorowych, Póki ludzie się kochają, Ty*.
- 21 To kompozytor piosenek: *Lubmy się trochę, Dlaczego nas tam nie ma, Nigdy w życiu nie jest tak, Zobacz czyje imieniny, Miejska kołysanka, Dziennik mej podróży, Samba spoko, Jeśli masz szaleństwa choć tuł, Powrotna bossa nova*.

Wśród kompozytorów, z którymi współpracował Młynarski, znalazł się jednak jeszcze jeden, zupełnie wyjątkowy twórca. Był to Jerzy Wasowski²². Spotkanie z nim – i zawiązanie na wiele lat autorsko-kompozytorskiej spółki – stało się możliwe dzięki Edwardowi Dziewońskiemu, który w połowie 1964 roku rozpoczął formowanie zespołu kabaretu Dudek. Młynarski został zaproszony do grona osób tworzących scenariusze dla tego estradowego kabaretu i – jako utalentowany autor tekstów – przedstawiony Wasowskiemu, który w tej grupie miał pełnić funkcję nieformalnego kierownika muzycznego. Pierwszym ich wspólnym utworem – do premierowego spektaklu *Dudka* (zaprezentowanego w styczniu 1965 roku) – był napisany *Czas miłości* (zaśpiewany przez Barbarę Rylską, a potem wykonywany także przez Młynarskiego). W rezultacie ich blisko dwudziestoletniej współpracy, przerwanej przez śmierć Wasowskiego w 1984 roku, powstało około trzydziestu piosenek²³, będących najczęściej utworami o kabaretowo-satyrycznym charakterze albo mających postać „śpiewanych felietonów”²⁴. Na liście dokonań spółki Młynarski-Wasowski znajduje się wiele „małych arcydzieł”, stanowiących przykłady mistrzowskich powiązań słowa z muzyką; oto niektóre: *W co się bawić*, *Ballada o romansach*, *Weź pan siekierkę*, *Nie wytrzymuję*, *Szajba*, *Lubię wrony*, *W Polskę idziemy*, *Gdzie Orawa i gdzie Spisz*, *Przyjdzie walec i wyrówna*, *Najpiękniejszy list miłosny*, *Pucel [Układanka]*, *Bohaterowie Remarque’a*, *Diatryba*, *Ballada o bezrybiu*, *Ballada o dwóch szkołach*, *Ballada o szachiście*, *Jestem piłeczką pingpongową*, *Po Krakowskim w noc majową*, *Róbmy swoje*, *Mam złe lata i dobre dni*, *Gram o wszystko*, *Ballada o dwóch koniach*. Większość tych piosenek trafiła do repertuaru Młynarskiego-wykonawcy – i była prezentowana podczas jego recitali, a także nagrywana. Niektóre stały się bardzo popularne.

Obaj twórcy cenili sobie tę – nawiązaną dzięki Dudkowi – artystyczną znajomość. Od jej początków Młynarski był zafascynowany fachowością i stylem pracy

22 Jerzy Wasowski (1912–1984) – z wykształcenia inżynier akustyk, wieloletni pracownik Polskiego Radia; speaker, dziennikarz, aktor, reżyser, kompozytor muzyki do spektakli teatralnych i piosenek, współtwórca telewizyjnego *Kabaretu Starszych Panów*.

23 Zob. wypowiedź Młynarskiego [w:] tenże, *Moje ulubione drzewo...*, s. 15.

24 Młynarski przystał, by tej nazwy używać w odniesieniu do jednej z odmian swych piosenek: „Ktoś to nazwał »śpiewanym felietonem« [...] Ja się z tą nazwą zgodziłem. Rzeczywiście, warstwa publicystyczna, dydaktyczna czy interwencyjna, pole obserwacji, zakreślone na sposób dziennikarski, niewątpliwie w tych utworach istniały” (*Wojciechem Młynarski [wywiad]*, [w:] U. Biełous, *Wielcy, skromni. Rzecz o wybitnych artystach filmu i teatru, którzy naprawdę są skromni*, Edition Spotkania, Warszawa [1994], s. 298). Określenie to wymieniał też obok innych, charakteryzujących jego piosenkowy dorobek; we wstępie do książkowego wyboru własnych utworów z lat 1977–1983, zaznaczył, że opublikowane w tym tomie teksty ukazują „wszystkie uprawiane przeze mnie rodzaje piosenki: balladę, obrazek obyczajowy, piosenkę »szlagwortową«, śpiewany felieton czy warsztatowy pastisz” (W. Młynarski, *Róbmy swoje*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 1985, s. 5).

Wasowskiego. Z niecierpliwością czekał na jego uwagi; budziła się w nim wtedy – co przyznawał po latach – natura pilnego studenta, który chce za wszelką cenę poznać opinie swego mentora i podążać za jego radami. Pozostawał też pod urokiem osobowości Wasowskiego – choćby jego poczucia humoru i skromności. Zapamiętał go jako kogoś naprawdę nieprzeciętnego:

„To był geniusz. Po prostu geniusz. Fenomenalny kompozytor, z talentem danym od Pana Boga”²⁵. „Charakteryzował się niezwykle spokojem i ogromną delikatnością. Był to człowiek stonowany, wyciszony. Jeśli się go o coś zapytało, zazwyczaj spieszył z mądrą zawodową poradą. [...] Współpraca z nim to był cały rytuał. Przychodziło się do niego do domu, najpierw należało porozmawiać ogólnie, poartować, następnie pokazywało się tekst. Pan Wasowski długo się w niego wczytywał, często zadając pytania. Nieraz wręcz żądał poprawek, wskazując nielogiczności albo zamiatwane miejsca. Uważałem go za absolutny autorytet i na ogół mu się podporządkowywałem. Uwielbiałem, kiedy dzwonił z wieścią, że piosenka jest gotowa. Stawiałem się u niego, znowu celebrował rozmowę na tematy ogólne, tyle że tym razem na koniec przechodziło się do pianina i kompozytor prezentował utwór. Na koniec otrzymywałem wspaniale zapisany papier nutowy, wręcz sztych. Kiedyś się głośno tym zachwyciłem, odpowiedział mi: »Bazgrać mogą geniusze. Rzemieślnicy muszą pisać wyraźnie«. [...] [A – J.W.] jeśli Wasowski miał się za rzemieślnika, to był rzemieślnikiem mającym stały kontakt z Panem Bogiem. Natchnienie spływało na niego nieprzerwanym potokiem, a on je w swoje miniatury cierpliwie wlewał”²⁶.

Młynarski był pewien, że muzyka, którą skomponuje Wasowski do pisanej wspólnie piosenki, będzie zawsze wyjątkowa i znakomicie zespolona z tekstem²⁷. Znając wcześniejsze dokonania „polskiego Gershwina”²⁸, wiedział, że będzie ona nadawać każdemu ich utworowi niepowtarzalny rys. Dostrzegął bez

²⁵ D. Michalski, *Dookoła Wojtek...*, s. 118.

²⁶ W. Młynarski, *Moje ulubione drzewo...*, s. 14–15.

²⁷ O roli Wasowskiego w ostatecznym kształtowaniu słownego przekazu piosenek opowiadał Jerzy Derfel: „Udział pana Jerzego w pracy nad piosenką był nie tylko większy, niż się wszystkim wydaje, ale on był, że tak powiem, constans. Wciąż nam powtarzał: »Tekst, który macie, napisany [...], on jest, owszem. Ale ważne jest to, co podpisane pod nutami [...]«. Tak samo było z tekstami Młynarskiego, czego byłem świadkiem: inny tekst Wojtek dostarczał, a inny był podpisany pod nutami. [...] To nie znaczy, że on ingerował w tekst – nie! On go po prostu idealnie dopasowywał do melodii [...]». (D. Michalski, *Starszy Pan A. Opowieść o Jerzym Wasowskim*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2005, s. 214–215).

²⁸ To określenie pojawia się np. w książce Dariusza Michalskiego, *Starszy Pan A...*, s. 500: „Polski Gershwin«, którego piosenki śpiewają, na pewno doskonale znają chyba już cztery pokolenia Polaków”.

trudu i doceniał odrębność muzycznego języka, jakim operował ten „fenomenalny kompozytor”:

Jerzy Wasowski zawsze był dla mnie Numerem Jeden. Kiedy napisałem tekst i chciałem mieć do niego wspianą kabaretową muzykę, to zawsze proponowałem go panu Jerzemu pierwszemu; był mistrzem w wychwytywaniu pewnych aluzji i podkreślaniu ich w muzyce. Moi koledzy o tym wiedzieli i nigdy się nie obrażali: ani Derfel, ani Małecki, ani Sent, ani Orłow²⁹. „Już od pierwszych nut melodii Jerzego Wasowskiego wie się, że to on: jest coś takiego w ich harmonii, strukturze, w podejściu kompozytora do całego materiału, co sprawia, że odbieramy ten utwór jako stylowy, pełen wdzięku, obcujemy z nim z prawdziwą przyjemnością. I jeśli do takiej muzyki pasuje mój tekst – mnie to cieszy”³⁰. „Harmonia w muzyce Wasowskiego była niepowtarzalna, jedyna – tak uważali wszyscy dobrzy aranżerzy – [...] dziś też każdy muzyk to potwierdzi. W nutach piosenek Wasowskiego jest zawarta ich aranżacja. Niczego w nich nie trzeba poprawiać, niczego dodawać”³¹.

Z kolei, Wasowski znajdował w tekstach Młynarskiego znakomity materiał do swych kompozytorskich prac. Skądinąd, podejmował się układania muzyki do piosenek niezbyt często i chętnie – wyjaśniając, że w gruncie rzeczy przychodzi mu ono z trudnością. Ponadto komponował wyłącznie do wcześniej napisanego tekstu. Kiedyś zdobył się na następujące, nieco autoironiczne wyznanie:

„W pewnym momencie odkryłem, że [komponowanie] też może być sposobem zarobkowania. Co zresztą nie znaczy, że jest to dla mnie łatwy sposób zarabiania pieniędzy, jako że ja się straszliwie morduję, pisząc muzykę. Jeśli to będzie jasne określenie, to mam tak zwany ciężki warsztat. Zawsze zazdrozczę ludziom utalentowanym, co to siadają i piszą z łatwością. [...] Bo to jest tak ze mną, że jedynym właściwie bodźcem, który może mnie zmusić do pisania ...

²⁹ D. Michalski, *Dookoła Wojtek...*, s. 123.

³⁰ Tamże, s. 348.

³¹ Tamże, s. 118. Ze spostrzeżeniami Młynarskiego koresponduje opinia kompozytora, Macieja Małeckiego: „Piosenki Jerzego Wasowskiego to pastisze najrozmaitszych stylów: romantycznego, jazzowego, ludowego, Moniuszkowskiego, Chopinowskiego. Ale mimo takiej różnorodności są rozpoznawalne od pierwszego dźwięku, bo mają własny styl. Najważniejszą cechą jego sztuki jest *inteligencja*. Ona jest dla smakoszy, nie dla wszystkich – i to jest jej walor. Należy do kultury wysokiej, stanowi wzorzec. I ten wzorzec przetrwa, jego piosenki oprą się modom, zostaną – tak bowiem ogromny jest w nich ładunek emocji, fachowości i nade wszystko – piękna. To piękno nigdy nie zginie” (D. Michalski, *Starszy Pan A...*, s. 215).

muzyki, jest tekst. Literacki, tekst literacki. Ten gatunek... No, jest bardzo niewielu autorów, którzy potrafią takie teksty pisać³².

Teksty Młynarskiego jednak zawsze przełamywały opory Wasowskiego – przyjmował je z zainteresowaniem i zapewne czerpał przyjemność z ich lektury³³. Ale przede wszystkim stanowiły one spełnienie jego kompozytorskich oczekiwań – dostarczały mu inspiracji ze względu na walory literackie i cechy konstrukcyjne. Nic zatem dziwnego, że o zdolnościach pisarskich Młynarskiego wyrażał się z wielkim uznaniem:

„On ma bardzo rzadki talent, dar do panowania nad słowem, nad rymem i rytmem swoich tekstów. Nie są one krótkie, bo przecież każdy opowiada jakąś historię, nie na tyle jednak długie, żeby znudziły. Zawsze było w nich »coś« muzycznego, co kompozytorowi – mnie przynajmniej – bardzo pomagało znaleźć pomysł na motyw muzyczny, refren, melodię, klimat i charakter naszej piosenki. Chociaż nie, to nie są piosenki w tradycyjnym znaczeniu tego słowa [...]. To po prostu takie numery kabaretowe, których melodia ma otulić dźwiękami tekst, wypunktować go, broń Boże, nie przeszkadzając w jego zrozumieniu przez słuchacza³⁴.

Potwierdzenie tych bardzo pozytywnych ocen można odnaleźć w wypowiedzi Marii Wasowskiej, która równocześnie postanowiła ujawnić, jakie zastrzeżenia zgłaszał jej mąż wobec Młynarskiego:

„Jerzy uważał pana Wojtkę za bardzo utalentowanego autora. Miał tylko do niego jedną pretensję: »Ten Młynarski pisze takie piękne liryczne teksty, ale do mnie przychodzi z polityką i każe mi wciąż pisać kuplety«. Kiedyś mu to powiedział – i poskutkowało, bo Młynarski przyniósł mu kilka przepięknych tekstów, między innymi *Bohaterów Remarque’a*. Ale Jerzy musiał się o nie wyklócić³⁵.

³² D. Michalski, *Starszy Pan A...*, s. 173–174. Styl pracy Wasowskiego opisywał wielokrotnie Jeremi Przybora; oto jedna z jego wypowiedzi: „Komponował tylko na zamówienie, zawsze do tekstu, odznętnywał się od wszelkiego *natchnienia*, ale jednak uważał, że to najmniej nudny dla niego sposób zarabiania na życie. [...] Jeśli chodzi o instrumentalną obróbkę melodii, które tworzył łatwo, narzucał sobie, jak mawiał, *trud galernika*. Ale z efektów chyba sam bywał zadowolony, choć nigdy się do tego nie przyznawał” (tamże, s. 211–212). O funkcji, jaką Wasowski przypisywał tekstowi w trakcie tworzenia muzyki do piosenki, opowiadał Jerzy Derfel; „Mówił, że tekst go inspiruje i że to tekst w nim *gra*” (tamże, s. 215).

³³ Dziewoński, mówiąc o komponowaniu piosenek przez Wasowskiego dla kabaretu Dudek, zaznaczył: „Jurek strasznie nie lubi i wzdraga się przed pisaniem, chyba, że dostaje tekst Młynarskiego” (tamże, s. 319).

³⁴ D. Michalski, *Dookoła Wojtek...*, s. 123.

³⁵ Tenże, *Starszy Pan A...*, s. 336–337.

W istocie, piosenki o społeczno-politycznej tematyce i publicystycznym charakterze zdominowały wspólny dorobek obu twórców (choć jak wiadomo jego otwarciem stanowił refleksyjny *Czas miłości*). Oczekiwania Wasowskiego, związane z komponowaniem muzyki do tekstów o lirycznym charakterze, zaczęły po części spełniać się w ostatnim okresie jego współpracy z Młynarskim – w latach 1981–1983. Wszystkie utwory, które wtedy napisali razem, zostały w specjalny sposób zapamiętane przez Młynarskiego. Nietrudno odgadnąć, jakie mogły być tego przyczyny. Piosenki te powstawały w szczególnym momencie historii PRL – podczas karnawału „Solidarności” i w okresie stanu wojennego. A ponadto zamykały dzieje ich autorskiej spółki. O tych, które zostały napisane jako ostatnie – w 1982 i 1983 roku – Młynarski powiedział:

„Ciekawe piosenki napisałem z panem Wasowskim w okresie stanu wojennego. Bo stan wojenny tym się charakteryzował, że na początku cenzura była mikra. Po prostu na zarybek dużo puszczano, żeby wszystkich oszukać, a potem wziąć naród za twarz. [...] Ja wtedy byłem »na kapowniku«, czyli władza, cenzura, urzędnicy przyglądali mi się wyjątkowo uważnie”³⁶.

I w dalszej części wspomnień o tamtych czasach wyjaśnił, jak przebiegało tworzenie tych „ciekawych piosenek” – w nadzwyczajnej sytuacji, spowodowanej opresyjnymi działaniami władz stanu wojennego³⁷:

³⁶ Tenże, *Dookoła Wojtek...*, s. 115 i 117.

³⁷ Dla przypomnienia specyfiki okresu stanu wojennego warto przytoczyć wyimki z jego kronikarskiego opisu: „Kres trwającemu 500 dni karnawałowi »Solidarności« przyniósł wprowadzony przez generała Jaruzelskiego 13 grudnia 1981 roku stan wojenny. Do życia powołano Wojskową Radę Ocalenia Narodowego (WRON). [...] Społeczeństwo polskie zostało poddane rygorom nie znanym od czasów zakończenia II wojny światowej: ludzie uznani za niebezpiecznych dla wojskowych władz zostali internowani, zmilitaryzowano część przedsiębiorstw, zawieszono zajęcia w szkołach i na uczelniach, wprowadzono godzinę milicyjną, zawieszono wydawanie całej prasy (z wyjątkiem partyjnej »Trybuny Ludu« i wojskowego »Żołnierz Wolności«). Zdelegalizowano powstałe po sierpniu bądź tylko zdemokratyzowane organizacje: »Solidarność« robotniczą i chłopską, NZS, Stowarzyszenie Dziennikarzy Polskich i inne. Zmuszono do wyjazdu kilka tysięcy osób aktywnie zaangażowanych w działalność »Solidarności«. [...] Stan wojenny spowodował również wprowadzenie restrykcji USA i innych krajów Zachodu. Zablockowano rozmowy o nowych kredytach i sposobie refinansowania już zaciągniętych. [...] »Solidarność« zeszała do podziemia. Członkowie jej kierownictwa, którzy uniknęli internowania, rozpoczęli tworzenie podziemnych struktur związku. [...] Do podziemia trafiła też część życia kulturalnego, a niektórzy twórcy na znak protestu rozpoczęli bojkot publicznych mediów. Opozycyjne życie kulturalne zaczęło się toczyć w prywatnych mieszkaniach [...] czy budynkach przykościelnych. »Solidarność« dawała o sobie znać setkami wydawnictw podziemnych, gazet, naklejek, znaczków, kartek pocztowych, napisów na murach. [...] Nastroje społeczne były złe. Fatalna sytuacja gospodarcza wpływająca na warunki

„[...] im zależało, żeby wciągnąć artystów na afisz – po to, aby [ci] udowadniali swoją obecnością, że nie jest tak źle [...]. Ale ja nie występowałem – czekałem spokojnie, pewny, że to się jakoś przeobrazi. [...] Już mówiłem, że nie frapowały mnie występy po kościołach. Nie zamierzałem jednak przestać pisać. Uważałem, że to, co przychodzi mi do głowy, należy notować, więc notowałem – w formie piosenek. W stanie wojennym nosiłem je do pana Wasowskiego, on mi komponował muzykę; obydwoj mieliśmy świadomość, że na razie nasza praca nie ujrzy światła dziennego, że piszemy do szuflady i teraz to nie zaistnieje, ale też nie pójdzie na marne. Że przyjdzie kiedyś pora, aby do tego powrócić. Czyli komentowaliśmy czas przeszły (wtedy teraźniejszy) poprzez piosenki. [...] To był opis stanu ducha w układzie, jaki wtedy się wytworzył. Pan Wasowski niewątpliwie czuł to samo; uważał, że nie czas, aby cokolwiek głośno mówić – i to nas połączyło. Takie właśnie myślenie. I [...] takie właśnie »niedziałanie«, przynajmniej oficjalne”³⁸.

W reakcji na posunięcia władz Młynarski postanowił zawiesić publiczne występy – dołączając w ten sposób do artystów, którzy w proteście przeciw restrykcjom i terrorowi stanu wojennego podjęli decyzję o bojkocie państwowych mediów. Skoncentrował się na tworzeniu tekstów³⁹, przeznaczonych do nowych piosenek. Z propozycją komponowania muzyki zwracał się w tym czasie głównie do Wasowskiego⁴⁰, który podobnie jak on uważał, że należy nadal pisać, lecz – na razie – „do szuflady”. Obaj więc podzielali przekonanie, że w tak szczególnych okolicznościach trzeba zajmować się tylko tym, co okazuje się możliwe do zrealizowania. Mieli jednak też nadzieję, że kiedyś dojdzie do zaprezentowania tych piosenek przed publicznością. Młynarski liczył, że po poprawie sytuacji i nastojów w kraju będzie mógł znowu dawać recitale i proponować teksty innym wykonawcom. Natomiast nie rozważał swego udziału w podziemnym nurcie życia kulturalnego; był zdania, że kościoły albo sale parafialne nie są odpowiednimi miejscami do prezentacji jego piosenek. Swoją twórczość chciał przedstawiać oficjalnie – jak dawniej – na scenie lub estradzie, zachowując zdobytą w ubiegłych latach pozycję artysty krytycznego i niezależnego.

Zrealizowanie tych zamiarów wymagało oczywiście zgody cenzury na dopuszczenie jego piosenek do publicznej prezentacji. Młynarski dysponował jednak

życia szarego obywatela, napięcia w stosunkach międzynarodowych, wszechwładny aparat ucisku – to wszystko powodowało, że przyszłość malowała się w szarych barwach” (M. Lizut, A. Zawistowski, *Dekady. 1975–1984*, Biblioteka Gazety Wyborczej, Oficyna Imbir, Warszawa 2006, s. 188–189).

³⁸ D. Michalski, *Dookoła Wojtek...*, s. 405.

³⁹ Zajmował się w tym czasie także przekładami – m.in. piosenek Jacquesa Brela.

⁴⁰ W tym czasie współpracował także z Jerzym Derflem, który w 1982 roku skomponował muzykę do *Piosenki tonącego* oraz *Songu szczura*.

świetnym przygotowaniem do konfrontacji z tą instytucją i do spotkania – w zupełnie nowych okolicznościach – z publicznością. Od początków swej twórczości potrafił po mistrzowsku „grać” słowem, co służyło, z jednej strony, zmyśleniu czujności cenzora, a z drugiej – nawiązaniu porozumienia z dociekliwym odbiorcą⁴¹. Dlatego zapewne zamierzał nie rezygnować ze stosowanych dotąd strategii pisarskich – nadal posługiwać się językiem ezopowym, aluzją i metaforą, konstruować opowieści o parabolicznym charakterze (bliskie bajkom, przypowieściom czy balladom), odwoływać się do erudycji i inteligencji słuchacza⁴². Warto jednak sprawdzić – zapoznając się z wybranymi tekstami piosenek z tego okresu – czy decyzja o doraźnym pisaniu „do szuflady” nie spowodowała jakichś modyfikacji w preferowanym przez niego modelu wypowiedzi. Nie jest to jedyna kwestia, która wydaje się godna uwagi. Młynarski określił piosenki napisane wtedy z Wasowskim jako „ciekawe” – co skłania do przyjrzenia się im jako zapisom komentującym rzeczywistość stanu wojennego; czy rekomendowana przez Młynarskiego „atrakcyjność” tych utworów wiązałyby się z zawartymi w nich spostrzeżeniami, dotyczącymi wydarzeń, nastrojów czy postaw, znamienych dla tego ponurego okresu? A ponadto: jaka rola przypadłaby muzyce w kreowaniu przekazu zawartego w tych piosenkach? Ich semantykę tworzą wszakże – jak w przypadku każdej tego typu miniaturowej formy słowno-muzycznej – nie tylko znaki tekstowe. Dążąc do uchwycenia tego przekazu, należy mieć na uwadze, że piosenka to specyficzna forma wypowiedzi, w której nośnikami sensów są oprócz słów także elementy ukryte w muzyce i wykonaniu. Warto zatem, koncentrując się w głównej mierze na odczytywaniu tekstów tych utworów, przyglądać się także – choćby w elementarny sposób – warstwie muzycznej każdego z nich; przede wszystkim warto prześledzić, czy treści, komunikowane przez słowa, określają w jakiś sposób jej postać. Młynarski stwierdził, że piosenki napisane w tamtym czasie z Wasowskim zawierają „opis stanu ducha w układzie, jaki się wtedy wytworzył”. Zasugerował zatem, że można je postrzegać jako

41 Sposobów kształtowania swych tekstowych wypowiedzi Młynarski „uczył się” pilnie już we wczesnych etapach twórczości: „Z Hybryd wyniosłem przekonanie o sile oddziaływania piosenki kabaretowej. Byłem pewien, że piosenka to forma magiczna, w której w błyskawicznym skrócie można nawiązać kontakt z odbiorcą i za pomocą metafory, aluzji, niedomówienia prowadzić z tym odbiorcą pasjonującą grę. Współpraca z Dudkiem to była wielka szkoła pisania tekstów kabaretowych pod empli danego wykonawcy oraz wielka szkoła omijania cenzury” (D. Michalski, *Dookoła Wojtek...*, s. 375–376).

42 O strategiach posługiwania się słowem, stosowanych przez Młynarskiego w piosenkach (m.in. o komunikacji z odbiorcą i mowie ezopowej) pisał Piotr Derlatka w książce *Poeci piosenki 1956–1989. Agnieszka Osiecka, Jeremi Przybora, Wojciech Młynarski i Jonasz Kofta*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012 – w rozdziałach: *Piosenki, z których się żyje* (s. 39–50) oraz *„Faceci z innej wsi”, czyli ezopowe mówienie o władzy* (s. 147–158).

wypowiedzi, dokumentujące za pośrednictwem słów i muzyki to, co w sferze myśli i odczuć absorbowało ich obu w miesiącach stanu wojennego.

Ustalenie tytułów tych „ciekawych piosenek” nie nastęrcza większych trudności, gdy przegląda się dorobek Młynarskiego z lat 1982–1983, na które przypadał stan wojenny⁴³. Z Wasowskim napisał on wówczas osiem utworów, z których sześć – *Ballada o szachiście* (1982), *Jestem piłeczką pingpongową* (1982), *Po Krakowskim w noc majową* (1982), *W miejskim teatryku lalek* (1982), *Róbmy swoje* (1983), *Ballada o dwóch koniach* (1983) – miało charakter satyryczno-publicystyczny i weszło do jego repertuaru, kiedy wznowił występy⁴⁴. Natomiast dwie pozostałe piosenki – *Mam złe lata i dobre dni* (1983) oraz *Gram o wszystko* (1983) – były liryczno-refleksyjnymi utworami z tekstami żeńskimi, a ich wykonawczyniami stały się kilka lat później Hanna Banaszak i Ewa Bem. Każda z tych słowno-muzycznych miniatur z pewnością zasługiwałaby na odrębną i pogłębioną analizę; są one bowiem w swoim gatunku dziełami wybitnymi.

Cały wspólny dorobek Młynarskiego i Wasowskiego – ich „piosenkowy kodeks” czy „śpiewnik” (*songbook*) – zasługiwałby na monograficzne (filologiczno-muzykologiczne) opracowanie, zawierające także historyczny komentarz. Sobie wyznaczam jednak zadanie skromniejsze. Mam zamiar przypatrzeć się bliżej *Balladzie o szachiście* – a zatem tylko jednemu utworowi z lat 1982–1983, co zapewne pozwoli jedynie w elementarny sposób wyjaśnić, dlaczego Młynarski wszystkie napisane wtedy z Wasowskim piosenki przedstawiał jako „ciekawe” i jednocześnie udzielić odpowiedzi na postawione tu wcześniej pytania. Najpierw jednak spróbuję dokonać generalnych zestawień i porównań, obejmując całościowym oglądem tych osiem utworów.

Przyjrzymy się najpierw piosenkom, które wchodzą w skład pierwszej z wymienionych grup. Łatwo dostrzec w ich tekstach obecność podobnych rozwiązań formalnych; Młynarski w narracji każdej z nich umieścił humorystyczną opowieść (a w jednym przypadku – serię krótkich opowiadań) o intrygującej akcji, wyrazistym zakończeniu i czytelnym przesłaniu. Historie te łączy funkcjonalne pokrewieństwo – każda z nich służy wykładni lub potwierdzeniu jakiegoś poglądu, odczucia czy przewidywania. W każdej można doszukać się aluzji do realiów czasu stanu wojennego. Pod względem gatunkowym opowiadania te są zbliżone

⁴³ Stan wojenny, wprowadzony dekretem Rady Państwa PRL 13 grudnia 1981 roku, został zatwierdzony przez Sejm 25 stycznia 1982 roku. Jego zawieszenie nastąpiło 31 grudnia 1982 roku, a całkowite zniesienie – 22 lipca 1983 roku (zob. J. Skórzyński, M. Pernal, *Gdy niemożliwe stało się możliwe. Kalendarium „Solidarności” 1980–1989*, Wydawnictwo Świat Książki, Warszawa 2005, s. 84–86, 94, 116, 125).

⁴⁴ Młynarski zaczął znowu występować już w 1983 roku (choć nie potrafił określić dokładnej daty). Wspominał: „Doskonale pamiętam swój pierwszy występ po powrocie, ale nie pamiętam już, kiedy to było (na pewno dopiero w 1983), ani gdzie; to się zaciera w pamięci...” (D. Michalski, *Dookoła Wojtek...*, s. 404).

do anegdoty (*Ballada o szachiście*, *Ballada o dwóch koniach*), przypowieści (*Jestem piłeczką pingpongową*), bajki (*W miejskim teatrzyku lalek*), legendy (*Po Krakowskim w noc majową*), apokryfów (*Róbmy swoje*). Muzyka w tych piosenkach – najogólniej rzecz ujmując – została dostrojona do tematyki i charakteru opowiadanych historii. Pełni ona specjalną funkcję wobec treści zawartych w tekstach – „oprowadza” po nich słuchacza, podkreślając znaczenie wybranych słów albo wyodrębniając ważne zwroty czy zdania.

Młynarski w tych piosenkach zatem nie próbował „mówić wprost” o zdarzeniach z lat 1982–1983. Korzystał – pisząc „do szuflady” – z wypróbowanych form wypowiedzi, w których nawiązania do spraw wówczas „niepoprawnych politycznie”, można było efektownie zaszyfrować. Chciał (powtórzmy to), powracając do oficjalnego uprawiania swych profesji – tekściarza oraz wykonawcy – nadal prowadzić dwoistą „grę” słowem: z cenzurą i ze słuchaczami. W kilku piosenkach (pisanych z myślą o własnych występach) zaostrzył jednak satyryczny ton – tak, aby z jednej strony, pogłębić krytyczny osąd tego, co znalazło się w polu jego obserwacji, a z drugiej – rozbawić bardziej odbiorców. Muzyka, skomponowana przez Wasowskiego, udzielała wsparcia tym zamierzeniom, współgrając – przez nastrój i stylistykę – z humorystycznym przekazem, zawartym w tekstach. Jej charakter został doskonale dopasowany do tych treści, co sprawia, że w przypadku każdej ze wspomnianych sześciu piosenek mamy do czynienia z odmiennym stylistyczne – atrakcyjnym i pomysłowo zbudowanym – utworem muzycznym. Są tu zatem: piosenka na wzór dawnego kabaretowego numeru (*Ballada o szachiście*), swingująca ballada z motywem pingpongowych stukotów (*Jestem piłeczką pingpongową*), refleksyjny walczyk miejski (*Po Krakowskim w noc majową*), utwór na modłę dziecięcej piosneczki (*W miejskim teatrzyku lalek*), szlagier z „agitacyjnym” szlagwortem w marszowym refrenie (*Róbmy swoje*), song na kowbojską nutę rodem z filmowych westernów (*Ballada o dwóch koniach*).

Inny charakter mają dwie piosenki, tworzące drugą grupę utworów, napisanych przez Młynarskiego i Wasowskiego w stanie wojennym. To liryczne ballady, których teksty zawierają uniwersalne refleksje egzystencjalne. „Porady” te są jednak przeznaczone wyraźnie na trudne czasy (*Mam złe lata i dobre dni*); a kiedy wszystko wydaje się niepewne, najważniejszą wartością, o którą warto podejmować starania, pozostaje miłość (*Gram o wszystko*). Nastrojowa, płynąca nieśpiesznie muzyka w obu tych piosenkach nawiązuje do tradycji amerykańskiego musicalu filmowego z lat 30. i 40. XX wieku. Atmosfera uchwycona w każdej z nich wydaje się zbliżona do klimatu refleksyjnego utworu *Over the Rainbow (Somewhere)* z filmu *Czarnoksiężnik z Oz* (1939)⁴⁵. W tak finezyjnej, muzycznej oprawie Wasowskiego, sprzyjającej skupieniu i namysłowi, życiowe wskazówki – wypowiedane przez kobiece

⁴⁵ Piosenka *Over the Rainbow (Somewhere)* została skomponowana w 1939 roku przez Harolda Arlena – z tekstem Yipa Harburga – do musicalu filmowego *Czarnoksiężnik z Oz* (w reżyserii

postacie, wykreowane przez Młynarskiego w obu piosenkach – nabierają znaczenia rad bezcennych i kluczowych w dążeniach do wewnętrznej równowagi i poczucia sensu.

Czego może dotyczyć anegdotyczna historia przedstawiona w *Balladzie o szachiście*? Zapewne słuszne byłoby poszukiwanie w jej tekście refleksji o bardziej uniwersalnym charakterze, jednak Młynarski opowiedział w niej przede wszystkim o relacjach między stronami społeczno-politycznego sporu z lat 1980–1981: solidarnościowo-obywatelską oraz partyjno-rządową⁴⁶. Ich figurami w tej historii są dwaj szachiści – narrator (za którego maską dodatkowo ukrywa się autor tekstu) i grający z nim „facet”, dysponujący słabą kondycją umysłową, niepozwalającą mu zwyciężyć w przepisowy sposób:

Mili Państwo, pośród licznych
opowiadań satyrycznych,
z których nieraz miły słuchacz mój się śmiał,
nie publikowałem słodkiej
i niegłupiej anegdotki
o facecie, który ze mną w szachy grał...
[o typku, który ze mną w szachy grał...]
Choć niewąsko był obryty,
znał roszady i gambity,
bo teorię z mądrych książek kuł od lat,
grałem z nim bez przyjemności,
bowiem grywał słabo dość i już po paru ruchach mu mówiłem: »Mat«.
[po paru ruchach mu mówiłem: »Mat«.]
Aż tu facet dnia pewnego krzyknął mi, że dosyć tego,
że tu jakiś podły spisek miejsce ma,
bowiem prawda historyczna
i konieczność dialektyczna

Victora Fleminga i niewymienionych w czołówce: Kinga Vidora, Mervyna LeRoy'a i Geoga Cukora); śpiewała ją Judy Garland, odtwarzająca rolę Dorotki.

⁴⁶ Relacje między ludźmi władzy a obywatelami w PRL stawały się już wcześniej tematem wielu piosenkowych tekstów Młynarskiego; przykładami mogą być m.in. utwory: *Ballada o Dzikim Zachodzie*, *A wójtą się nie bójta*, *Po co babcię denerwować*, *Przyjdzie walec i wyrówna*, *Układanka*, *Maraton pływacki Sopot – Puck*, *Piosenka o kamerzystach* [*Ballada o przeszkoleniu kamerzystów*]. O metodach działaniach władz niesuwerennego i autorytarnego państwa, ukazywanych w tekstach Młynarskiego, pisał Piotr Derlatka w rozdziale *Mechanizmy funkcjonowania władzy totalitarnej*, umieszczonym w jego książce *Poeci piosenki 1956–1989...*, s. 135–147.

żąda, by wygrywał on – nie ja!
 Na protesty me nieczuły,
 rzekł: »Zmieniamy gry reguły,
 bo nie wytrzymują one życia prób,
 od tej pory nie ma skuchy –
 na twój ruch – trzy moje ruchy
 i za każdy zbity pionek bierzesz w dziób!«.
 [»za każdy zbity pionek bierzesz w dziób!«.]

Na krzeselku się poprawił,
 za plecami mi postawił
 byków trzech, na widok których trzęsie febra,
 trzy figury naraz ruszył,
 dziób mi puchnie, płoną uszy...
 Najśmieszniejsze, że on chyba znowu przegra...

1982⁴⁷

47 Cyt. za: W. Młynarski, *Od oddechu do oddechu*, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2017, s. 233–234. W nawiasach kwadratowych umieszczono fragmenty pojawiające się w śpiewanej wersji tekstu tej piosenki – utrwalonej w koncertowym nagraniu, wydany w 1984 roku przez Niezależną Oficynę Wydawniczą (poza zasięgiem cenzury) na kasiecie pt. *Wojciech Młynarski. Róbmy swoje*. Podczas tego występu Młynarskiemu akompaniował na fortepianie Jerzy Derfel. Tekst tej piosenki został opublikowany oficjalnie (w wersji nieco zmienionej – przypuszczalnie na skutek ingerencji cenzorskich) w książce: W. Młynarski, *Róbmy swoje...*, s. 116– 117; modyfikacje dotyczyły trzeciej zwrotki, która w druku otrzymała następującą postać:

Aż tu facet dnia pewnego krzyknął mi, że dosyć tego,
 że tu jakiś podły spisek miejsce ma
 bo konkretna i realna
 sytuacja aktualna
 żąda, by wygrywał on – nie ja!

Oficjalne wydanie nagrania tej piosenki nie ukazało się przed 1989 rokiem. Po raz pierwszy w obiegu dostępnym w Polsce dla wszystkich *Ballada o szachiście* ukazała się dopiero w 1993 roku (a więc po zmianach ustrojowych i po likwidacji Urzędu Kontroli Publikacji i Widowisk); została utrwalona w edycji kompaktowej wytwórni Pomaton pt. *Młynarski w Paryżu*, prezentującej zapis koncertu, który odbył się w Auditorium des Halles w Paryżu, jesienią 1989 roku. Co ciekawe, Młynarski podczas tego występu zaśpiewał tekst trzeciej zwrotki w wersji umieszczonej w publikacji książkowej z 1985 roku. Prezentację piosenki poprzedził wtedy następująca zapowiedź: „Niewątpliwie zainspirowany przez pieśni sportowe Wysockiego, w stanie wojennym na samym początku osiemdziesiątego drugiego [roku

W postępowaniu szachisty, który zirytowany odrzuca uczciwe zasady gry, określając własne i sięgając po przemoc, kryje się aluzja do radykalnych posunięć władz z grudnia 1981 roku, związanych z wprowadzeniem stanu wojennego – a więc do działań wymierzonych przeciwko niezależnym organizacjom związkowym oraz osobom udzielającym im poparcia. Młynarski odniósł się do tych zdarzeń w sposób wyraźnie tonujący ich dramatyzm. Przywołał je bowiem za pośrednictwem żartobliwej historii – opowiedanej przez dowcipnego narratora i zamkniętej optymistyczną pointą. Spojrzał na te wypadki z perspektywy satyryka, zachowującego gotowość do prezentowania humorystycznych i prześmiewczych komentarzy. Postanowił też podzielić się budującą refleksją, że starcie z autorytarną władzą, posługującą się przymusem i represjami, nie jest z góry skazane na niepowodzenie. Pogodny nastrój nadaje tej piosence również muzyka, skomponowana przez Wasowskiego. Ukształtował on jej styl, czerpiąc z tradycji kabaretowo-rewiowych kulek; odwołał się więc do muzycznych konwencji, kojarzonych z naiwnymi żartami i beztroską zabawą. Wskazówkę, by nawiązać do tej stylistyki, odnalazł wszakże w tekście Młynarskiego; narrator, przedstawiający anegdotę o szachiście, rozpoczyna bowiem swą wypowiedź od sformułowań charakterystycznych dla występu kabaretowego („Mili Państwo, pośród licznych / opowiadań satyrycznych, / z których nieraz miły słuchacz mój się śmiał [...]”). Można w tym upatrywać potwierdzenia wcześniej przytaczanych spostrzeżeń Wasowskiego, że w tekstach Młynarskiego znajdował on zawsze podpowiedź, jaką muzykę powinien ułożyć do pisanej przez nich piosenki. Styl, którym postanowił się posłużyć, komponując *Balladę o szachiście*, sprzyjał niewątpliwie uwydatnieniu humorystycznego charakteru historyjki, zawartej w jej tekście. Można zatem zakładać, że obaj autorzy, tworząc tę piosenkę, z jednej strony – chcieli sprawić sobie frajdę w niewesołym czasie, a z drugiej (po wznowieniu występów) – dodać otuchy zwolennikom społeczno-politycznej odnowy, których przygnębiły zdarzenia, rozgrywające się od 13 grudnia 1981 roku. Inaczej mówiąc: zamierzali opowiedzieć – słowami i muzyką – humorystyczną historię, która może zaciekać i podnosić na duchu. Warto więc rozważyć, jakie elementy, składające się na słowno-muzyczny przekaz tej piosenki, mogły poprawiać nastrój słuchaczom, żyjącym w tych ponurych i niepewnych czasach.

Humor każdemu odbiorcy *Ballady o szachiście* mogła poprawić najpierw jej „kabaretowa” muzyka – prędką i skoczną – nadająca wartkie tempo opowiadaniu o szachowych potyczkach dwóch, nierównych sobie graczy. Wasowski ukształtował w tej piosence linię melodyczną i harmonię w taki sposób, by znalazł w nich odzwierciedlenie zarówno przebieg akcji tej żartobliwej historyjki, jak i charakter emocji

– J. W.] napisałem taki utwór o sporcie cichutkim, który nie bardzo kształci mięśnie, ale intelekt rozwija ogromnie – z muzyką Wasowskiego *Ballada o szachiście*” (tekst spisany z nagrania).

portretowanych postaci⁴⁸. Spróbujmy chociaż pobieżnie przyrzeć się kilku jego pomysłom. Muzykę, towarzyszącą wstępnym odcinkom relacji narratora (znajdującym się w dwu początkowych zwrotkach), można uznać za ilustrację jego nastroju, towarzyszącego wspomnieniom rozgrywek ze słabym szachistą. Wprawdzie kolejne potyczki z mało zdolnym przeciwnikiem najwyraźniej nie dostarczały mu satysfakcji, jednak bawiło go rozsnuwanie opowiadania o serii własnych zwycięstw, odnoszonych z łatwością. Można to stwierdzić, analizując nie tylko styl jego wypowiedzi, ale też próbując określić funkcję muzycznych repetycji wersów, kończących zwrotki pierwszą i drugą („o facecie, który ze mną w szachy grał... / [...o tytku, który ze mną w szachy grał...]”; „już po paru ruchach mu mówiłem: »Mat«. / [...po paru ruchach mu mówiłem: »Mat«.]”). Te powtórki tekstu, podyktowane porządkiem konstrukcji linii melodycznej piosenki, budzą skojarzenia ze spontanicznym podśpiewywaniem, które bywa oznaką dobrego humoru. Natomiast muzyka, towarzysząca relacji, umieszczonej w dwu kolejnych zwrotkach (trzeciej i czwartej), sygnalizuje wzrost napięcia oraz przełom w ciągu wydarzeń, relacjonowanych przez narratora. Do słów tych fragmentów tekstu Wasowski ułożył melodię, zbudowaną z motywów, stanowiących ilustrację porywów gniewu słabego gracza, którego zirytowały seryjne klęski. W jej przebiegu apogeum tego wzburzenia wyznaczają partie, powiązane ze słowami czwartej zwrotki, przytaczającymi wypowiedź zbuntowanego „faceta” (poczawszy od wyrażenia „Zmieniamy gry reguły”). W finale tej agresywnej przemowy zaczyna on grozić swemu rywalowi, że użyje siły, jeśli w następnych potyczkach napotka trudności w osiągnięciu przewagi na szachownicy („»[...] i za każdy zbity pionek bierzesz w dziób!«. / [...za każdy zbity pionek bierzesz w dziób!«]”). Jaką funkcję w tym przypadku można przypisać powtórkom wersu kończącego tę zwrotkę (repetyjom, które – jak poprzednio – są podyktowane porządkiem konstrukcji linii melodycznej)? Są one słowno-muzycznym przedstawieniem pokrzykiwań szachowego nieudacznika – podszytych złością, osiągającą w tym momencie punkt szczytowy. Wyraża się w nich wszakże jeszcze inny afekt: przyjemność, którą gracz-miernota czerpie z możliwości odegrania się na przeciwniku i położenia kresu jego irytującym zwycięstwom. Muzyka w ostatnim – piątym – segmencie piosenki, jest wariantem rozwiązań melodyczno-harmonicznych z dwu początkowych zwrotek. Może stanowić zatem ponownie ilustrację dobrego nastroju narratora – nie opowiadającego jednak już tym razem o swoich łatwych zwycięstwach. Relacjonuje on początek kolejnego szachowego meczu, który rozgrywać z nim zaczyna według własnych – i absurdalnych – reguł zadowolony z siebie „facet”. Pogodna muzyka, stanowiąca ilustrację tej sytuacji, może oznaczać zatem w tym przypadku – paradoksalnie – dobry nastrój obydwu szachistów. Nic dziwnego, że gracz-nieudacznik

⁴⁸ Układ melodyczno-harmoniczny, funkcjonujący w kolejnych pięciu zwrotkach *Ballady o szachistcie* można przedstawić następująco: A–A–B–B1–A1.

przeżywa chwile dumy i zadowolenia; jest wszakże pewien bliskiego zwycięstwa. Dlaczego jednak w tej sytuacji dobry humor może mieć także drugi szachista (narrator)? Opresje, których doznaje on od swego rywala, łagodzi rodzące się w nim dziwne przeświadczenie o możliwości – mimo wszystko – pokonania swego przedwcześnie rozradowanego rywala. Myśl ta znajduje wyraz w pointującym jego opowieść, optymistycznie nastrajającym stwierdzeniu: „Najśmieszniejsze, że on chyba znowu przegra...”. Dla zaznaczenia, że zamyka ono w zaskakujący sposób akcję anegdotycznej historii, kompozytor wyeksponował je za pomocą konceptu dwukrotnego „zawieszenia głosu” – wprowadzając w bieg melodii dwie krótkie retoryczne pauzy (przed słowem „najśmieszniejsze” – i tuż po nim). Tych kilka dostrzeżonych kompozytorskich pomysłów może nasuwać wniosek, że dążeniem Wasowskiego było stworzenie muzyki „inscenizującej” żartobliwe opowiadanie, zawarte w tekście Młynarskiego. Jego intencją w tym przypadku było zapewne dostarczenie rozrywki słuchaczowi, ale też przekazanie mu szeregu dźwiękowych sugestii, by pobudzać jego wyobraźnię. Inaczej mówiąc: jego zamiarem było stworzenie z muzycznej materii odpowiedniego dla tekstu „nośnika”, który brałby udział na przykład w kreacji i charakterystyce postaci, występujących w tej pouczającej historyjce. Muzyczne przedstawianie treści słów piosenki (powiązanie ich sensu z melodią, harmonią, rytmem) – bawi słuchacza, lecz równocześnie mobilizuje go do śledzenia przebiegu kolejnych odcinków tekstu. I może stanowić punkt wyjścia do ich analizy i odkrywania ukrytych znaczeń.

Spróbujmy zatem, wracając do *Ballady o szachiście*, rozpoznać sensy zamaskowane w jej tekście. Wiadomo, że zamiarem Młynarskiego było zabawiać odbiorcę intelektualną grą, inicjowaną przez piosenkowe historie. Można założyć, że chciał on – i w tym przypadku – rozbawić swych słuchaczy, zadając im do rozszyfrowywania treści ujęte ezopowo i aluzyjnie, kryjące się pod kostiumem żartobliwej historyjki. Które spośród nich mogłyby szczególnie śmieszyć odbiorcę, przygnębionego rzeczywistością stanu wojennego? Kogoś doświadczonego na co dzień restrykcji, stanowiących rezultat decyzji osób sprawujących dyktatorskie rządy, mogłyby zapewne wprawić w lepszy humor krytyczne i prześmiewcze uwagi, dotyczące nielubianych wtedy „ludzi władzy”. Młynarski postanowił więc poprawiać nastrój zmartwionym sympatykom społeczno-politycznej odnowy, odwołując się do sprawdzonego sposobu: jeżeli chcesz zdyskredytować swego przeciwnika, po prostu wystaw go na pośmiewisko. Ustalmy, jak próbował tego dokonać.

Prześmiewczo w jego piosenkowej opowieści jest przedstawiany niezbyt rozgarnięty acz ambitny „facet”, słabo grający w szachy. Narrator (będący maską autora) opisuje jego postęпки w taki sposób, by stał się w wyobrażeniu odbiorcy karykaturą szachowego gracza. Sprecyzujmy – karykaturą gracza wprawionego, czyli takiego szachisty, który potrafi biegle i z talentem posłużyć się regułami „królewskiej gry”, tocząc skomplikowane i pasjonujące pojedynki z podobnymi sobie partnerami. Kimś takim wydaje się narrator, występujący w tej historyjce; tak opowiada

o swoich rozgrywkach z „facetem”, byśmy mogli łatwo nabrać przekonania, że jest – po prostu – dobrym szachistą. Anegdota z tekstu Młynarskiego – to jednak historia, w której spodziewamy się odnaleźć ciekawe, ukryte znaczenia. Zarówno „facet”, jak i narrator są wszakże postaciami, występującymi w krótkiej parabolicznej opowieści; pełnią w niej funkcję figur, przedstawiających dwu różnych uczestników specyficznej „gry”. Można ich uznać za postacie, które obrazują dwóch różnych polityków – prezentujących odmienne typy umysłowości i przynależących do odrębnych stronnictw. Gra w szachy bowiem często jest przywoływana (także w wypowiedziach potocznych lub publicystycznych) jako przenośne ujęcie działań typowych dla uprawiania polityki. Cel tych politycznych gier jest wiadomy: zwyciężenie, utrzymanie i sprawowanie władzy państwowej. Działania prowadzone przez polityków – określane niekiedy „grą o wpływy” – budzą skojarzenia z grą w szachy ze względu na znaczenie, jakie w obu przypadkach przyznaje się umysłowej kalkulacji (czyli zdolności planowania i przewidywania rozmaitych działań). Nic więc dziwnego, że uprawianie polityki – na które między innymi mogą się składać pertraktacje, kompromisy, porozumienia – znajduje przenośne odniesienie do różnego rodzaju posunięć szachowych (takich, jak „roszady i gambity”, przywołane w tekście Młynarskiego). Ponadto każde działanie, podejmowane w ramach obu tych dziedzin, wiąże się z rygorystycznym przestrzeganiem ściśle określonych reguł (zasady *fair play* – obowiązują tak szachistów, jak polityków). Można zatem przyjąć, że karykatura szachisty, nakreślona w tekście Młynarskiego, jest niczym innym jak zdeformowanym wizerunkiem polityka. Prześmiewcze przedstawienie „faceta” grającego słabo w szachy – w istocie kryje w sobie charakterystykę słabego polityka. Odtwórzmy ją z kolejnych części anegdoty, zawartej w *Balladzie o szachistcie*. Czym zatem wyróżnia się według Młynarskiego słaby polityk?

Już przy poznawaniu pierwszych fragmentów tej historyjki można odnieść wrażenie, że narrator nie ma dla swego rywala litości. Bynajmniej nie chodzi tylko o to, że wciąż nad nim odnosi miażdżące zwycięstwa. Powiada o nim sarkastycznie: „grywał słabo dość”. W istocie, „facet” ten „grywał” raczej niewiele – skoro dostawał mata „już po paru ruchach”. Dlatego od razu może nasuwać się wątpliwość: czy to w ogóle jest szachista? Czy może zasługiwać na takie miano? On jedynie zdobył jakąś wiedzę o grze w szachy („teorię z mądrych książek kuł od lat”) – i nawet może sprawiać wrażenie niezłego znawcy („niewąsko był obryty”). Jednak nie umie rozegrać dłuższej partii i oczywiście nie potrafi zwyciężać. Dlatego słowo „szachista” w tytule tej piosenki wydaje się określeniem ironicznym. Co z tak nakreślonego obrazu słabego szachisty może wynikać dla charakterystyki słabego polityka? Młynarski (ukryty za maską narratora) w subtelny sposób daje do zrozumienia, że ludzi rządzących w PRL trudno byłoby – po prostu – nazywać politykami. Zdaje się sugerować: słaby polityk – nie jest politykiem wcale. Tu jednak trzeba poczynić uzupełnienie: przede wszystkim nie jest politykiem-demokratą. „Facet” – nie-szachista – czyli nie-polityk – to figura funkcjonariusza niedemokratycznych

rządów. Reprezentanci tej autorytarnej władzy przystępowali, co prawda, w trudnych dla swych rządów chwilach (w latach 1980–81), do negocjacji z protestującymi obywatelami: wysłuchiwali ich postulatów, wyrażali zgodę na ustępstwa, podpisywali kompromisowe umowy i zawierali porozumienia. Podejmowali zatem próby uprawiania polityki w sposób, który nawiązywał do idei i norm demokratycznych. Jednak nie potrafili – w istocie nie chcieli – przyswoić sobie tych reguł. Dysponowali o nich niemałą wiedzą – zapewne jednak wyniesioną z zakłamanych (radzieckich?) podręczników o burżuazyjnych (wrogich!) systemach władzy. Nic więc dziwnego, że po lekturze tak „mądrych ksiązek” byli do reguł tych z góry uprzedzeni; były im one zupełnie obce. W przyswajaniu demokratycznych wzorów uprawiania polityki przeszkodę stanowiła ich mentalność, ukształtowana przez marksistowsko-leninowską ideologię. Potraktowali te sposoby politycznej gry na wskroś instrumentalnie, dołączając je taktycznie do swych praktyk rządzenia w „ludowym państwie”, by uspokoić społeczne nastroje i ratować się przed utratą wizerunku skutecznie działającej władzy. Zaczęli – w jakimś sensie – kreować się na demokratów, licząc, że w tym przebraniu zdołają podczas negocjacji łatwo „ograć” przedstawicieli strony obywatelsko-solidarnościowej. Postanowili stworzyć iluzję, że oto rozpoczęła się demokratyzacja (odnowa) ich systemu władzy, a w rzeczywistości dążyć do ocalenia i utrwalenia dyktatury (którą zawsze były ich rządy). Kiedy jednak próby realizacji tych zamierzeń wciąż napotykały na przeszkody – kiedy kolejne rozmowy z protestującymi wymuszały na władzach PRL zbyt daleko idące ustępstwa (odczuwane przez nich zapewne jako haniebne przegrane) – wtedy zabawa w udawanie demokratów definitywnie musiała się skończyć. O tym przełomie w ich postępowaniu – ukrytym w przenośnym obrazie zerwania gry przez wzburzonego „faceta” – opowiada narrator w kolejnych fragmentach anegdoty. Pokrzykiwania nie-szachisty odślaniają jego ambicje, zamiary, przekonania. Co mówią one o usposobieniu nie-polityka – będącego przedstawieniem funkcjonariuszy rządu PRL? Jest on przeświadczony, że władza, którą sprawuje (z podobnymi sobie osobnikami) jest mu raz na zawsze dana. I że konsekwencją wszystkich jego posunięć powinno być zwycięstwo, a jeśli dzieje się inaczej, znaczy to, że w spodziewany – i według niego jedynie słuszny – bieg rzeczy, w wyniku złośliwych dywersji, wkraść się zasadniczy błąd (nie-szachista używa słowa: „skucha”). Nie potrafi on pogodzić niepowodzeń w sprawowaniu władzy z wyobrażeniami, które opanowały jego umysłowość (mówiąc przenośnie: przegrana „nie pasuje mu” do obrazka, który nosi w swojej głowie). Ten styl myślenia wydaje się rezultatem akceptowania aksjomatów utopijnej doktryny (marksistowsko-leninowskiej), nakazującej wiarę w istnienie „konieczności dziejowej” (wynikającej z dialektyki historii). Ślady takich schematów myślowych ujawniają się w wypowiedziach nie-szachisty; po pierwsze, kiedy przywołuje on „podły spiszek” jako przyczynę swych klęsk w potyczkach z narratorem; po drugie, gdy stwierdza, że uzasadnieniem nieodzowności jego wygranych są: „prawda historyczna” i „konieczność dialektyczna”. Śmieszą takie koncyponowania

„faceta”, usiłującego być szachistą; wszakże przedstawia on niedorzeczne argumenty, mające przemawiać za niezbędnością jego zwycięstw. Ktoś taki, jak on, powinien raczej wzmocnić treningi umysłowe albo po prostu porzucić mrzonki o grze w szachy. W ten sposób – grając absurdem – Młynarski daje do zrozumienia, że w istocie nie jest politykiem – tym prawdziwym (demokratą) – ten, kto myśli utopijnie. A jeśli ktoś doświadcza podobnego defektu w rozumowaniach – nie nadaje się do uprawiania sztuki rządzenia.

Jednak na zależność właśnie od takich władz, w których przeważającą liczbę stanowili ludzie o predylekcjach do myślenia utopijnego, zostali skazani obywatele PRL (także ci, żyjący w początkach lat 80.). Kiedy więc funkcjonariusze tych rządów – przegrywając w potyczkach z reprezentantami środowisk solidarnościowo-obywatelskich – uznali, że mogą stracić kontrolę nad sytuacją w państwie, postanowili odwołać się do radykalnych działań.

Skoro bowiem taktyczne włączenie do ich dyktatorskiego systemu rządów pertraktowania z obywatelami nie prowadziło do przewidywanych zwycięstw (podyktowanych, jak mniemali, „koniecznością dziejową”), zdecydowali stanowczo zakończyć ten eksperyment (nie-szachista krzyczy: „Zmieniamy gry reguły, / bo nie wytrzymują one życia prób”). Rezultatem tych postanowień stało się w końcu – jak wiadomo – zerwanie dialogu ze społeczeństwem i wprowadzenie stanu wojennego: ograniczenie wolności obywatelskich i odwołanie się do restrykcji oraz przemocy. W ten sposób peerelowscy pseudo-politycy mogli wreszcie bez przeszkód dążyć do spodziewanych zwycięstw, sprawując rządy wyłącznie według własnych reguł (nie-szachista obwieszcza: „od tej pory nie ma skuchy – / na twój ruch – trzy moje ruchy / i za każdy zbity pionek bierzesz w dziób”).

Przy poznawaniu ostatniego fragmentu tej anegdoty (ostatniej zwrotki *Ballady o szachiście*) ponownie trudno oprzeć się wrażeniu, że narrator nie zamierza się litować nad grającym z nim „facetem”. Mimo że jest poniewierany przez srogich „byków trzech” i mógłby uważać się za pokonanego („dziób mi puchnie, płoną uszy...”), opowiada o dosięgających go represjach i o swym rywalu, nie tracąc zupełnie dobrego humoru. Kreśli prześmiewczy obraz zadufanego w sobie cwaniaka, który spodziewa się łatwego zwycięstwa – skoro zdołał narzucić własne reguły gry, gwarantujące mu przewagę („Na krzeselku się poprawił, / [...] trzy figurki naraz ruszył”). To bez troskie zadowolenie marnego gracza – nie-szachisty (figury funkcjonariusza dyktatorskich władz stanu wojennego) stanowi oznakę jego prostactwa i krótkowzroczności. Narrator, obserwując kolejne (zapewne bezmyślne) posunięcia swego przeciwnika, może więc słusznie przeczuwać, że „facet” ten niebawem „chyba znowu przegra”. Ponadto szczególnie zabawna wydaje się mu perspektywa nieuchronnej klęski nader pewnego siebie szachowego beztalencia. W postawie i przewidywaniach narratora Młynarski zawarł sugestie, dotyczące skuteczności działań peerelowskich pseudo-polityków. Okazuje się, że ich niepodzielne rządy, sprawowane przy pomocy narzuconych siłą i nieuczciwych reguł

(choćby dekretów o stanie wojennym), przyniosą im niechybnie serię kolejnych niepowodzeń. Trudno bowiem odzyskiwać poważanie wśród obywateli, uśmierzając niepokoje społeczne czy przewyżczać kryzys gospodarczy, łamiąc lub nagi-nając prawo, ograniczając wolność oraz stosując terror. Można raczej pogłębić impas w każdej z tych dziedzin (na nic zda się tu wiara w „konieczność dialektyczną”) – i doprowadzić do ostatecznej kompromitacji systemu swych niedemokratycznych rządów. Funkcjonariusze dyktatorskich władz stanu wojennego we własnej „grze” wkrótce poniosą klęskę; podjęte przez nich działania ponownie bowiem odsłonią ich niekompetencję i nieudolność (wszakże w istocie, nie są politykami – powinni poszukać innych zajęć)⁴⁹. Przegrana ta być może w końcu sprawi, że odchodząc w niesławie, ustąpią wreszcie miejsca – oczekiwanym przez zwolenników odnowy – politykom „prawdziwym” – demokratom.

Te pokrzepiające spekulacje, wysnuwane z finału *Balladzie o szachiście*, mogły w początkach smutnej dekady lat 80. rozbudzać nadzieje na możliwą i bliską realizację ustrojowych przemian w Polsce. W większym stopniu jednak mogły one wtedy – wraz z prześmiewczymi uwagami o rządzących – poprawiać nastrój słuchaczom, wciąż popierającym solidarnościowe postulaty i znajdującym zadowolenie w wyławianiu budujących treści z estradowych albo scenicznych wypowiedzi. Młynarski i Wasowski skonstruowali tę piosenkę w taki sposób, by stała się dobrą odpowiedzią na podobne oczekiwania. Jak zatem w odniesieniu do niej – powstałej w okresie stanu wojennego – można by rozumieć określenie, użyte wiele lat później przez Młynarskiego: „ciekawa”? Wydaje się, że przede wszystkim oznacza ono utwór, którego słowa i muzyka zostały napisane, by „dawać do myślenia” inteligentnemu odbiorcy. A skoro pod maską narratora *Ballady o szachiście* (czyli dobrego gracza) ukrywa się autor tekstu, piosenkę tę można uznać za „ciekawą” jeszcze z jednego powodu; w przesłaniu „niegłupiej anegdotki”, prezentowanej z towarzyszeniem pierwszorzędnej muzyki kabaretowej, wydaje się zawarta deklaracja Młynarskiego w ważnej sprawie (i zapewne równie istotnej dla Wasowskiego). Ta napisana przez nich, atrakcyjna i intrygująca słowno-muzyczna miniatura to wypowiedź dwu zwolenników uprawiania polityki zgodnie z demokratycznymi regułami.

⁴⁹ Te wnioski wydają się zbieżne z refleksją zawartą w piosence Młynarskiego *A wójtą się nie bójtą* (1966). Interpretację jej tekstu Piotr Derlatka podsumował następująco: „W ten sposób komentuje Młynarski władzę PRL-u, sugerując, że w obrębie państwa komunistycznego zmiany rządów nic nie dadzą, ponieważ władza totalitarna posługuje się zawsze podobnymi środkami, działa według takiego samego schematu, mechanizmy jej funkcjonowania są identyczne. Autor z dystansem podchodzi do zmieniającej się w obrębie jednego ustroju władzy i sugeruje, że zmiany personalne w establishmencie nic nie dadzą. Daje także do zrozumienia, że zmiany osobowe w rządzie, zamiast poprawy sytuacji w kraju, przynoszą często jej pogorszenie” (tenże, *Poeci piosenki 1956–1989...*, s. 147).

Bibliografia

- Derlatka Piotr, *Poeci piosenki 1956–1989*. Agnieszka Osiecka, Jeremi Przybora, Wojciech Młynarski i Jonasz Kofta, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012.
- Michalski Dariusz, *Dookoła Wojtek. Opowieść o Wojciechu Młynarskim*, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2008.
- Michalski Dariusz, *Starszy Pan A. Opowieść o Jerzym Wasowskim*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2005.
- Młynarski Wojciech, *Moje ulubione drzewo, czyli Młynarski obowiązkowo*, Wydawnictwo Znak 2007.
- Młynarski Wojciech, *Od oddechu do oddechu*, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2017.
- Młynarski Wojciech, *Róbmy swoje*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 1985.

Jerzy Wiśniewski

A fascinating game. *Ballada o szachiście* and other “interesting songs” by Wojciech Młynarski written with Jerzy Wasowski during martial law (1982–1983)

Summary

Among the composers with whom Wojciech Młynarski collaborated – a brilliant songwriter and penetrating satirist, librettist and translator, as well as a talented singer – was a completely unique artist, often referred to as the “Polish Gershwin” – Jerzy Wasowski. As a result of their nearly twenty years of cooperation, interrupted by Wasowski’s death in 1984, about thirty songs were created, most often being cabaret-satirical works or in the form of “sung columns”. Among the achievements of the Młynarski-Wasowski company there are many “small masterpieces”, which are examples of masterly connections between words and music. The works they wrote together in the last period of their cooperation have been remembered in a special way by Młynarski. These songs were written at a special moment in the history of the People’s Republic of Poland – during the “Solidarity” carnival and during the martial law period. Moreover, the story of their proprietary company closed. The works they wrote last – in 1982 and 1983 – were described by Młynarski as “interesting songs”. During the martial law period, Młynarski decided to sus-

pend public appearances – joining the artists who, in protest, decided to boycott the state media. He only took care of writing lyrics for new songs. At that time, he addressed the proposal to compose music mainly to Wasowski, who, like him, believed that one should continue to write, but – for now – “in the drawer”. Eight works were written then, six of which – *Ballada o szachiście* (1982), *Jestem piłeczką pingpongową* (1982), *Po Krakowskim w noc majową* (1982), *W miejskim teatrzyku lalek* (1982), *Róbmy swoje* (1983), *Ballada o dwóch koniach* (1983) – had a satirical and journalistic character and entered Młynarski’s repertoire when he resumed his performances. Whereas the other two songs – *Mam złe lata i dobre dni* (1983) oraz *Gram o wszystko* (1983) – were lyrical-reflective pieces with female texts, and became their performers a few years later: Hanna Banaszak and Ewa Bem. This article analyzes one of these songs – *Ballada o szachiście* – aimed at explaining – in an elementary way – why Młynarski used the word “interesting” to refer to the songs written with Wasowski during the martial law period. This term is primarily intended to denote a work whose words and music were written in order to “give food for thought” to the audience.

Keywords: Wojciech Młynarski, Jerzy Wasowski, The Song, PRL

Jerzy Wiśniewski, dr hab (ur. 1963), historyk literatury, adiunkt w Zakładzie Literatury i Tradycji Romantyzmu Instytutu Filologii Polskiej i Logopedii Uniwersytetu Łódzkiego. Zainteresowania badawcze koncentruje wokół muzycznych inspiracji literatury i twórczości polskich poetów z drugiej połowy XX wieku. Współredaktor prac zbiorowych: *Twórczość Zbigniewa Herberta* (2001), *Dlaczego Herbert. Wiersze – komentarze – interpretacje* (2004), *Muzyka i muzyczność w literaturze od Młodej Polski do czasów najnowszych*, t. 1–2 (2012). Autor książek: *Miron Białoszewski i muzyka* (2004), *Ku harmonii? Poetyckie style słuchania muzyki w wierszach polskich autorów po 1945 roku* (2013). Opublikował także kilka szkiców poświęconych piosence: *Polacy przy jedzeniu i za stołem w piosenkach Wojciecha Młynarskiego*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2010, nr 13, s. 269–280; *Wojciech Młynarski o rządzących i rządzonych w piosenkach z recitalu „Róbmy swoje” (1984)*, [w:] *Władca, władza. Literackie doświadczenia Europejczyków. Wiek XX i XXI*, red. M. Poradecki, M. Szymor-Rólczak, Łódź 2011, s. 277–286; *Piosenka o piosence według Jerzego Wasowskiego i Jeremiego Przybory*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica”, 2012, nr 2: *Muzyka i muzyczność w literaturze od Młodej Polski do czasów najnowszych*, t. II, s. 92–109.

Karolina Kołodziej*

 <https://orcid.org/0000-0003-3122-1108>

Historia pewnego plagiatu: Jan Teodor Grzechota *Białe niewolnice*

Streszczenie

1 lipca 1926 r. „Ekspress Wieczorny Ilustrowany” rozpoczął druk powieści odcinkowej Jana Teodora Grzechoty *Białe niewolnice*. Dwanaście dni później gazeta opublikowała artykuł, w którym poinformowała, że druk powieści został wstrzymany, ponieważ praca okazała się plagiatem powieści skandynawskiej pisarki Elizabeth Schoyen pod tym samym tytułem. Pod pseudonimem Jan Teodor Grzechota krył się znany łódzki poeta Mieczysław Braun (Aleksander Mieczysław Bronsztejn). Podstawą plagiatu była niezwykle popularna powieść, której liczne tłumaczenia na język polski ukazywały się kilkakrotnie w latach 20. i 30. XX wieku w odrębnych wydaniach książkowych. O popularności motywu handlu ludźmi może świadczyć fakt, że motyw ten był wówczas wielokrotnie wykorzystywany także przez polską i europejską kinematografię i teatr. Wnikliwa analiza obu utworów pokazuje, że Braun niemal dokładnie skopiował treść powieści Shonyena – fabułę, postacie, detale. Pisarz dodał kilka początkowych epizodów powieści, aby osadzić akcję w łódzkiej rzeczywistości, co było jednym z wyznaczników poetyki powieści odcinkowej. Prawdopodobnie jedyną karą, jaką poniósł Braun, była publiczna krytyka jego haniebnego czynu, ponieważ nie obowiązywały jeszcze wówczas przepisy dotyczące praw autorskich.

Słowa kluczowe: plagiat, prawo autorskie, prasa dwudziestolecie, powieść odcinkowa, handel żywym towarem

* Dr, Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Zakład Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski, ul. Pomorska 171/173, 91-404 Łódź; e-mail: karolina.kolodziej@uni.lodz.pl

Sensacyjna powieść Jana Teodora Grzechoty

1 lipca 1926 roku „Express Wieczorny Ilustrowany”¹ rozpoczął drukowanie powieści odcinkowej Jana Teodora Grzechoty *Białe niewolnice*. Zgodnie z praktyką wydawcy, premiera była zapowiedziana dzień wcześniej osobnym artykułem reklamowym. Informowano w nim, że powieść „w zwięzłej formie podaje porywającą, ciekawą i autentyczną treść”² o „hańbie XX wieku”, czyli handlu żywym towarem. Autor artykułu przypomniał, jak wygląda walka z tym procederem, z czego on wynika³ oraz jak funkcjonuje⁴. Czytelników miała zachęcić fabuła ewokująca prawdziwe wydarzenia: „Powieść osnuta na tle prawdziwych niemal jeszcze aktualnych wydarzeń, stanowi zaciekawiającą do najwyższego stopnia lekturę, a przy tym jest groźnym memento, nawołującym społeczeństwo do czuwania i walki z niebezpieczeństwem”⁵.

W kontekście tematu niniejszych rozważań, konieczne wydaje się szczegółowe przybliżenie akcji powieści, której pierwsze cztery odcinki rozgrywają się w Łodzi. Bohaterką powieści jest Zosia Okromska, prywatna nauczycielka, która w drodze do pracy spotyka Kazimierza Rostowicza. Natarczywy mężczyzna wszelkimi sposobami próbuje poznać atrakcyjną kobietę. Nauczycielka początkowo stanowczo odrzuca jego zainteresowanie, ale wreszcie ulega jego urokowi. Dowiaduje się, że Rostowicz jest cudzoziemcem, do Łodzi przyjechał na kilka tygodni, by załatwić sprawę spadku po dalekim krewnym – jednym z bogatych miejscowych fabrykantów. Znajomość szybko się rozwija, młodzi spędzają czas w kawiarniach, kinach, dużo rozmawiają. Rostowicz opowiada o swoim dostatnim życiu, zagranicznych podróżach, o których może tylko marzyć łodzianka. Po kilku dniach mężczyzna informuje zakochaną Okromską, że musi pilnie wyjechać, ale znajduje sposób, aby mogli wspólnie opuścić Łódź – jego ciotka, zamożna belgijska hrabina, prosiła go o pomoc w znalezieniu wykształconej guwernantki. Za namową ukochanego, dziewczyna okłamuje rodziców, pokazując im gazetę z ogłoszeniem hrabiny. Rodzina Okromskich, po zredukowaniu ojca, znalazła się w trudnej sytuacji materialnej, utrzymują się z pieniędzy zarobionych przez Zosię. Rodzice sceptycznie podchodzą do planu przedstawionego przez córkę, ale widzą w nim też szansę na jej lepsze życie. Następnego dnia ojciec udaje się z Zosią do hotelu

1 „*Białe niewolnice*” nowa powieść „*Expressu Wieczornego Ilustrowanego*”, „*Express Wieczorny Ilustrowany*” 1926, 30 czerwca, nr 179, s. 3.

2 Dz. cyt.

3 „A dzieje się to dlatego, że ogół młodzieży żeńskiej nie zna i nie docenia niebezpieczeństwa, jakie mu grozi”, dz. cyt.

4 „Pod pozorami fikcyjnego małżeństwa albo udzielania pracy za granicą, albo wprost gwałtem i siłą brutalną włacza się nieszczęsne ofiary w bagno, z którego już nie ma żadnego wyjścia”, dz. cyt.

5 Dz. cyt.

Savoy, gdzie poznaje hrabinę, która potwierdza informacje zawarte w prasowym ogłoszeniu. Spotkanie rozwiewa wątpliwości, zapada więc decyzja o wyjeździe Zosi do Antwerpii. Na Dworcu Kaliskim matka zwraca uwagę na nieprzyjemną fizjonomię hrabiny, ale ojciec uspokaja ją, że w razie jakichkolwiek kłopotów, córka bez problemu skontaktuje się z nimi, a w razie konieczności, wróci do domu. Zosia podniecona perspektywą wyjazdu, dobrej pracy i życia z ukochanym nawet nie niepokoi się nieobecnością Kazimierza. Nie niepokoi ją również zmiana trasy podróży, ani tajemniczy znajomi hrabiny. Już w piątym odcinku powieści autor demaskuje przed czytelnikami swoich bohaterów – „hrabina” okazuje się pośredniczką w handlu żywym towarem, a mężczyzna, z którym konwersuje na dworcu w Hamburgu – przedstawicielem szajki pedofilskiej. Dalsze losy Zosi zdają się być przesądzone. Dziewczyna trafia najpierw do luksusowego domu w Brukseli, gdzie zachwycona otaczającym ją bogactwem, nie przypuszcza, że oto została sprzedana do londyńskiego domu publicznego. Kolejnego dnia wyjeżdża do Londynu, a tam, już pierwszej nocy do jej pokoju przychodzi nieznajomy mężczyzna, którego Zosia bezpardonowo wyrzuca. Tak kończy się jedenasty odcinek powieści.

„Oryginalne zakończenie nieoryginalnej powieści pióra wesołego skamandryty”⁶

Już 12 lipca, czyli niespełna dwa tygodnie po wydrukowaniu pierwszego odcinka *Białych niewolnic*, w miejscu, w którym zwykle drukowany był kolejny fragment powieści, opatrzone taką samą szatą graficzną pojawiło się wyjaśnienie redakcji. Informowano w nim o wstrzymaniu druku powieści, ponieważ do redakcji zaczęły napływać listy informujące, że powieść jest plagiatem. *Białe niewolnice* Grzechoty okazały się plagiatem powieści skandynawskiej pisarki Elizabeth Schøyen pod tym samym tytułem. Redakcja zdecydowała się też opublikować personalia kryjącego się pod pseudonimem autora plagiatu.

Kim jest Jan Teodor Grzechota?

Redakcja poinformowała, że oszustem okazał się

młodzieniec, który w ciągu ostatnich lat zdobył sobie uznanie krytyki, a utwory którego były drukowane w miesięcznikach „Skamander” i „Wiadomości Literackie”.

⁶ Oryginalne zakończenie nieoryginalnej powieści pióra wesołego skamandryty, „Express Wieczorny Ilustrowany” 1926, 12 lipca, nr 191, s. 5.

Pan ten, jako niepozabawiony talentu poeta, wydał również przed kilkoma tygodniami pierwszy tom swoich poezji pod tytułem *Rzemiosła*⁷.

Autorem „wyrafinowanego oszustwa” okazał się Mieczysław Braun (Aleksander Mieczysław Bronsztejn). Redakcja piętnowała występki dwudziestoczerolatka i usprawiedliwiała się twierdząc, że dorobek pisarza gwarantował przedstawienie oryginalnego dzieła. W konkluzji napisano:

Piętnując występki p. Brauna stwierdzić musimy z żalem, że utalentowany bądź co bądź poeta zamyka sobie tym samym lekkomyślnym i nierozważnym krokiem wszystkie drogi, gdyż popełnił czyn, podrywający raz na zawsze zaufanie do jego osoby i talentu. Przypisujemy to jednak tylko jego lekkomyślności i serdecznie pragniemy, aby młody ten poeta całą swoją przyszłą działalnością dał dowód, że był to jedyny jego grzech młodości⁸.

Mieczysław Braun (właściwie Aleksander Mieczysław Bronsztejn) urodził się 29 maja 1902 r. w Łodzi⁹. Był synem Izaka Bronsztejna i Natalii z domu Szunan, którzy przyjechali z Wołynia. Naukę rozpoczął w 1912 r. w Szkole Realnej w Łodzi, a kontynuował w Ośmioklasowym Gimnazjum Męskim Bogumiła Brauna. Szkoła przy ulicy Dzielnej kładła nacisk na nauki humanistyczne, co odpowiadało zainteresowaniom mężczyzny. Kilka lat później, Braun wraz z innymi początkującymi literatami, nawiązał kontakt z Julianem Tuwimem. Efektem tej współpracy było pierwsze łódzkie czasopismo literackie „Tańczący Ogień”, którego pierwszy numer ukazał się w 1919 roku. W tym samym roku Braun opublikował wiersze w „Głosie Polskim”. W latach kolejnych publikował m.in. (poza tytułami wymienionymi przez redakcję „Expressu Wieczornego Ilustrowanego”) w „Nowej Sztuce”, „Zwrotnicy”, „Almanachu Nowej Sztuki” i „Republice”. Po ukończeniu gimnazjum, w 1920 r., wstąpił do Wojska Polskiego. Z 31 Pułkiem Strzelców Kaniowskich oraz 2 Pułkiem Piechoty Brygady Syberyjskiej walczył m.in. pod Warszawą, Radzyminem, Pułtuskim, Nasielskiem i Makowem Mazowieckim. Jesienią tego roku został zwolniony z wojska, kontynuował naukę, by w maju 1921 r. zdać maturę. Braun studiował prawo w Uniwersytecie Warszawskim, po uzyskaniu dyplomu (w 1926 r.) powrócił do Łodzi, odbył aplikację i rozpoczął praktykę adwokacką. W 1930 r. otworzył własną kancelarię adwokacką, systematycznie pisał, o czym wiedzieli tylko najbliżsi. W 1926 roku ukazał się jego debiutancki tom *Rzemiosła*, dwa lata później *Przemysły*, w 1929 – *Liść dębowy*, w następnym roku – *Syg-*

⁷ Dz. cyt.

⁸ Dz. cyt.

⁹ Andrzej Kempa, Marek Szukalak, *Żydzi dawnej Łodzi: słownik biograficzny Żydów łódzkich oraz z Łodzią związanych*, Oficyna Bibliofilów, tom 1, Łódź 2001, s. 69.

nał z Marsa. Przed wybuchem II wojny światowej ukazały się jeszcze następujące tomiki *Żywe stronice* (1936), *Sonety* (1937), *Poezja pracy: wiersze wybrane* (1938).

Początek okupacji przeżył we Lwowie, w styczniu 1940 r. przeniósł się do Warszawy, gdzie został wsiedlony go getta, gdzie pracował na poczcie, zajmując się sortowaniem przesyłek. Zmarł na tyfus płamisty w grudniu 1941 lub styczniu 1942 r.

Swoje utwory zawsze podpisywał drugim imieniem, nazwisko zaś poddawał modyfikacjom: Braunstein lub Bronsztejn vel Braunstein. W listopadzie 1928 roku urzędowo zmienił nazwisko na Braunsztajn, a skróconą wersją nazwiska, Braun, podpisywał utwory literackie. Do tej pory w biografiach poety zabrakło wzmianki o epizodzie z *Białymi niewolnicami*, prawdopodobnie dlatego, że podany pseudonim zupełnie nie kojarzył się z tym, którymi posługiwał się Bronsztejn. Warto też zweryfikować jeszcze inną informację podaną przez redakcję „Expressu Wieczornego Ilustrowanego”, zgodnie z którą Braun, pod pseudonimem Ramota, miał być współautorem powieści drukowanej w „Gońcu Wieczornym”.

Podstawa plagiatu

W artykule umieszczonym w „Expressie Wieczornym Ilustrowanym” 12 lipca 1926 r. redakcja poinformowała również, że drukowana przez nich powieść *Białe niewolnice* jest „zwykłym plagiatem, a mianowicie kopią duńskiej powieści tegoż tytułu pióra A. Schoyena”. Samo ogłoszenie wymaga sprostowania: literówkę w nazwisku, która sprawiała, że otrzymano formę męską można tłumaczyć niestarannością wydawcy, ponieważ błędy tego typu bardzo często pojawiały się w wydawnictwach koncernu Republika. Błąd w inicjale imienia jest powtórzony z książkowego wydania polskiego tłumaczenia powieści, podobnie jak przyporządkowanie pisarki do grona literatów duńskich. Elizabeth Schøyen urodziła się w Oslo w 1852 roku w zamożnej rodzinie urzędniczej¹⁰. Uczęszczała do szkoły dla dziewcząt Hartvig Nissens Skole w rodzinnej miejscowości. Zadebiutowała w wieku 18 lat dramatem *Joanna d’Arc*, który ukazał się anonimowo. Jest autorką m.in. powieści, opowiadań, dokumentów z podróży oraz artykułów z historii sztuki drukowanych w prasie. W latach 80. intensywnie podróżowała, dłuższy czas spędziła w Paryżu, zwiedziła Włochy, Niemcy, Anglię, Stany Zjednoczone. W 1905 roku ukazała się powieść *Biała niewolnica. Hańba XX wieku*, określana mianem „półdokumentalnej”. Drugie wydanie, z 1914 roku, opatrzone przedmową przewodniczącego niemieckiego stowarzyszenia kobiet, narodowego komitetu ds. walki z handlem dziewczętami oraz duńskiego komitetu do walki z handlem białymi niewolnikami. Schøyen zmarła w 1934 roku.

¹⁰ https://nordicwomensliterature.net/writers/schoeyen-elisabeth-3/?fbclid=IwARodfLJ5povVaBoIVJattuA5W1-PFroikChM1AYrj6IbB-H_UxtJIV5609E [dostęp: 10.01.2021].

Powieść *Biała niewolnica* przedstawia losy osiemnastoletniej Dunki, Almy Bang, która znalazła w gazecie ogłoszenie o pracy guwernantki. Pomimo oporów rodziców, dziewczyna decyduje się skorzystać z intratnej oferty. Ojciec towarzyszy jej podczas spotkania z przyszłą pracodawczynią, nobliwą hrabiną, potwierdzającą informacje zawarte w prasie. Alma podejmuje decyzję o wyjeździe i pojęciu pracy guwernantki. Plan podróży ulega modyfikacjom, dziewczyna trafia do Antwerpii, gdzie zostaje sprzedana do domu publicznego w Londynie. Dopiero, gdy nocą do jej pokoju wchodzi nieznajomy mężczyzna, kobieta uświadamia sobie, jaki los ją spotkał. Broniąc swojej cnoty, wyrzuca agresora z pokoju, za co spotyka ją sroga kara. Przemocą i głodem zostaje zmuszona do uległości. Pewnej nocy, do jej pokoju trafia lord Edward Harwick, który do przybytku rozpusty trafił w wyniku spisku kolegów. Młodzieniec obiecuje pomoc uwięzionej, zgłasza sprawę londyńskiej policji, nie wiedząc, że część stróżów prawa współpracuje z przestępcami. Zamieszanie, jakie zrobiło się wokół Almy sprawia, że właściciel postanawia jak najszybciej pozbyć się kłopotu i odsprzedać dziewczynę dalej, do Turcji. Na statku Alma poznaje małżeństwo, które nie daje się zwieść zapewnieniom opiekunów, że pasażerka jest chora psychicznie i obiecuje zrobić wszystko, by jej pomóc. W haremie sułtana Dunka spotyka Zulejkę, Szwedkę, z którą się zaprzyjaźnia. Uroda Almy sprawia, że córka sułtana prosi ojca, aby ofiarował jej niewolnicę, by ta była jej modelką. Podczas jednej z wypraw dziewczyna spotyka przypadkiem lorda Harwicka, pełniącego funkcję *attaché* w Konstantynopolu. Powstaje plan uratowania kobiety z haremu, w co obiecuje się zaangażować Zulejka. Dzień przed planowaną ucieczką Alma zostaje przyprowadzona do sułtana, a po spędzonej z nim nocy, przeniesiona do pokoi faworyt. Dziewczynie udaje się uciec z haremu i razem z lordem opuścić Konstantynopol. W drodze powrotnej uciekinierzy zatrzymują się w Wiedniu, podając się za rodzeństwo. Almę rozpoznaje przebywający w hotelu londyński policjant, ten sam, u którego zawiadomienie o uprowadzeniu dziewczyny składał lord Harwick. Kierowany zemstą za zamknięcie domu publicznego w Londynie i dymisję, denuncjuje Almę na policji. I tak: „po oględzinach lekarskich, na zasadzie praw obowiązujących, posłana została do jednego z domów publicznych w Wiedniu¹¹”.

Mimo intensywnych poszukiwań, lord trafia na ślad dziewczyny dopiero po czterech miesiącach. Dowiaduje się, że chora Alma przebywa w szpitalu, gdy tam dociera – dziewczyna nie żyje.

Skierował się do teatru anatomicznego i trafił akurat na wykład. Siwy jegomość objaśniał coś grupie młodych ludzi, wskazując na leżący na stole przedmiot. Był to trup kobiety.

11 A. Schoyer [Elizabeth Schøyen], *Białe niewolnice*, Warszawa 1926, s.132.

Edward poznał ją zaraz. Lecz to, co zobaczył, był tak straszne, że wydał dziki krzyk i upadł bez zmysłów na podłogę¹².

Elizabeth Schøyen kończy utwór symbolicznym obrazem podkreślającym wymowę powieści – dehumanizacja kobiety, która była tematem przewodnim *Białej niewolnicy*, dopełnia się, gdy martwe ciało Almy staje się (dosłownie) eksponatem na stole prosektoryjnym.

Tłumaczenie powieści Elizabeth Schøyen musiało być niezwykle poczytne, skoro do wybuchu II wojny światowej wydawano je w różnych wydawnictwach kilkakrotnie. Pierwsze wydanie, do którego udało się dotrzeć, pochodzi z 1913 roku, książka została wydana nakładem „Kuriera Lwowskiego”. Treść jest podzielona na niezatytułowane rozdziały, imię autorki na okładce zostało spolszczone (Elżbieta), podobnie jak pisownia nazwiska (Schoyen). Kolejne wydanie, z 1922 roku (Wydawnictwo LUX, Warszawa), zostało opatrzone pełnym, oryginalnym tytułem *Białe niewolnice. Hańba XX wieku*, na karcie tytułowej zamieszczono też informację, że utwór jest tłumaczeniem z duńskiego, choć nie zadbano o wskazanie nazwiska autora przekładu. To samo wydawnictwo wznowiło powieść dwa lata później (w 1924 r.), zrezygnowano wówczas z podania pełnego oryginalnego tytułu, zabrakło też informacji o tym, że jest to przekład z języka duńskiego. W obu wydaniach treść podzielono na rozdziały, którym nadano podtytuły. W 1926 roku powieść ukazała się w serii „Biblioteka Romansów i Powieści”. Okładka została ozdobiona grafiką Bogdana Nowakowskiego przedstawiającą kłęzącą kobietę w cienkiej sukni i ze spętanymi dłońmi, nad którą stoi mężczyzna z pejcem. Przekaz został wzmocniony użyciem kontrastowych barw: na czerwonym tle wyraźnie odcinają się dwie plamy – jasna (barwy postaci kobiecej) i czarna (kolor postaci mężczyzny). Okładka, jak pisał Kaden Bandrowski, stanowiła integralną i bardzo ważną część powieści brukowej. Miała krzyżeć, by zachęcić do lektury. Projekt Bogdana Nowakowskiego doskonale wpisuje się w stylistykę przedstawioną przez Kadena Bandrowskiego:

Na wierzchu nosi fular, ozdobę, coś jakby kolorowy szalik apaszowski —
okładkę kolorową ze straszliwym zabójstwem odzianym w koronkowe majtki,
okładkę kolorową z miłością z generalskim mundurze,
okładkę kolorową z podróżą w brzuchu zastrzelonego słońca,
okładkę kolorową z haremem zgwałconych hrabin na Saharze,
okładkę kolorową z następcą tronu u stóp demonicznej brunetki,
okładkę kolorową z plecami krwawymi od kańczuga,
okładkę kolorową z angielskim kaskiem, czarną czapą czerkiesa, bokobrodami przewrotnego lorda, dwupłatowcem, który uwozi młodą parę z paszczyki.

¹² Dz.cyt, s. 133.

z orangutanem, w którym zakochała się amerykańska miliardka. Okładkę pełną nieprzutomności naiwnej, rozbestwionej, splakanej, szalejącej tumanami odętej bujdy od Leningradu, Irkucka, Charbina po Rio de Janeiro¹³.

W serii „Biblioteka Romansów i Powieści” *Białe niewolnice* ukazały się jeszcze w 1928, 1930, 1931 i 1934 roku. Na okładce błędnie zapisano inicjał imienia autorki oraz spolszczono pisownię nazwiska. Treść jest podzielona na rozdziały, którym nadano tytuły.

Wyjaśnienia wymaga sprawa tytułu powieści i jej polskich przekładów. W oryginale autorka skorzystała z liczby pojedynczej, w polskim tłumaczeniu pojawiła się liczba mnoga. Trudno określić, czy był to świadomy zabieg tłumacza/tłumaczy (np. zmierzający do nadania przedstawionej jednostkowej historii wymiaru ogólniejszego), czy tylko pomyłka. Nie uda się też odtworzyć, kto jest autorem przekładu, ponieważ w żadnym z polskich tłumaczeń nie podano nazwiska tłumacza.

O popularności motywu może świadczyć fakt, że powieść Elizabeth Schøyen sfilmowano już w 1910 roku (*Den Hvide Slavenhandel*). Trwający 45 minut obraz reżyserował August Blom. W latach 20. XX wieku w kinach pojawił się też „dramat erotyczny, odtwarzający zakulisowe życie białych niewolnic z japońskiej dzielnicy Jashivara” pt. *Niewolnica z Joshivary*. W 1927 r. premierę miał niemiecki dramat w reżyserii Augusto Genina pt. *Biała niewolnica* z Włodzimierzem Gajdarowem i Lianą Haid w rolach głównych. Polska kinematografia również skorzystała z tego motywu – na podstawie scenariusza Leo Belmonta i Anatola Sterna powstał film *Uwiedziona. Biała niewolnica* w reżyserii Michała Waszyńskiego (1931). Anonsonowany jako „wielki polski dźwiękowiec” „zwracał uwagę społeczeństwa na straszliwe niebezpieczeństwo grożące młodym dziewczętom ze strony zbrodniarzy, handlujących ciałem i duszą kobiety”.

Rok wcześniej, w 1930 r., w łódzkim Teatrze Popularnym wystawiano sztukę Feliksa Fischera pt. *Biała niewolnica*. W relacji prasowej zamieszczonej w „Haśle Łódzkim”¹⁴ informowano, że sztuka podejmuje ten sam temat, który stał się osią fabuły filmu *Szlakiem hańby*¹⁵. W 19 obrazach scenicznych chciano przestrzec młode kobiety przed czyhającym niebezpieczeństwem. Bohaterka:

¹³ J. Kaden-Bandrowski, *Ballada o księżce*, [w:] *Za stołem i na rynku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Lwów 1932, s. 161.

¹⁴ L.R. Teatr Popularny, *Biała niewolnica* Feliksa Fischera, „Haśle Łódzkie” 1930, 6 marca, nr 64, s.8.

¹⁵ Film niemy *Szlakiem hańby* z 1929 r. wg scenariusza Anatola Sterna wyreżyserował Mieczysław Krawicz i Alfred Niemiński. Stał się on impulsem do powstania powieści *W szponach handlarzy żywym towarem*, wydanej w Wydawnictwie Ludowym w Łodzi (Piotrkowska 107) w serii „Pomarańczowe Zeszyty”. Na okładce umieszczono informacje, że utwór „napisano na podstawie aktów i dokumentów” policyjnych.

poznawszy rozkosz samodzielności na dancingu, porzuca dom rodzicielski, dostaje się w szpony handlarzy żywym towarem, trafia do domu publicznego aż w Belgradzie, gdzie przechodzi pasmo ponurych cierpień. Pasma tych cierpień przecina szczęśliwie piękny młodzieniec o szlachetnym sercu, odyseja „białej niewolnicy” przynajmniej w teatrze kończy się nie hańbą i upodleniem – ale, ku radości szczerze wzruszonej widowni – sakramentem małżeństwa

Popularność tematu nie ustawała, o czym może świadczyć fakt, że przedstawienia odbywały się nawet dwa razy dziennie.

Jeszcze przed wybuchem drugiej wojny światowej temat powrócił w kolejnym filmie, do którego scenariusz napisał Stern – *Kobiety nad przepaścią* (1938), na podstawie powieści Antoniego Marczyńskiego.

Plagiat, zapożyczenie, inspiracja, dziedzictwo

Nim doszło do prawnego uregulowania kwestii praw autorskich w 1926 roku¹⁶, problem korzystania z dorobku poprzedników pozostawał uznaniowy. Warto przypomnieć, że w mniejsze lub większe afery plagiatowe byli uwikłani najwięksi polscy pisarze. Gabriela Zapolska w jednej z nowel miała przerobić powieść drukowaną w charkowskim czasopiśmie, a kwestia oryginalności *Gdybyś ożyła*, po batalii na łamach prasy, znalazła swój finał w sądzie. Redaktor „Prawdy”, Aleksander Świętochowski, dowodził wówczas, że zwrot „przeróbka literacka” nikomu nie ubliża. Marii Rodziewiczównie zarzucano posiłkowanie się innym tekstem przy pisaniu *Dewajtisa*, podobne zarzuty kierowano pod adresem Sienkiewicza (*Quo vadis?*), Żeromskiego (*Ludzie bezdomni*), Tetmajera (*Na skalnym Podhalu*)¹⁷.

Dyskusję na temat korzystania z dorobku innych twórców ożywił Wacław Borowy książką *O wpływach i zależnościach w literaturze* (1921 r.)¹⁸. W opracowaniu wskazał na istnienie wpływów i zależności: ideowych, technicznych, tematycznych, stylistycznych i frazeologicznych. Każde z nich omówił na przykładach pokazując, że do tematu ma podejście dość liberalne. Zdaniem Borowego w splotach rozmaitych zależności „snuje się poprzez dzieje tradycja literacka. Poeci mali i wielcy bywają zależni od poprzedników w rzeczach wielkich i małych (...). Wielki talent przy najściślejszej zależności od cudzego dzieła (...) potrafi zawsze wyrazić

¹⁶ Ustawa o prawie autorskim z 29 marca 1926.

¹⁷ Więcej o zagadnieniu plagiatu literackiego m.in.: H. Markiewicz, *Zabawy literackie dawne i nowe* (rozdział *Z dziejów plagiatu w Polsce*), Kraków 2003; M. Jakubowski, *Nieuchronny plagiat. Prawo autorskie w nowoczesnym dyskursie literackim*, Warszawa 2017.

¹⁸ W. Borowy, *O wpływach i zależnościach w literaturze*, Kraków 1921.

swoje indywidualności; dla małego tylko talentu wpływy literackie mogą stać się zgubne¹⁹.

Liberalnemu stanowisku Borowego przeciwstawił się Karol Irzykowski w artykułach *Plagiatowy charakter przełomów literackich w Polsce*, zamieszczony w „Robotniku”²⁰ oraz *Futurystyczny tapir. Przyczynek do sprawy zwyczajów literackich i do sprawy plagiatu*²¹. Autor *Pałuby* nie tylko wskazywał na niestosowność zapożyczenia z dzieł poprzedników, ale nazywał je dobitnie „plagiatem” i przestępstwem, stając w opozycji do łagodnego tonu szkicu Borowego, który swoje stanowisko podkreślał także eufemistycznymi określeniami „wpływ” i „zależność”. Podczas zebrań Związku Zawodowego Literatów Polskich, Irzykowski domagał się zdecydowanych działań, a także doprecyzowania pojęć takich jak „plagiat”, „wartość intelektualna (niematerialna) itp. Jego stanowisko spotkało się z niechęcią środowiska i zauważalnym bagatelizowaniem problemu. Materia, którą chciał uporządkować Irzykowski nie poddawała się łatwo klasyfikacji. Pisarz w zasadzie nie zajmował się plagiatem oczywistym (gdy dzieło literackie jest przetworzeniem innego utworu, gdy pojawiają się dokładne nieoznaczone cytaty itp.), który nazywał „kryminalnym”, ale zjawiskiem o charakterze tożsamościowym, gdy plagiatem jest nawet „przywłaszczenie sobie pomysłu”²². Dążenie do oryginalności oraz uwolnienie się od wpływu literackich poprzedników okazało się zadaniem bardzo trudnym. Markiewicz pisał, że wkrótce po opublikowaniu artykułów Irzykowskiego i w trakcie trwania prac nad prawnym rozwiązaniem kwestii praw autorskich „w latach 1925–1926 nastąpiła cała seria skandali plagiatowych”²³.

Grzechy pana Grzechoty

Akcja powieści drukowanej w „Expressie Wieczornym Ilustrowanym” rozpoczyna się w Łodzi, ponieważ osadzenie fabuły w topografii bliskiej czytelnikowi było jedną z najważniejszych zasad tworzenia powieści tzw. drugiego obiegu. Cały zamysł powieściowej intrygi jest zaczerpnięty z *Białej niewolnicy* Elizabeth Schøyen – obie powieści opowiadają historię upadku młodej kobiety. W obu przypadkach bohaterki są nauczycielkami udzielającymi lekcji domowych, a ich wynagrodzenie jest podstawą utrzymania rodziny. Mieczysław Braun inaczej motywuje po-

¹⁹ Dz.cyt., s. 45.

²⁰ K. Irzykowski, *Plagiatowy charakter przełomów literackich w Polsce*, „Robotnik” 1922, nr 29–30.

²¹ K. Irzykowski, *Futurystyczny tapir. Przyczynek do sprawy zwyczajów literackich i do sprawy plagiatu*, „Ponowa” 1922, nr 5.

²² M. Jakubowski, *Nieuchronny plagiat. Prawo autorskie w nowoczesnym dyskursie literackim*, Warszawa 2017, s. 200.

²³ H. Markiewicz, *Zabawy literackie dawne i nowe*, Kraków 2003, s. 203.

stępowanie Zosi, wprowadzając wątek Rostowicza. Młoda dziewczyna, pomimo początkowej niechęci, ulega urokowi mężczyzny. Stopniowo się w nim zakochuje, chłonie opowieści o luksusowym, pełnym podróży życiu i marzy o szczęśliwej przyszłości u jego boku. Gdy dowiaduje się o planowanym wyjeździe Rostowicza zamierza zrobić wszystko, by go nie stracić. Chętnie przyjmuje propozycje wspólnego wyjazdu, choć wiąże się to z okłamaniami rodziców. Poinstruowana przez ukochanego, dokładnie wykonuje jego polecenia – opowiada o ogłoszeniu prasowym, które pokazała jej przyjaciółka. Ponieważ od początku powieści autor plagiatu prowadzi narrację tak, aby pokazać, że Zosia ma tajemnice przed rodzicami, wątek wzajemnych relacji rodzinnych, rozbudowany w oryginale, tu został zmarginalizowany. Braun zrezygnował z przedstawienia rodzinnej rozmowy między matką, ojcem i córką, dopisując sceny rozmów i schadzek Zosi z Rostowiczem. Wydaje się, że ta zmiana jest istotna – Alma ulega perfekcyjnej manipulacji, Zosia daje się ponieść uczuciom; Alma kalkuluje, rozważa wszelki możliwości, Zosia – dąży jedynie do bycia z ukochanym. W kontekście wymowy całego utworu, trudno jednoznacznie ocenić, która bohaterka wykazuje się większą naiwnością, której postawa dobitniej obnaża braki w ówczesnym modelu wychowania dziewcząt. Wydaje się, że wprowadzenie wątku romansowego bardziej odpowiadało poetyce powieści brukowej, kształtowanej zgodnie z zapotrzebowaniami czytelniczym i gwarantowało poczytność utworu. To w zasadzie jedyne „odstępstwo” od pierwowzoru. Warto zauważyć, że rozbudowany w początkowych partiach fabuły wątek romansowy, nie ma w zasadzie kontynuacji – Zosia zaledwie kilka razy wraca myślami do ukochanego, a czym bardziej rozbudowuje się wątek podróźniczy, tym mniej bohaterka tęskni. Jedyna dłuższa refleksja poświęcona Rostowskiemu pojawia się podczas przejazdu ulicami Londynu (opis przejazdu i zachwyty Londynem pojawia się także w oryginale).

W dalszej części oba utwory różnią się zaledwie kilkoma szczegółami. Zaskakujące, że autor plagiatu nie postarał się, by zmienić nieistotne (z punktu widzenia powieściowych wydarzeń) detale – dzień i godzinę odjazdu pociągu, imiona i nazwiska bohaterów (jeśli są modyfikowane, to w niewielkim zakresie – hrabina d’Eping, Wardel, bracia Martinik, Kork u Brauna, hrabina d’Epines, Vardel, bracia Martinac, Corck w oryginale), opis postaci i miejsc. Analogicznie przebiegają spotkania Zosi i Almy z członkiem szajki pedofilskiej – w obu utworach łatwość, z jaką trudniący się tym procederem, opowiadają o pozyskiwaniu, wykorzystywaniu i pozbywaniu się niezdatnych do pracy zarobkowej dzieci szokuje dosłownością. Braun wprowadza w tym wątku niewielką, ale interesującą modyfikację. Van Eyck, którego „specjalnością są dzieci od 8 do 12 lat”, opowiada pani Żanecie, skąd bierze dzieci, wywożone później do domów publicznych. Mężczyzna informuje, że najłatwiejszym sposobem ich pozyskania jest wejście w bliższą relację z nianiami, które bez trudu można spotkać m.in. w parkach. W oryginale czytamy, że aby zdobyć zaufanie kobiet daje się im prezenty i prowadzi do teatru, w plagiacie teatr

został zamieniony na kino. Wydaje się, że nie jest to przypadkowa zmiana, a celowy zabieg służący dostosowaniu fabuły do rodzimych realiów. W Łodzi teatr był traktowany jako rozrywka elitarna, przeznaczona dla bogatszej ludności miasta, kino – szybko stało się synonimem taniej, masowej rozrywki.

Czy tylko Grzechota grzeszył?

Powieść Mieczysława Brauna kończy się w połowie III rozdziału *Białych niewolnic* Elizabeth Schøyen, zatytułowanego *Torturowanie niewolnicy*. Braun skopiował około 1/6 norweskiej powieści. Jakkolwiek uczynek Brauna musiał budzić odrazę, trzeba powiedzieć, że była to wówczas praktyka stosowana. Anna Gemera²⁴, badając powieści zeszytowe, wskazała, że spośród 36 wybranych przez nią do analizy powieści, aż 34 miało niemieckie pierwowzory, co skrzętnie ukrywano przed czytelnikami, adaptując je do rodzimych realiów.

„Oto jest Mieczysław Braun plagiator, zarozumialec i kłamca”²⁵

W *Reporterze przed konfesjonalem* Adam Ochocki przytacza historię związaną z *Białymi niewolnicami*:

Któregoś dnia zameldował się u redaktora Polaka znany łódzki poeta noszący podwójne nazwisko, i bez wstępów wypalił:

– Piszę rewelacyjną powieść *Białe niewolnice*. Oto pierwsze odcinki. Jeśli panów zainteresują, za parę dni dostarczę następne.

Szefowie przeczytali i zapalili się. Powieść frapująca, wartkie tempo, dramatyczne spięcia i dobre dialogi, słowem spełniała wszystkie warunki.

– Kiedy przyniesie pan dalszy ciąg? – spytał redaktor Polak wypisując kwit za zaliczkę.

– Za tydzień. Piszę powoli, rozpracowywanie akcji wymaga czasu.

Białe niewolnice chwyciły z miejsca. Aż oto nadszedł list oskarżający autora o plagiat. Na poparcie swych wywodów czytelnik dołączył do listu egzemplarz *Białych niewolnic* angielskiego pisarza Saheyena w oryginalnej wersji. Druk powieści przerwano w środku. Redakcja zamieściła wyjaśnienie i nie owijając rzeczy w bawełnę wygarnęła plagiatorowi, co o nim myśli. Tego samego dnia zawiedziony w swych ambicjach „literat” zaczął się w Grand Cafe i spoliczkował redaktora Polaka²⁶.

²⁴ A. Gemra, „Kwiaty zła” na miejskim bruku: o powieści zeszytowej XIX i XX wieku, Wrocław 1998.

²⁵ Plagiator i kłamca, „Express Wieczorny Ilustrowany” 1926, 15 lipca, nr 194, s. 5.

²⁶ Adam Ochocki, *Reporter przed konfesjonalem, czyli jak się w Łodzi przed wojną robiło gazetę*, wydanie II, Łódź 2004, s. 52.

Tej ostatniej informacji nie udało się zweryfikować, ale w „Ilustrowanej Republice” można znaleźć wzmiankę o tym, że 15 lipca 1926 r. Mieczysław Braun zaatakował redaktora Ołtaszewskiego²⁷. Plagiat, którego dopuścił się poeta odbił się szerokim echem w prasie. Dyskusję rozpoczął „Głos Polski”²⁸. 11 lipca, dzień przed oświadczeniem redakcji „Expressu Wieczornego Ilustrowanego”, szczegółowo omówiono występ Jana Teodora Grzechoty. Przytoczono fragment artykułu anonsującego *Białe niewolnice*, w którym padały słowa o hańbie i potępianiu działań (w kontekście problemu handlu żywym towarem), umiejętnie dostosowując je do czynu pisarza – plagiat jest „hańbą” i wymaga „piętnowania”. Braun jest nazwany „jednym z filarów” „Republiki”, na ten fakt zwrócono uwagę także w „Rozwoju”²⁹, choć redakcja „Expressu Wieczornego Ilustrowanego” zaprzeczała tej informacji. W dalszej części artykułu pojawia się krótka analiza obu tekstów, która wskazuje, że Braun „wziął sobie zwyczajnie” powieść, wydaną już po polsku. Autor artykułu wskazuje na tłumaczenie z 1922 roku, które ukazało się w wydawnictwie LUX. Podobieństwa są uderzające, co zostaje udowodnione przytoczeniem niemal bliźniaczych zdań z obu utworów. Wskazano też różnice – Grzechota „pozmięniał nazwiska duńskie na polskie, przestawił budowę zdań, wyciął tu i ówdzie kilkadziesiąt wierszy”. Czujnie wskazano tych, w interes których bezpośrednio uderzał Braun: autora oryginału, tłumacza i wydawcę. W konkluzji artykułu pojawia się bezpośredni zwrot do poety, nawołujący do przeprosin.

Do sprawy nawiązał łódzki „Rozwój”³⁰, w paszkwilu akcentującym żydowskie pochodzenie Brauna, w którym padają m.in. takie określenia, jak „żydek”, „Mosiek Braun”. Główną tezę artykułu jest pokazanie, że czytelnicy padli ofiarami żydowskiego spisku, który ma na celu promowanie talentów współwyznawców, nawet jeśli są one wątpliwe. Jedną z takich akcji prowadziła do „forsowania talentu młodocianego poety niejakiego Mieczysława Brauna”, w wyniku której ze „studenta wyrostka zrobiono cudowne dziecko, które natchnieniem bożym płodzi sobie rymy nie gorsze od poetów światowej sławy”³¹. Sarkastyczny ton wy-

27 „P. Braun jednak nieprędko zmądrzeje.

Oto bowiem wczoraj sztubak ten, uzbrojony w grubą laskę, usiłował zaatakować na ulicy redaktora Ołtaszewskiego.

Dostał porządnie po nosie i jak niepyszny, czmychnął.

Żal nam było tego chorowitego i ambitnego chłopca, ale kilka dotkliwych klapsów, które otrzymał, uleczą go może ze zbytnej zarozumiałości”, „Dotkliwe uspokojenie smarkacza”, „Ilustrowana Republika” 1926, 16 lipca, nr 195, s.6.

28 *Na marginesie* – „Łapaj...literata!”, „Głos Polski” 1926, 11 lipca, nr 188.

29 *Na marginesie: Koniec kariery literackiej młodego geniusza*, „Rozwój” 1926, 14 lipca, nr 191.

30 Dz.cyt.

31 Dz. cyt.

powiedzi przeplata się z dosadnością języka³². Zdaniem autora artykułu redakcja „Expressu Wieczornego Ilustrowanego” uczestniczyła w tym oszustwie, a po zde-maskowaniu Brauna, odcięła się od plagiatora.

W „Expressie Wieczornym Ilustrowanym” kilkakrotnie wracano do sprawy plagiatu. 14 lipca³³ głos zabrał Julian Starski, ceniony dziennikarz, autor powieści odcinkowych, drukowanych m.in. w tej gazecie. Odniósł się do listu otwartego Brauna, wydrukowanej w jednym z łódzkich czasopism (niestety, pomimo kwerendy, nie udało się ustalić, o jakim tytule pisał), w którym poeta nie zaprzeczył plagiatowi i próbował wytłumaczyć swoje działanie, twierdząc, że była to „praca zarobkowa, ordynarna robota fizyczna za kilka groszy wynagrodzenia”. Starski punktuje błędy w myśleniu kolegi po fachu, zgadzając się z twierdzeniem, że była to „ordynarna robota”, bo jak inaczej można nazwać „przepisywanie z książki na papier redakcyjny powieści, podpisywanie jej literackim pseudonimem, odbieranie za nią (...) pieniędzy”³⁴. Starski emocjonalnie broni się przed sformułowanym przez Brauna zarzutem o plagiat: zdaniem autora *Rzemiosła*, powieść *Demon czarnej willi* jest przeróbką z języka rosyjskiego:

Młodzieńcze swawolny! Przecie to kłamstwo! Kłamstwo, popełnione z całą premedytacją na zimno, z zaciekłą mściwością...

Łatwo pisać: Fiut! Też przeróbka! Z jakiej powieści? Proszę o jej tytuł, o autora. Bo nie sztuka Grzechota-Braunie tak łąć! Daj najlichszy bodaj dowód – bąknij pan nazwisko autora, tytuł książki... Tak nie wolno robić!³⁵

Podsumowaniem całego zamieszania może być artykuł z 15 lipca³⁶, który przynosi kolejne informacje o literackim plagiacie. Przedstawiona redakcji powieść miała być drukowana przez osiem tygodni, a łączne wynagrodzenie autorskie wynosiło 560 złotych, część wynagrodzenia wypłacono w formie zaliczki. Dokonano wyliczeń, z których wynika, że gdyby Braun zdecydował się na drukowanie powieści w formie książkowej, to przy nakładzie 1000 egzemplarzy po 3 złote za sztukę, swoje 20% tytułem wynagrodzenia autorskiego (około 600 złotych), otrzymałby po roku. Autor zasugerował, że chęć szybkiego zarobku sprowadziła młodego pisarza na złą drogę:

32 „Pan Mieczysław Braun popełnił bezczelną kradzież literacką”.

33 Julian Starski, *Łapaj złodzieja! Woła Mieczysław Braun-Grzechota*, „Express Wieczorny Ilustrowany” 1926, 14 lipca, nr 193.

34 Dz. cyt.

35 Dz. cyt.

36 *Plagiator i kłamca*, „Express Wieczorny Ilustrowany” 1926, 15 lipca, nr 194, s. 5.

Teraz powinien iść na stragan, gdzie sprzedaje się „przechodzone” rzeczy i ściągane egipskie senniki.

Okazało się bowiem, że zamiast złotego talentu, ma w duszy tylko marną blaszaną grzechotkę³⁷.

Od Białej niewolnicy do Białych niewolnic

Uczynek, którego dopuścił się Mieczysław Braun nie jest zabawą z tradycją, korzystaniem z inspiracji, czerpaniem z dziedzictwa, poddaniem się wpływowi. Jest to, by użyć kategorii, którą posługiwał się Irzykowski – „plagiat kryminalny”, tak ordynarny, że nie powinien być przedmiotem zainteresowania literaturoznawców, a – prawników. Jedyne innowacje, jakie wprowadził Braun służyły dostosowaniu fabuły do poetyki powieści brukowej. Braun zmodyfikował utwór Schøyen w niewielkim stopniu, ponieważ powieść Norweżki i tak wpisywała się w tę poetykę. Przejawiało się to w schematyzacji fabuły, konwencjonalizacji kreacji głównych bohaterów oraz rozwiązań fabularnych. *Biała niewolnica* oparta była na popularnych motywach jak motyw podróży, uwięzienia, prześladowania, poszukiwania. Tak zarysowane powieściowe „rusztowanie” Grzechota wzbogacił o wątek romansowy i wprowadzenie lokalnych realiów topograficznych. Choć jest ich niewiele (ul. Zielona, hotel Savoy, Dworzec Kaliski) z pewnością korzystnie wpłynęły na identyfikację czytelnika z tekstem.

Ciąg dalszy nastąpił...

Skandal z *Białymi niewolnicami* nie był jedyną historią plagiatu, z jaka przyszło się zmierzyć właścicielom i redaktorom periodyków wydawanych przez koncern „Republika”. W kwietniu 1938 roku Sąd Okręgowy w Warszawie wydał wyrok w sprawie powieści M. Rubinowicza *Grzeszne dusze*, drukowanej przez pismo żargonowe „Radio”. Okazało się, że jest to „żywcem przetłumaczony z polskiego”³⁸ utwór Ludwika Starskiego *Niewolnice pieniądza*. Prasa informowała, że Starski próbował interweniować u wydawcy, ale wobec braku reakcji, skierował sprawę na drogę sądową. Zapadł surowy wyrok:

³⁷ Dz. cyt.; na dwuznaczność pseudonimu Brauna zwrócił uwagę także autor artykułu drukowanego w „Głosie Polskim” – „czy pseudonim ten wywodzi się od „grzechu”, czy od „grzechotki”, nie wiemy”; „Głos Polski”, dz. cyt.

³⁸ Surowy wyrok za plagiat, „Robotnik” 6.IV.1938.

Sąd, wobec udowodnienia w całej rozciągłości wszystkich zarzutów postawionych przez p. L. Starskiego, skazał Dawida Micmachera, ukrywającego się pod pseudonimem M. Rabinowicza na 3 miesiące aresztu, z zawieszeniem wykonania kary na okres 3 lat, dyrektora spółdzielni wydawniczej „Nasza Prasa” S. Pryłuckiego oraz wszystkich członków tej spółdzielni na grzywny po 300 zł każdego, z zamianą na 10 dni aresztu, ponad to tytułem pokutnego od wszystkich skazanych zasądził solidarnie 1500 zł³⁹.

Raczkujące w czasach plagiatu Brauna, systemowe regulacje dotyczące prawa autorskiego, w roku 1938 funkcjonowały w sposób prawidłowy. Surowy wyrok pełnił funkcję prewencyjną, ale także pokazywał, że własność intelektualną warto chronić i można wycenić.

Bibliografia

Bibliografia przedmiotowa

- Grzechota Jan Teodor (właściwie: Mieczysław Braun), *Białe niewolnice*, „Express Wieczorny Ilustrowany” 1926, 1 lipca, nr 180, s. 5.
- Grzechota Jan Teodor (właściwie: Mieczysław Braun), *Białe niewolnice*, „Express Wieczorny Ilustrowany” 1926, 2 lipca, nr 181, s. 5.
- Grzechota Jan Teodor (właściwie: Mieczysław Braun), *Białe niewolnice*, „Express Wieczorny Ilustrowany” 1926, 3 lipca, nr 182, s. 5.
- Grzechota Jan Teodor (właściwie: Mieczysław Braun), *Białe niewolnice*, „Express Wieczorny Ilustrowany” 1926, 4 lipca, nr 183, s. 5.
- Grzechota Jan Teodor (właściwie: Mieczysław Braun), *Białe niewolnice*, „Express Wieczorny Ilustrowany” 1926, 5 lipca, nr 184, s. 5.
- Grzechota Jan Teodor (właściwie: Mieczysław Braun), *Białe niewolnice*, „Express Wieczorny Ilustrowany” 1926, 6 lipca, nr 186 (właściwie 185), s. 5.
- Grzechota Jan Teodor (właściwie: Mieczysław Braun), *Białe niewolnice*, „Express Wieczorny Ilustrowany” 1926, 7 lipca, nr 186, s. 5.
- Grzechota Jan Teodor (właściwie: Mieczysław Braun), *Białe niewolnice*, „Express Wieczorny Ilustrowany” 1926, 8 lipca, nr 187, s. 5.
- Grzechota Jan Teodor (właściwie: Mieczysław Braun), *Białe niewolnice*, „Express Wieczorny Ilustrowany” 1926, 9 lipca, nr 188, s. 5.
- Grzechota Jan Teodor (właściwie: Mieczysław Braun), *Białe niewolnice*, „Express Wieczorny Ilustrowany” 1926, 10 lipca, nr 189, s. 5.

³⁹ *Proces o splagiatowanie powieści, która była drukowana w „Expressie Wieczornym”. Wszyscy oskarżeni zostali skazani*, „Republika” 7.IV.1938.

Grzechota Jan Teodor (właściwie: Mieczysław Braun), *Białe niewolnice*, „Express Wieczorny Ilustrowany” 1926, 11 lipca, nr 190, s. 5.

Bibliografia podmiotowa

„*Białe niewolnice*” nowa powieść „Expressu Wieczornego Ilustrowanego”, „Express Wieczorny Ilustrowany” 1926, 30 czerwca, nr 179, s. 3.

Borowy Waclaw, *O wpływach i zależnościach w literaturze*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1921.

Dotkliwe uspokojenie smarkacza, „Ilustrowana Republika” 1926, 16 lipca, nr 195, s. 6.

Gemra Anna, *„Kwiaty zła” na miejskim bruku: o powieści zeszytowej XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998.

https://nordicwomensliterature.net/writers/schoeyen-elisabeth-3/?fbclid=IwAR0dfLJ5p0vVaBoIVjattuA5W1-PFr0IkChM1AYrj6IbB-H_UxtJlV5609E;

Irzykowski Karol, *Futurystyczny tapir. Przyczynek do sprawy zwyczajów literackich i do sprawy plagiatu*, „Ponowa” 1922, nr 5.

Irzykowski Karol, *Plagiatory charakter przełomów literackich w Polsce*, „Robotnik” 1922, nr 29–30.

Jakubowski Maciej, *Nieuchronny plagiat. Prawo autorskie w nowoczesnym dyskursie literackim*, Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, Warszawa 2017.

Kaden-Bandrowski Juliusz, *Ballada o księżce* [w:] Juliusz Kaden-Bandrowski, *Za stołem i na rynku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Lwów 1932, s. 161.

Kempa Andrzej, Szukalak Marek, *Żydzi dawnej Łodzi: słownik biograficzny Żydów łódzkich oraz z Łodzią związanych*, Oficyna Bibliofilów, tom 1, Łódź 2001.

L.R. *Teatr Popularny, Biała niewolnica Feliksa Fischera*, „Hasło Łódzkie” 1930, 6 marca, nr 64, s. 8.

Markiewicz Henryk, *Zabawy literackie dawne i nowe*, Universitas, Kraków 2003.

Na marginesie: Koniec kariery literackiej młodego geniusza, „Rozwój” 1926, 14 lipca, nr 191.

Na marginesie – „Łapaj...literata!”, „Głos Polski” 1926, 11 lipca, nr 188.

Ochocki Adam, *Reporter przed konfesjonalem, czyli jak się w Łodzi przed wojną robiło gazetę*, Wydawnictwo Literatura, Łódź 2004.

Oryginalne zakończenie nieoryginalnej powieści pióra wesołego skamandryty, „Express Wieczorny Ilustrowany” 1926, 12 lipca, nr 191, s. 5.

Plagiator i kłamca, „Express Wieczorny Ilustrowany” 1926, 15 lipca, nr 194.

Schoyer A. [Elizabeth Schøyen], *Białe niewolnice*, Warszawa 1926.

Starski Julian, *„Łapaj złodzieja! Woła Mieczysław Braun-Grzechota*, „Express Wieczorny Ilustrowany” 1926, 14 lipca, nr 193.

Surowy wyrok za plagiat, „Robotnik” 6.IV.1938.

Karolina Kołodziej

The Story of a Certain Plagiarism: *Białe Niewolnice* by Jan Teodor Grzechota

Summary

On 1 July, 1926, *Express Wieczorny Ilustrowany* [*The Illustrated Evening Express*] began printing the episodic novel *Białe niewolnice* [*White Female Slaves*] by Jan Teodor Grzechota. Twelve days later, the newspaper published an article in which it informed that the printing of the novel was suspended, because the work turned out to be a plagiarism of a novel with the same title by the Scandinavian writer Elizabeth Schoyen. The Jan Teodor Grzechota pseudonym stood for a well-known Łódź-based poet – Mieczysław Braun (Aleksander Mieczysław Bronsztejn). The subject of the plagiarism was an extremely popular novel, whose numerous translations appeared in Polish in separate book editions several times in the 1920s and 1930s. The popularity of the motif of human trafficking might have proved itself, as the motif was also used at that time by Polish and European cinematography and theatre. A careful analysis of both works shows that Braun copied the content of Shonyen's novel almost exactly, i.e. the plot, the characters, and the details. The Polish writer added several initial episodes of the novel in order to set the plot in the reality of Lodz, which was one of the determinants of the poetics of the segmental novel. It is probable that the only punishment Braun suffered was public critique of his shameful act, since copyright regulations were not yet in place.

Keywords: plagiarism, Polish novel, Mieczysław Braun, Jan Teodor Grzechota

Karolina Kołodziej, dr, adiunktka w Zakładzie Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski Uniwersytetu Łódzkiego. W roku 2005 obroniła doktorat pt. *Obraz Łodzi w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*, który ukazał się drukiem w roku 2009 (Wydawnictwo Piktora). Jest współautorką książek *Zabytkowe przestrzenie Uniwersytetu Łódzkiego* oraz *Przewodnik literacki po Łodzi*, a także autorką przewodnika dla dzieci *Odkryj Łódź. Bardzo twórcza książka o niezwykłym mieście*.

Paulina Frankiewicz*

 <https://orcid.org/0000-0002-6193-3555>

Tragizm, absurd, paradoks – wokół słownika pojęć Waltera Hilsbechera

Streszczenie

Artykuł stanowi próbę zdefiniowania pojęć tragizmu, absurdu i paradoksu, terminów kluczowych według niemieckiego eseisty Waltera Hilsbechera. Jest to zadanie trudne i ciekawe zarazem, głównie z uwagi na fakt, że pojęcia będące przedmiotem filozofii spekulatywnej stosunkowo rzadko podlegają skrupulatnym definicjom. Przyczyną takiego stanu rzeczy jest trudność w uchwyceniu znaczenia tych terminów w sztywnych ramach.

Problemy te pojawiają się również w tekście Hilsbechera pt. *Tragizm, absurd, paradoks* z 1972 roku. Filozofia absurdu, której metodologiczne wyodrębnienie postulują, za centralne pojęcie obrała rzeczony absurd, również wymykający się ostrym definicjom. Niniejszy tekst stawia sobie za cel rekonstrukcję Hilsbecherskiego słownika centralnych dla filozofii absurdu pojęć w odwołaniu do tradycji współczesnej filozofii spekulatywnej. Umiejscawiając myśl niemieckiego pisarza w kontekście innych twórców obracających się w podobnym kontekście tematycznym i stylistycznym (takich jak A. Camus, H. Bergson), zarysują ten specyficzny nurt filozofii.

Słowa kluczowe: tragizm, absurd, paradoks, filozofia absurdu, Walter Hilsbecher

* Mgr, Uniwersytet Łódzki, Wydział Filozoficzno-Historyczny, Instytut Filozofii, ul. W.H. Lindleya 3/5, 90-131 Łódź; e-mail: paulinafrankiewicz@uni.lodz.pl

Pojęcia stanowiące przedmiot filozofii spekulatywnej często wymykają się ostrym definicjom. Za przyczynę tego stanu rzeczy, w większości przypadków, nie należy brać zaniedbania autora. Znacznie częściej powodem jest trudność w uchwyceniu znaczenia tych pojęć w sztywnych ramach. Filozofia absurdu, której metodologiczne wyodrębnienie postuluję, za centralne pojęcie obrała rzeczony absurd, opierający się jednoznacznie do zdefiniowania. Interesującą próbę upojęciowania tego i pokrewnych terminów podejmuje Walter Hilsbecher w eseju pt. *Tragizm, absurd i paradoks*. Niniejszy tekst stawia sobie za cel rekonstrukcję Hilsbecherowskiego słownika centralnych dla filozofii absurdu pojęć w odwołaniu do tradycji współczesnej filozofii spekulatywnej. Umiejscawiając myśl niemieckiego pisarza w kontekście innych twórców obracających się w podobnym kontekście tematycznym i stylistycznym (takich jak A. Camus, H. Bergson), zarysuję ten specyficzny nurt filozofii.

Na wstępie Walter Hilsbecher¹ zauważa, że epitety *tragiczny*, *absurdalny* i *paradoksalny* zdają się określać (to samo) rudymen tarne doświadczenie człowieka, „[znającego je] od dawna, które – odkąd je zna – próbuje ominąć i do którego jednak wszystkie próby ominięcia prowadzą”². Dla zobrazowania tej trójki pojęć autor odwołuje się do postaci Edypa, którego los i nieudolną walkę z przeznaczeniem rozpatrujemy w kategoriach tragizmu. Przykładając do losu greckiego bohatera miarę „czystości zamiarów i wielkości klęski”, nazwalibyśmy jego postać tragiczną. Starając się jednak zachować, właściwe bogom, dystans i szerszy ogląd sytuacji, tragiczny wymiar przewinień Edypa maleje, a tragizm niebezpiecznie zbliża się do komizmu. Ocena położenia jednostki pozostaje więc kwestią przyjętej w tym celu perspektywy. Konkluduje Hilsbecher: „jest rzeczą zastanawiającą, jak oba pojęcia bliskie są możliwości wymiennego ich traktowania”³.

Pisze dalej eseista: „»tragizm« i »komizm«: te pojęcia znajdują się na rucho-
mej skali, której wartości określa współczucie człowieka dla samego siebie. Nie
tylko wielkość klęski decyduje – także gotowość człowieka do uznania wielko-
ści za wielką”⁴. W latach 60., kiedy jego tekst pierwszy raz ukazuje się drukiem,
Hilsbecher stawia tezę, jakoby współczesny mu człowiek był już zmęczony tym po-
czuciem klęski i wzdragał się przed określaniem syzyfowego trudu życia mianem

1 Walter Hilsbecher (1917–2015) był niemieckim pisarzem i eseistą, autorem licznych audycji kulturalnych. W Polsce właściwie nieznany. Zbiór *Tragizm, absurd i paradoks. Eseje* opublikowany w 1972 roku to wybór Stefana Lichańskiego dokonany z tomów *Wie modern ist die Literatur* (1965) i *Schreiben als Therapie* (1967).

2 W. Hilsbecher, *Tragizm, absurd i paradoks. Eseje*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 170.

3 Tamże.

4 Tamże.

„tragicznego”⁵. Mimo to doświadczenie życiowego zawodu miałyby pozostawać niezmienione. W tym miejscu warto odnotować uwagę Macieja Kałuży, który zauważa, że, wyłączając chrześcijańską myśl o absurdzie⁶, „wraz z pytaniem o tragizm ludzkiej egzystencji otwiera się możliwość pytania o absurd”, a te kategorie są do siebie genetycznie zbliżone⁷.

W dalszej części Hilsbecher niuansuje znaczenia pojęć tragizmu i absurdalności (egzystencji). Píše: „Wydaje się, że człowiek, który pojmował swój los tragicznie, miał wobec siebie więcej cierpliwości niż ten, dla którego daremne szamotanie się z syzyfową pracą bytu pogrążone jest w świetle absurdu”⁸. Uwagę zwraca metaforyczny, poetycki język eseisty. We wspomnianym już tekście Kałuży wzmiankuje o właściwościach języka wypowiedzi absurdystów (którą można rozciągnąć na autorów piszących o absurdzie również „z zewnętrznej” perspektywy), uzasadniając sięganie po środki literackie specyfiką podejmowanej materii⁹. Nie bez znaczenia pozostaje również sposób rozumienia terminów, jakimi Hilsbecher się posługuje. Niektóre z nich – w filozofii obarczone specyficznymi znaczeniami – w analizowanym tekście autorstwa nie-filozofa, użyte zostały w sposób nieprecyzyjny. Tak na przykład, występujące w przywołanym zdaniu „szamotanie się z syzyfową pracą bytu” zawiera jedno z fundamentalnych pojęć filozoficznych: *byt*. Jak przypuszczam, autor nie miał zamiaru odwoływać się w tym przypadku do ontologii, *byt* należałoby tu rozumieć bardziej potocznie, jako istnienie, życie ludzkie (byt ludzki).

Praca syzyfowa, powszechnie znany związek frazeologiczny, odsyła natomiast do greckiego mitu, którego bohaterem jest Syzyf – wyrokiem bogów skazany na wieczne wtaczanie kamienia na szczyt góry. To praca daremna, „bezużyteczna

5 W tym eseju, jak i w całym zbiorze, Hilsbecher dokonuje także diagnoz literaturoznawczych. W kontekście tragizmu zauważa, że słowem tym posiłkujemy się już tylko w historycznym znaczeniu, że w literaturze nie udają się już wielkie tragedie, a komedie to jedynie ich zwyrodniałe formy („farsy, absurdalne parable”). Tamże, s. 171.

6 W przypadku myślicieli chrześcijańskich, takich jak Søren Kierkegaard czy Karl Jaspers, przejście do absurdu nie następuje. Filozofowie ci znajdują ukojenie dla swojego tragizmu w wierze. Nadzieja, której źródłem jest absolut, zagłusza poczucie absurdu. Zdaniem Alberta Camusa, jest ona nieuprawniona, bowiem zafatuszowuje rzeczywistą sytuację jednostki wrzuconej w świat.

7 M. Kałuży, *Elementy filozofii absurdu w dramaturgii Alberta Camusa*, Wydawnictwo LIBRON, Kraków 2016, s. 11.

8 W. Hilsbecher, dz. cyt., s. 171.

9 Jak zauważa Kałuży, „forma wyrażania się wobec absurdu – możliwości, że sens życia nie jest obiektywnie dany, że egzystencja ludzka jest zagadką, tajemnicą, labiryntem, z którego wydostanie się może okazać się niemożliwe – wpływa na język wypowiedzi myślicieli. Sięgali oni po środki literackie, estetyzując rozejście pomiędzy poszukującym sensu i jego doświadczeniem” (M. Kałuży, dz. cyt., s. 14).

i bez nadziei”¹⁰, a więc bezsensowna – gdy tylko Syzyf zbliży się do szczytu, kamień stacza się w dół. Przywołanie w tym miejscu Syzyfa jest również odwołaniem do Alberta Camusa, czołowego absurdysty, twórcy pojęcia filozofii absurdu, który rozumienie absurdu wyłożył w programowym zbiorze esejów pt. *Mit Syzyfa*. Sytuacja, w jakiej znalazł się grecki bohater stanowi metaforę pojęciową¹¹, w której abstrakcyjna kategoria życia została skonceptualizowana poprzez drogę (w tym wypadku, z uwagi na okrutność losu, trafniej mówić o tułaczce). Dodatkowo, wędrówka Syzyfa jest wieczna¹², co odzwierciedla kolejną konceptualizację: czasu jako cykliczności. Powszechnie kojarzymy czas z ruchem, jednak od współczesnego bardziej adekwatne wydaje się tu starożytne pojmowanie czasu, mające właśnie cykliczny, cyrkulacyjny charakter. Zapętłona (wieczna) tułaczka (życie) Syzyfa (człowieka absurdalnego) sugestywnie te intuicje wyraża.

Podjęwając próbę dogłębnego scharakteryzowania absurdalności, Hilsbecher nawiązuje do łacińskiego źródłosłowu tego terminu (*absurdus*), odnajdując w nim „posmak przesyty i wstępu”¹³. Warto cofnąć się dalej: *absurdus* pochodzi od łacińskiego *surdus*, co oznacza: głuchy, cichy, głupi¹⁴. Najpewniej czerpiąc z tej etymologii, świetnie znający języki i filozofię starożytną Camus, scharakteryzował narodziny absurdu jako efekt „konfrontacji: ludzkiego wołania i bezsensownego milczenia świata”¹⁵. Hilsbecher posiłkuje się Camusowskim pojęciem *człowieka absurdalnego*, którego definiuje jako „tego, kto swoją sytuację nazywa absurdałną”. Jego cechą konstytutywną miałyby być niezgoda na własny tragizm (Hilsbe-

10 A. Camus, *Mit Syzyfa i inne eseje*, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2004, s. 165.

11 Wskazując na metaforę pojęciową, odwołuję się do nurtu językoznawstwa kognitywnego wyłożonego przez Gorge’a Lakoffa i Marka Johnsona w książce pt. *Metafory w naszym życiu*. Zgodnie z podstawowymi założeniami tego spojrzenia na metaforę, jej istotą jest „rozumienie i doświadczanie pewnego rodzaju rzeczy w terminach innej rzeczy”. Autorzy zwracają uwagę na to, iż stosowanie metafor jest „normalnym”, konwencjonalnym sposobem myślenia, nawet jeśli nie zawsze jesteśmy tego świadomi, a „metafory tkwią w systemie pojęć człowieka”. Systemem tym posługujemy się, by myśleć i działać, stąd metafory mają ponadjęzykowy charakter. G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988, s. 27–28.

12 Píše Camus: „Za pogardę dla bogów, nienawiść śmierci i umiłowanie życia [Syzyf] zapłacił niewypowiedzianą męką: całe istnienie skupione w wysiłku, którego nic nie skończy” (A. Camus, dz. cyt., s. 166). To cytat o tyle znamienity, że wskazuje na życie (rozumiane jako własne trwanie) jako nadrzędną wartość absurdystów. Uprzedzając późniejszy wątek, Camus w końcowym uzasadnieniu odrzucenia samobójstwa jako sposobu wyjścia z absurdalnej sytuacji pisze: „Określiłmy pewien sposób myślenia. Teraz chodzi o to, by żyć” (A. Camus, dz. cyt., s. 119).

13 M. Kałuża, dz. cyt., s. 12.

14 A. Camus, dz. cyt., s. 87.

15 W. Hilsbecher, dz. cyt., s. 171.

cher pisze, że ma on „dość swojego tragizmu”¹⁶. Jest to nazwana i zdefiniowana w *Micie Syzyfa jasność widzenia*, polegająca na (samo)świadomości i konieczności buntowania się wobec absurdu na przekór z góry wiadomej klęski. Mimo ewidentnego odniesienia do myśli Camusa, niemiecki eseista nie zdecydował się *explicite* wskazać źródła pochodzenia tych i kolejnych ustaleń. Z tego powodu, warto choć skrótowo przywołać „oryginalną” charakterystykę człowieka absurdalnego.

Według Camusa, bohater absurdalny nie szuka sensu życia w ogóle, ale możliwości egzystencji ze świadomością braku sensu, jednocześnie odczuwając potrzebę jego posiadania. Nie istnieje zatem jeden obiektywny sens; sensów jest tyle, ile istnień ludzkich. Absurdysta nie odrzuca *a priori* pytania o sens, ale bada, co wynika z braku możliwości kategorycznego orzekania o sensowności i celowości ludzkiego życia. Człowiekowi absurdalnemu towarzyszy poczucie bezsensu egzystencji i sytuacji, w jakiej się znalazł. W tym sensie należy rozumieć uznanie absurdu za punkt wyjścia, hipotezę pomocniczą, nigdy jako konkluzję. Kluczowym etapem jest afirmacja – pogodzenie się z rozdzwięciem ciągle obecnym w relacji ja – świat i (z góry skazana na porażkę) próba samodzielnego nadania sensu swojemu życiu, czego nie może za jednostkę uczynić Bóg, władza, ojczyzna czy inna siła. Nie należy jej jednak utożsamiać ze zgodą, pisze Camus: „absurd ma sens tylko o tyle, o ile się na niego nie zgadzamy”¹⁷. Świadomość kondycji ludzkiej współlistnieje z potrzebą jej zmiany¹⁸; akt wyzbycia się oczekiwania na nadejście sensu stanowi miarę ich wielkości, bo „aby wypełnić ludzkie serce, wystarczy walka prowadząca ku szczytom. Trzeba wyobrazić sobie Syzyfa szczęśliwym”¹⁹. Człowiekiem absurdalnym może być każdy, istotna jest, będąca zaletą mędrców, jasność widzenia.

W dalszej części eseju Hilsbecher rekonstruuje odrzucenie przez człowieka tragizmu na rzecz absurdu. U człowieka absurdalnego znika nieuprawniona nadzieja, nie ma złudzeń nawet co do odroczonego *katharsis*.

Tragiczny koncept jego bytu powtarzał się zbyt często, by wierzył on jeszcze w *katharsis*. Nadzieja, pewna doza wiary, jaką jego poprzednik wiązał z *katharsis*, skurczyła się do minimum. Z udręczonym, wymuszonym śmiechem patrzy na siebie, jak wtacza kamień na zbocze, który pod samym szczytem znów wyślizguje mu się

16 M. Kałuża, dz. cyt., s. 59.

17 Camus zaznacza przy tym, że, po pierwsze: raz doświadczywszy absurdu, nie sposób od niego uciec i po drugie: sens tego doświadczenia tkwi jedynie w braku przyzwolenia na absurd. Nie deprecjonuje rozumu jako takiego, a jedynie wykazuje jego zawodność. Konstatacji sprzeczności dokonuje rozum ludzki; świata poznać nie można, co nie zmienia faktu, iż jest to nadrzędny cel człowieka. Dlatego rozum pozostaje dla Camusa najwyższą instancją. P. Wójs, *Rozum w filozofii egzystencji*, Universitas, Kraków 2013, s. 54–56; A. Camus, dz. cyt., s. 90.

18 M. Kałuża, dz. cyt., s. 33.

19 A. Camus, dz. cyt., 169.

z rąk. Na to, żeby uśmiechać się, brak mu swobody wobec samego siebie. Od dawien dawna trudno nam z uśmiechem patrzeć na nasze klęski. W literaturze tragedie przeważają nad komediami – jak patos nad mądrością²⁰.

Patos człowieka absurdalnego Hilsbecher upatruje w uporze, z jakim ponownie wtacza na górę kamień. W sercu Syzyfa są zawziętość, gniew i bunt, a „jego oburzenie idzie w parze ze świadomością niemocy”²¹. Niemiecki eseista zauważa, że trudnym dla człowieka zadaniem musi być ograniczenie jego obrzydzenia do bezsensowności swoich działań (a nie do całego swojego istnienia). Pisze dalej: „[człowiek absurdalny] jest zlaicyzowanym człowiekiem tragicznym. Dla człowieka tragicznego *katharsis* stanowi sens jego klęski. Człowiek absurdalny zaprzecza temu sensowi”²². Istotową różnicę między człowiekiem tragicznym a człowiekiem absurdu stara się również nakreślić Leszek Krakowiak. W książce pt. *Absurd – pytanie o sens ludzkiej egzystencji*, badacz zaznacza, iż tragiczność nie jest totalna, a człowiek tragiczny – cytując Karla Jaspersa z tekstu *O tragiczności* – „pragnie zbawienia od swej przerażającej rzeczywistości, pozbawionej tragicznego wznoszenia”²³. Tragizm podszyty jest nadzieją na zapanowanie nad powszechnym cierpieniem oraz tendencją do uznawania okrutnych zdarzeń za fakty (nieszczęścia), a nie za tragedie. Taka postawa całkowicie odrzuca absurd wyzbyty z tych iluzji²⁴.

Nie bez znaczenia może okazać się wyjaśnienie przy tej okazji specyficznego użycia terminu *sens*. Także w tym wypadku istotne w filozofii pojęcie zostało potraktowane w oderwaniu od swojej dziedziny. Jak się zdaje, sens należy tu rozumieć pozasemiotycznie, jako *doniosłość*. W dalszej części Hilsbecher wyjaśnia, że człowiek absurdalny nie wierzy w bóstwo, któremu mogłoby zależeć na poddaniu jednostki uszlachetniającemu procesowi oczyszczenia. Człowiek absurdalny ocenia to wyobrażenie jako subiektywne marzenie człowieka tragicznego, jego antropocentryczną iluzję. Zaprzeczając sensowi swojego skazanego na klęskę bytu – zauważa Hilsbecher – człowiek absurdalny nie musi zaprzeczać samemu bóstwu. Zazwyczaj się tak dzieje, jednak,

aby upewnić się o swojej absurdalności, wystarczy mu stwierdzić: bóstwo jest daleko. W każdym razie tak daleko, że bezsensowne szamotanie się człowieka nie mąci jego spokoju. Wycofało się ze sporów historii, z zamętu ludzkich losów, w dziwaczne dale. Zaginęło – może umarło. Zapomniało o Syzyfie, któremu być może kiedyś

²⁰ W. Hilsbecher, dz. cyt., s. 171.

²¹ Tamże.

²² Tamże, dz. cyt., s. 171–172.

²³ K. Jaspers, *Filozofia egzystencji*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990, s. 375.

²⁴ L.J. Krakowiak, *Absurd. Pytanie o sens ludzkiej egzystencji*, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2010, s. 11–13.

przeznaczyło wybawienie. A on, zgrzytając zębami, wypełnia nałożone na siebie prawo z niejasnym przecuciem, że nie ma już żadnej nadziei²⁵.

I w tym przypadku można dostrzec powielenie wywodu przeprowadzonego w *Micie Syzyfa*. Dla Camusa umieszczenie absolutu w filozofii absurdu jest nieuprawnioną nadzieją. Choć autor *Obcego* w żadnym z dzieł ani zachowanych osobistych pism nie zadeklarował się jako ateista, stanowczo nie zgadzał się na łaskę, czyli zbawienie od absurdu. W tym miejscu warto przywołać kolejnego badacza absurdu, Thomasa Nagela, który celnie wyjaśnia ludzkie motywacje:

Absurd wynika z poważnego potraktowania przez nas jakiejś rzeczy w istocie drobnej, nic nie znaczącej, pojedynczej. Ludzie usiłujący nadać sens swemu życiu zwykle wypatrują pewnej roli czy funkcji w czymś rozleglejszym niż ich własne jestestwo. Szukają zatem spełnienia w służbie społeczeństwu, państwu, rewolucji, postępowi historycznemu, rozwojowi nauki czy też religii i chwale Bożej. Ale taka czy inna rola w jakimś szerszym przedsięwzięciu nie może nadać życiu znaczeniu, jeśli samo to przedsięwzięcie tego znaczenia nie ma²⁶.

Wracając do Hilsbechera, eseista odnotowuje wreszcie spostrzeżenie, u Camusa – z racji osobistego zaangażowania – nieobecne. Mianowicie: człowiekowi absurdalnemu towarzyszy poczucie wyższości nad człowiekiem tragicznym. Ta wyższość (obojętnie: rzeczywista czy rzekoma) podsyca patos człowieka absurdalnego, pozwalając mu zrównoważyć wstręt, obrzydzenie czy gniew żywione wobec bezsensu podejmowanych działań. Jej źródła należałoby, jak sądzę, szukać w (samo)świadomości jednostki oraz w chęci stawienia czoła sytuacji, w jakiej człowiek znalazł się z chwilą zaistnienia w świecie. Wobec absurdu egzystencji jednostka pozostaje całym sama, nie ma dla niej zewnętrznego ratunku. Hilsbecher podejmuje się karkołomnego zadania rekonstrukcji rozdarcia człowieka absurdalnego:

Ale patos, wstręt, obrzydzenie i gniew to nastroje ducha: «człowiek absurdalny» jest więc daleki od »obiektywności«. Mówi: »mimo to« – ale w głębi burzy się przeciwko udręce. Stwierdza bezsensowność, ale jej nie pojmuje. W istocie wciąż jeszcze pragnie sensu, w istocie wściekły jest na to, czemu zaprzecza, spętany – i zazdrości człowiekowi tragicznemu umiejętności nadawania sensu rzeczom bezsensownym²⁷.

Niemiecki eseista zderza się ze ścianą: absurd nie daje się zamknąć w pojęciu. Upojęciowiony absurd przestaje być absurdem. Przychylny Hilsbecherowi Kałuża

²⁵ W. Hilsbecher, dz. cyt., s. 172.

²⁶ T. Nagel, *Pytania ostateczne*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 1997, s. 28.

²⁷ W. Hilsbecher, dz. cyt., s. 172.

we wstępie do własnej pracy badawczej poświęconej filozofii absurdu zauważa pewne niebezpieczeństwo „podporządkowania potrzebie systematyzacji myśli odbiegającej od systematyzacji”²⁸. To dlatego tak trudno o jakiegokolwiek ostateczne rozstrzygnięcia w tej materii.

Zdaniem autora eseju *Tragizm, absurd i paradoks*, z niespełnionej potrzeby sensu człowieka absurdalnego wynika jego dysharmonia. Oburzenie, obrzydzenie i upór utrzymują człowieka absurdalnego w takiej samej subiektywności jak ta, od której dystansował się wobec człowieka tragicznego. Dodatkowo, człowiek absurdalny żąda. Hilsbecher eksponuje roszczeniową postawę absurdalnego bohatera, który nie ma zamiaru podjąć deklarowanej próby obiektywnego pojęcia rzeczywistości. Pycha człowieka tragicznego nie opuściła go, a jedynie uległa laicyzacji²⁹. Zatem, jeśli wiara stanowiła pychę człowieka tragicznego, pychą człowieka absurdalnego jest rozum. Jego byt jest absurdalny, czyli „nieharmonijny, niedorzeczny”, a świadomość własnej kondycji jako istoty ludzkiej tę obiektywność wyklucza³⁰.

Eseista pochyla się nad problemem „bezstronności” wobec sprzeczności bytu jednostki. Jedynym, co obiektywnie wiadomo o życiu człowieka jest to, że rodzi się, żyje i umiera. Życie jako proces ma charakter całkowicie jednostkowy, nie jest możliwe bez osobistego zaangażowania. Hilsbecher podejmuje próbę objaśnienia życia, posiłkując się figurą koła. Powraca więc motyw cykliczności, życie jako koło zostaje wprawione w ruch z chwilą narodzin jednostki. Autor zauważa, że kluczowe pozostaje apogeum drogi, trwanie pomiędzy, to, co dzieje się w momencie, gdy życie jednostki „zakreśla widzialne koło [czasu], które wychodzi z niewidzialnego i w niewidzialne uchodzi”³¹. Kwestia tego, co było „przed” oraz tego, co nastąpi, kiedy życie jednostki zatoczy koło pozostaje u Hilsbechera tajemnicą, której nie stara się zgłębić. Eseista zaznacza dwa punkty zwrotne życiowego procesu. Pierwszym z nich jest moment, w którym jednostka „na szczycie bytu, w apogeum orbity kołowej (...) zaczyna się domyślać symetrii swojego życia: oddalenie od początku, powrót do początku”³². To moment dorosłości, cezura oznaczająca świadomość czasu, który upłynął i tego, który pozostał. Wówczas do człowieka dociera, „co oznacza byt”³³: pozbawienie osłaniającego ciepła, pomocy – zda-

²⁸ Kałuża wymienia również innych autorów wnikliwych analiz absurdu. Są to: Zygmunt Adamczewski (*The tragic protest*), Al Alvarez (*The Savage God: a study of suicide*), Józef Leszek Krakowiak (*Absurd. Pytanie o sens ludzkiej egzystencji*) i Neil Cornwell (*Absurd in literature*), M. Kałuża, dz. cyt., s. 14–15.

²⁹ W. Hilsbecher, dz. cyt., s. 172–173.

³⁰ Tamże, dz. cyt., s. 173.

³¹ Tamże.

³² Tamże.

³³ Dalej rozumiany jako konkretne ludzkie istnienie.

nie na własne siły, samotność, trzeźwość, chłód”³⁴. Drugim punktem zwrotnym jest „przejście z czynnej i trzeźwej fazy wypróbowywania bytu, (...) do której się przystosował, (...) w wiek starczy, zmierzch życia, powrót, oddalenie się od życia”. Przychodzi chwila, kiedy zaburzają się proporcje: czas, jaki pozostał jednostce do przemierzenia pełnego koła kurczy się. Kiedy sił witalnych ubywa, pojawia się świadomość nadchodzącego kresu, a wraz z nią dociera do nas (tym)czasowość ludzkiego bytowania.

Hilsbecher tworzy wizję człowieka obejmującego swoje życie głębokim namysłem. Takie podejście zbieżne jest z postawą samoświadomego mędrca postulowaną przez Camusa. Zdaniem niemieckiego eseisty

[jednostka] zdaje sobie sprawę, że w tych punktach zwrotnych koło ujawnia swój niepokój wewnętrzny, napięcie, które go podtrzymuje i które mu zagraża. I stara się wyjaśnić sobie, z czego składa się to napięcie, jaka siła je wytwarza, między jakimi biegunami przepływa³⁵.

Autor odnotowuje, że ta zaczerpnięta z fizyki terminologia służyć ma przybliżonej jedynie analogii. Tymczasem przechodzimy do sedna Camusowskiego *Mitu Syzyfa*. Kiedy Camus pisze: „Jeden jest tylko problem filozoficzny prawdziwie poważny: samobójstwo”, Hilsbecher – konsekwentnie bez odwołania się do kanonicznego dla filozofii absurdu tekstu: „W tym miejscu jego [człowieka absurdalnego] rozważań budzi się myśl, że napięcie życia, bytu, jest może opętane tym samym [co między przeciwnymi biegunami] pędem do samounicestwienia”³⁶. W kolejnych zdaniach Hilsbecher rozwija tę myśl w duchu Camusa:

Kto wie, czy życie nie dąży do przemierzenia w najkrótszym czasie, najkrótszą drogą odległości od miejsca swojego początku do miejsca swojego powrotu. Człowieka ogarnia poczucie tajemnicy czasu, przemiany ponadczasowości w czas. Ale nie chciałby zastępnąć w uwielbieniu tajemnicy, póki nie wyczerpie możliwości swojego badawczego umysłu. Jak to, zadaje sobie pytanie (jeśli tak jest rzeczywiście: jeśli byt jest rzeczywiście opanowany pędem powrotu najkrótszą drogą do swojego początku) – czymże wówczas jest życie, czemu nie ginie, co utrzymuje życie przy życiu, jaka siła opiera się pragnieniu samounicestwienia?³⁷

³⁴ W. Hilsbecher, dz. cyt., s. 174.

³⁵ Tamże.

³⁶ Tamże.

³⁷ Tamże, s. 174–175.

Stojąc w pierwszym punkcie zwrotnym – zauważa Hilsbecher – tj. chcąc z wieku dziecięcego wejść w wiek męski, coś niewypowiedzianego trzyma jednostkę przy życiu. Pisze eseista:

Przypomina sobie swoje rozdarcie na dwie zaprzeczające sobie siły. A ponieważ – w apogeum orbity życia (...) – skłania się do ogarnięcia wzrokiem życia jako całości (...), powiada sobie: jakaś tęsknota za początkiem, pociąg zwrócony wstecz musiał przeciwdziałać pędowi poza próg. I [człowiek absurdalny] wyciąga wniosek, że byt zmieszany jest z tych dwóch sprzecznych sił: pędu poza byt i pociągu do niebytu. Uświadamia sobie, że to podwójne zaprzeczenie bytu oznacza byt³⁸.

Ma przy tym człowiek absurdalny poczucie linearności czasu; wie, że jego życie przebiega naprzód. Jednostka wpisana jest w czas; mimo poczucia niespełnienia w chwili, w której w danym momencie się znajduje, nie może się z niego oswobodzić. Hilsbecher konkluduje: „pęd poza byt i pociąg do niebytu zaprzeczają sobie, ale nie niszczą się. Małeńka nadwyżka pędu utrzymuje cyrkulację życia przy życiu. Jest tajemnicą, przed którą kapituluje badawczy umysł”³⁹.

Zaproponowane przez autora umieszczenie życiowego procesu w centrum refleksji może odsyłać do kolejnego tropu myśli spekulatywnej: filozofii życia, czyli nurtu światopoglądowego rozwijającego się od końca XVIII do początku XX wieku. Za szczególnie istotny dla interpretacji eseju *Tragizm, absurd i paradoks* uznają dorobek dwóch myślicieli tego prądu: Wilhelma Diltheya i Henriego Bergsona. Dilthey trafnie charakteryzuje kluczowy termin życia: „Życie to fakt podstawowy, który stanowić musi punkt wyjścia wszelkiej filozofii. To jest to, co znamy od wewnątrz; to jest to, poza co nie możemy się cofnąć”⁴⁰. W rozwinięciu przywołanej myśli wyjaśnia, że życie jednostki jest dla niej wewnętrzne, a zatem istnieje w jej świadomości, jest świadomością. Dilthey nazywa to duchową żywotnością, która jako ekspresja przejawia się w świecie wytworów ducha. Z trudnej do zdroworozsądkowego zanegowania konstatacji – życie znamy od wewnątrz – wynika wskazana przez autora eseju, wokół którego oscyluje niniejsza praca, niemożność bezstronności. Hilsbecher na tym etapie się zatrzymuje, natomiast Dilthey, ojciec nauk humanistycznych, wskazuje drogę obiektywizacji⁴¹ namysłów nad życiem. W dużym skrócie, byłaby ona możliwa dzięki perspektywie historycznej, z jakiej należy patrzeć na świat wytworów ducha. Zadanie

³⁸ Tamże, s. 175.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ W. Dilthey, *Budowa świata historycznego w naukach humanistycznych*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 266.

⁴¹ Badacze myśli Diltheya mówią o obiektywizacji, jednak bardziej precyzyjnym określeniem byłaby intersubiektywizacja jednostkowych refleksji nad życiowym procesem.

humanistyki, nazywanej również nauką o duchu – zdaniem Diltheya – polega na zrozumieniu tego świata, co jest możliwe dzięki sztuce interpretacji (konceptcja koła hermeneutycznego). Przedmiotem filozofii życia (i humanistyki w ogóle) jest proces rozumienia⁴², dzięki któremu życie samo wyjaśnia siebie „we własnych głębiach”. Diltheyowski proces rozumienia zawiera element irracjonalny, nauki o duchu nie oferują obiektywnego, czysto rozumowego poznania.

Irracjonalne pierwiastki w filozofii stanowiły ważny aspekt myśli Bergsona – krytyka nowożytnego racjonalizmu. Jego zdaniem, matematyczno-racjonalistyczne myślenie rozbija świat na podmiot (obserwujący, dążący do ścisłego opisu) i przedmiot (poddawany instrumentalnemu opisaniu). Efektem takiego binarnego postrzegania rzeczywistości jest uprzedmiotowienie – natury i człowieka. Bergson, jako filozof życia, chcąc oddać mu sprawiedliwość, proponuje zmianę percepcji na tę wychodzącą od przeżycia wewnętrznego. Wprowadza pojęcie *pędu życiowego*, *energii życiowej* (fr. *élan vital*), stanowiące odpowiednik starożytnego *arché*. Rzeczywistość jest w nieustannym ruchu, to działanie, stawanie się. Istnieją dwa rodzaje ruchu – pisze autor *Ewolucji twórczej* – wznoszący się ruch życia i opadający ruch materii. Ewolucja życia kieruje się przeciwko materii, dzięki czemu przechodzi w coraz wyższe formy. Darwinizm okazuje się niewystarczający, ważna jest również gwarantowana przez życie świadomość. Twórcza ewolucja *élan vital* nie ma określonego planu. Dana na początku jedność życia, energia życiowa, rozszcza się coraz bardziej, dzięki czemu życie ewoluuje, rozpadając się na nowe formy. Dysharmonia gatunków rośnie, życie jest żywiołem, którego nie da się okiełznać. U Bergsona kluczowe okazują się dynamizm i spontaniczność życia możliwe dzięki odrzuceniu mechanicyzmu i finalizmu. Aby uchwycić przepływ strumienia życia, Bergson wprowadza pojęcie trwania, rozumianego jako ciągle twórcze falowanie, mieszczącego w sobie przeszłość i zapowiadającego przyszłość. Strumień życia można pojąć jedynie w przeżyciu wewnętrznym, dzięki intuicji.

Silna inspiracja Bergsonem widoczna jest w eseju Hilsbechera. Dwa przeciwstawne siły wyróżnione przez niego w procesie życia (uświadamiane sobie przez jednostkę w momencie zwrotnym) odpowiadają Bergsonowskim rodzajom ruchu. Pęd poza byt można utożsamić ze wznoszącym się ruchem życia, natomiast pociąg za niebytem z opadającym ruchem materii. Autor eseju *Tragizm, absurd i paradoks* podziela również istotę świadomości w procesie życiowym. Bliskie jest mu wreszcie osadzenie życia w czasie i podporządkowanie porządku czasowego (przeszłości, teraźniejszości i przyszłości) nadrzędnej kategorii (trwania) życia⁴³. Czerpanie

⁴² Cel ten odróżnia nauki humanistyczne od przyrodniczych, nastawionych na wyjaśnianie rzeczywistości za pomocą zasady przyczynowości.

⁴³ Wątek ten bardziej szczegółowo poruszam w dalszej części tekstu.

przez Hilsbechera z rezerwuaru filozofii życia – w Diltheyowskim i Bergsonowskim wydaniu – jawi się zatem jako więcej niż prawdopodobne.

Docieramy wreszcie do fragmentu, w którym Hilsbecher zestawia ze sobą wszystkie pojęcia z tytułu swojego eseju. Afirmując koegzystencję zaprzeczających sobie pędu poza byt i pociągu do niebytu oraz „maleńką nadwyżkę pędu” zapewniającą trwanie życia, ogłasza kapitulację badawczego umysłu. To kolejna „tajemnica”, której rozwikłania Hilsbecher się nie podejmuje.

Ale – powiada sobie [człowiek absurdalny] – nic z tego nie zmienia faktu, że byt zaprzecza sam sobie, że ze swojej natury jest sprzecznością: paradoksalną. Z tej nieodmiennej, nieodwołalnej paradoksalności – stwierdza – wyrasta tragizm człowieka, jego komizm, jego absurdalność. W poznaniu tej paradoksalności zobiektywizował swój tragizm, swoją absurdalność. Odebrał tragizmowi patos, absurdalności udrękę, staje bezstronnie wobec nagich faktów swojego paradoksalnego, sprzecznego bytu, który w jego oczach złożony jest dwóch utajonych, przybierających różnorodne maski żądz śmierci, który podtrzymywany jest przez jedną, rozdartą na dwoje żądzę cudownego prapoczątku i otchłani⁴⁴.

W powyższym słowach dotychczasowa praca terminologiczna Hilsbechera – dość nieostra, ale jednak konsekwentna – została przez niego samego zakwestionowana. Tragizm eseista utożsamia z absurdalnością i komizmem, odrzucając uprzednio punktowane niuanse. Fragment ten można interpretować na (co najmniej) dwa sposoby. Droga pierwsza – sceptyczna – jest daleka od uzasadnienia jego obecności w tekście z uwagi na potoczne i wyjątkowo nonszalanckie użycie objaśnianych wcześniej terminów. Takich konstrukcji zdaniowych nie spodziewalibyśmy się po humaniście, który ledwie kilka stron wcześniej deliberował nad różnicami między tymi terminami. Druga – życzliwa autorowi – możliwość interpretacyjna sugeruje pojawienie się tego akapitu jako efekt przemyślanego zabiegu, który ma utwierdzać w wyartykułowanym już przekonaniu o niemożliwości systematyzacji dotyczących absurdu rozważań. Jest to sposób o tyle przekonujący, że poprzedzony przez Hilsbechera kilkustronicowym wysiłkiem precyzowania znaczenia tytułowych terminów. Okazuje się zatem, że o bycie można mówić tylko metaforycznie.

Ostatnia już część eseju oddala się od egzystencjalnej linii absurdu Camusa, nadając jej rys ontologiczny. Odwołując się do pojęcia czasu, Hilsbecher wyjaśnia odkrytą przez człowieka absurdu paradoksalność. Skoro byt (istnienie ludzkie) rozgrywa się w czasie i jest doczesnością, można mówić o identyczności bytu i czasu. Teza ta pozostaje w zgodzie z naszymi intuicjami, bowiem życie i czas konceptualizujemy w ten sam sposób: jako ruch. Człowiek doświadcza

⁴⁴ W. Hilsbecher, s. 176–177.

czasu w trzech jego wymiarach: terażniejszości, przeszłości i przyszłości, jednak – zdaniem Hilsbechera – „nasza terażniejszość” zmieszana jest z przeszłości i przyszłości. „Jesteśmy «teraz» patrząc jak bóstwo o dwóch obliczach naprzód i wstecz. Przeszłość ukazuje się w spojrzeniu wstecz, przyszłość popycha nas naprzód: w przeciwieństwie obu tych sił doświadczamy terażniejszości bytu”⁴⁵. Zatem terażniejszość znosi się na rzecz przeszłości i przyszłości.

Autor eseju *Tragizm, absurd i paradoks* zauważa, że byt uświadamia sobie w człowieku swoją sprzeczność. Jednostka realizuje go, kiedy dochodzi do pierwszego punktu zwrotnego koła bytu. Terażniejszość rozpuszcza się w przyszłości i przeszłości, dzięki czemu człowiek jest w stanie zapanować nad pokusami tych czasów. Pokusą przyszłości jest niecierpliwość, przeszłości: opieszałość lub gnuśność. Pokusy te – zdaniem Hilsbechera – miałyby zakłócać przenikanie się przeszłości i przyszłości, a noszenie w sobie zbyt dużo jednej z pokus nieść ryzyko zerwania więzi między tymi planami czasowymi. Więź tę eseista charakteryzuje jako „elastyczną i rozciągliwą, [która] opieszałego podciąga, niecierpliwego powstrzymuje, w zależności od stopnia rozciągliwości łagodnie albo boleśnie”⁴⁶. Tę część wywodu, w której próżno upatrywać jasnych punktów, Hilsbecher kończy stwierdzeniem, że więź między przeszłością a przyszłością może dotyczyć jednostek, jak i całych epok.

Przewrotny esej *Tragizm, absurd i paradoks* zamyka konkluzją:

Poznanie paradoksalności bytu obiektywizuje poczucie ludzkiego tragizmu i absurdalności. Odbiera mu udrękę buntu, stanowi *katharsis* przed wszelką *katharsis*. Stawia przed człowiekiem zadanie odważenia się na byt w sposób nowy i nietragiczny, zaleca mu próbę wyostrenia swojego instynktu, swojej inteligencji przeciwko pokusom niecierpliwości i opieszałości. Narzuca mu nowy stosunek do pońęt władzy, próżności i otępienia. Nakłada na człowieka obowiązek, na poziomie świadomości, jakiego wymaga, oddania wszystkich możliwości swojej świadomości w służbę umiaru. Żąda od niego odwagi tłumienia zarozumiałości pokorą, ambicji rezygnacją, pośpiechu spokojem. Wzywa go do zapobieganiu ospałości, obojętności zapałem. Żąda od niego dystansu wobec samego siebie, w którym tradycyjny gest tragiczny łagodnieje w uśmiech, stapia się aureola i uzalanie nad sobą. Poznanie paradoksalności bytu ukazało mu, w jaki sposób byt przeniknięty jest podwójną śmiercią. Daje mu do zrozumienia, że trzeba go kochać podwójnie: nie z łączyciwością tego, kto żyje w ciągłym strachu, że coś może go ominąć, lecz w świadomości, że przedziwo czasu, w którym żyjemy (...) oddycha ponadczasowością: tajemnicą i czynną substancją czasu⁴⁷.

45 Tamże, s. 176.

46 Tamże.

47 Tamże, s. 177.

Za wskazówkę interpretacyjną może tym razem posłużyć tytuł eseju – *Tragizm, absurd i paradoks*. Kolejność występujących w nim terminów zdaje się nieprzypadkowa. Na początku niniejszego tekstu przytoczyłam uwagę o warunkowaniu pojawienia się pytania o absurd uprzednim pytaniem o tragizm. *Novum* stanowi natomiast wprowadzenie paradoksu jako kolejnego elementu tytułowej triady. O ile bowiem tragizm nie zwykło utożsamiać się z absurdem, absurd i paradoks traktowane były w zasadzie synonimicznie⁴⁸. Hilsbecher proponuje odmienną ewolucję. Wychodzi od poczucia tragiczności życia, jak rzekłby Miguel de Unamuno, stanu, w którym jednostka ma nadzieję na płynące z wiary *katharsis*. Kolejną fazę rozwoju świadomości reprezentuje człowiek absurdalny, któremu poświęcona została największa część tego tekstu. Bohater absurdalny wyposażony w jasność widzenia odrzuca wszelkie *katharsis*, oceniając wiarę w oczyszczenie w kategoriach ułudy. Pojawia się wreszcie człowiek paradoksalny, w mojej opinii, raczej idealizacja, idea regulatywna niż faktyczna deskrypcja stanu mentalnego jednostki. Taki człowiek przyjmuje *katharsis* wyższego rzędu („*katharsis* przed wszelką *katharsis*”), które miałyby polegać na spełnionej obiektywizacji poczucia tragizmu i absurdu egzystencji. Hilsbecherowska projekcja człowieka paradoksalnego zakłada możliwość osiągnięcia w życiu umiaru. Pokora, rezygnacja z wygórowanych ambicji i spokój postulowane przez niemieckiego eseistę sugerują stoiczkie wpływy w tę część jego koncepcji. Poza szeregiem wymogów, jakie jednostka musi spełnić, by odnaleźć złoty środek (tłumienia instynktownych, pochopnych zachowań, przyjęcie aktywnej postawy, nabranie dystansu wobec siebie i świata), fundamentalne znaczenie otrzymuje świadomość paradoksalności, sprzeczności bytu, która bynajmniej nie ma być wyjątkowa dla człowieka-mędrca, ale raczej totalna, wpisana w porządek natury.

Zaledwie kilkustronicowy tekst Waltera Hilsbechera okazuje się ciekawą refleksją poruszającą fundamentalne dla filozofii absurdu kwestie. Niemiecki eseista, mimo, a może dzięki, braku filozoficznego wykształcenia łączy w swoim wywodzie wątki zaczerpnięte od autorów takich jak Albert Camus, Wilhelm Dilthey czy Henri Bergson; można u niego znaleźć elementy filozofii życia i stoicyzmu. Brak wskazania *explicite* źródeł inspiracji może być zastanawiający, jednak samo zainicjowanie dialogu między wspomnianymi filozofami i nurtami jest, w mojej opinii, cennym zjawiskiem. Na uwagę zasługują także autorskie uwagi Hilsbechera, które dotąd nie zostały wyartykułowane w tekstach absurdystów ani w pracach badaczy ich myśli (a przynajmniej mnie nie udało się do nich dotrzeć). Dystans

⁴⁸ Z różnicowaniem znaczenia pojęć absurdu i paradoksu spotkałam się w przypadku badań poświęconych Fiodorowi Dostojewskiemu. W poświęconej mu monografii Michała Kruszelnickiego, Dostojewski nazywany jest *wielkim paradoksalistą*. W filozofii spekulatywnej termin *paradoks* poprzedza *absurd*, który pierwotnie miał jedynie logiczno-językowe konotacje. Hilsbecher zrywa z tym niepisany porządkiem.

i zewnętrzna perspektywa autora eseju *Tragizm, absurd i paradoks*, nieznanego, a z pewnością zapomnianego w obecnych czasach, może okazać się orzeźwiająca i rzucać nowe światło na filozofię absurdu i współczesną refleksję egzystencjalno-antropologiczną w ogóle.

Bibliografia

- Camus Albert, *Mit Syzyfa i inne eseje*, przekł. Joanna Guze, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2004.
- Dilthey Wilhelm, *Budowa świata historycznego w naukach humanistycznych*, przekł. Elżbieta Paczkowska-Łagowska, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.
- Hilsbecher Walter, *Tragizm, absurd i paradoks. Eseje*, przekł. Sławomir Błaut, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972.
- Jaspers Karl, *Filozofia egzystencji*, przekł. Dorota Lachowska i Anna Wołkowicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990.
- Kałuża Maciej, *Elementy filozofii absurdu w dramaturgii Alberta Camusa*, Wydawnictwo LIBRON, Kraków 2016.
- Krakowiak Leszek J., *Absurd. Pytanie o sens ludzkiej egzystencji*, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2010.
- Lakoff George, Mark Johnson, *Metafory w naszym życiu*, przekł. Tomasz Krzeszowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988.
- Nagel Thomas, *Pytania ostateczne*, przekł. Adam Romaniuk, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 1997.
- Wójs Paweł, *Rozum w filozofii egzystencji*, Universitas, Kraków 2013.

Paulina Frankiewicz

Tragedy, absurdity, paradox – around Walter Hilsbecher's dictionary of concepts

Summary

In this article, I make an attempt to define terms such as: tragedy, absurdity, and paradox as conceived of by the German essayist Walter Hilsbecher. This is a task which is both difficult and interesting, mainly because of the fact that concepts

from within speculative philosophy are relatively rarely subject to scrupulous definitions. The reason for this state of affairs lies in the difficulty to capture the meaning of these concepts within a rigid framework. These problems also appear in Hilsbecher's 1972 work titled *Tragizm, absurd, paradoks* [*Tragedy, Absurd, Paradox*]. The philosophy of the absurd – the methodological separation of which I propose – has the absurd for its central concept, but it is a concept which eludes sharp definitions, too. This article aims to reconstruct Hilsbecher's vocabulary of concepts crucial to the philosophy of absurdity in reference to the tradition of contemporary speculative philosophy. By locating the German writer's thought in the context of other authors working in a similar thematic and stylistic context (such as A. Camus or H. Bergson), I will outline this specific strand of philosophy.


Keywords: tragedy, absurdity, paradox, philosophy of absurdity, Walter Hilsbecher

Paulina Frankiewicz, doktorantka w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Łódzkiego. Zajmuje się filozofią absurdu, postuluje jej wyodrębnienie jako nurtu z pogranicza filozofii i literatury. Animatorka kultury, właścicielka kameralnej księgarni Do Dzieła w Łodzi. Członkini redakcji czasopisma „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica”.


Karolina Chyła*

 <https://orcid.org/0000-0002-1053-1433>

Krzysztof Garczarek**

 <https://orcid.org/0000-0001-8680-3434>

Izabela Poręba***

 <https://orcid.org/0000-0002-5223-8470>

Finis coronat opus? O zakończeniach artykułów literaturoznawczych

Streszczenie

Niniejszy szkic stanowi próbę namysłu nad zagadnieniem rzadko dotąd obecnym w kręgu polskiej refleksji filologicznej. Skupiamy w nim uwagę na zakończeniach 18 wybranych artykułów literaturoznawczych. Właśnie w konkluzjach, jako mających zwieńczyć bądź streścić wywód i zakorzenić tekst w pamięci odbiorców, twórcy poradników i opracowań dotyczących dyskursu naukowego dostrzegają znaczenie fundamentalne. To przeświadczenie zdają się podzielać sami uczeni, obierający przy tworzeniu finałów różne strategie. W tekstach publikowanych od 2015 do 2019 r. wyodrębniamy tego typu strategii około 15: od apologii wybranego piarstwa po propozycje dalszych ścieżek rozwoju konkretnych badań,

* Mgr, Uniwersytet Wrocławski, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej, Zakład Teorii Literatury, Plac Nankiera 15b, 50-140 Wrocław; e-mail: karolina.chyla2@uwr.edu.pl

** Mgr, Uniwersytet Wrocławski, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej, Zakład Teorii Literatury, plac Nankiera 15b, 50-140 Wrocław; e-mail: krzysztof.garczarek@uwr.edu.pl

*** Mgr, Uniwersytet Wrocławski, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej, Zakład Teorii Literatury, plac Nankiera 15b, 50-140 Wrocław; e-mail: izabela.poreba@uwr.edu.pl

od efektownej puenty po cytaty z pracy, którą stworzył poprzednik. Jak ujawnia nasza analiza, podsumowanie tekstu naukowego nie jest jedynie miejscem wykorzystania konwencjonalnych retorycznych zabiegów. Staje się też przyczynkiem do zrozumienia roli przypisywanej własnej twórczości przez badaczy/badaczki literatury.

Słowa kluczowe: literaturoznawstwo, metadyskurs akademicki, konkluzja, artykuł naukowy

Wprowadzenie

Zajmując się literaturą, zwykliśmy skupiać uwagę wyłącznie na przedmiocie naszych badań, podczas gdy metoda komunikowania o wynikach naukowych poszukiwań pozostawała jak dotąd na marginesie zainteresowań literaturoznawców. Wszelako literaturoznawczy artykuł naukowy nazwać można intrygującym fenomenem: nie tylko w zakresie treści, ale także pod względem jego konstrukcji i języka. Ten szczególny sposób wysławiania zasługuje zatem na namysł niezależnie od stosunkowo rozbudowanej refleksji na temat zasad komponowania artykułu naukowego, nie tylko dlatego że specyfika literaturoznawczego metadyskursu to wciąż swego rodzaju *terra incognita*, lecz również z powodu jego odrębności i względnej różnorodności w zakresie stosowanych strategii pisania.

Niniejszy wywód jest skromną próbą zapełnienia owej luki. Koncentrujemy swą uwagę na jednym tylko zagadnieniu w obrębie dyskursu literaturoznawczego – na zakończeniach¹ artykułów naukowych. Przedmiotem naszego szkicu jest analiza zebranego materiału źródłowego, na który składają się literaturoznawcze artykuły naukowe opublikowane w przeciągu lat 2015–2019. Ich zakres tematyczny jest niejednorodny, dotyczą one różnych utworów literackich, zjawisk kulturowych, pisarzy i pisarek nietożsamyh okresów historycznoliterackich, a ich naukowe fundamenty stanowią różnorodne metodologie badawcze. Tę różnorodność uzasadniamy założeniem, że w ramach konkretnego wyimka dyscypliny, czy to pod wzglę-

¹ Spośród wszelkich określeń stosowanych w odniesieniu do końcowych partii tekstu naukowego najbardziej pojemnym jest właśnie „zakończenie”. Termin ten proponujemy ze względu na jego inkluzyjność wobec form realizujących w mniejszym stopniu wzorec gatunkowy, jednak wymiennie stosujemy także sformułowania „podsumowanie”, „wnioski” czy „konkluzje”. Jako że te ostatnie sugerują wprowadzanie wypowiedzeń powstałych na skutek wnioskowania, nie możemy uznać ich za pojęcia nadrzędne; w analizowanych artykułach naukowych zdarza się bowiem, że ich autorzy konkluzji *sensu stricto* nie sformułowali.

dem stylistycznym, delimitacyjnym, czy leksykalnym, sposób formułowania zakończeń może być niereprezentatywny wobec dyskursu w ogóle. Względnie szeroki zakres tematyczny oraz metodologiczny prezentowany przez badaczki i badaczy w wybranym materiale egzemplifikacyjnym może stanowić w naszym przekonaniu przyczynek do ujęcia porządkującego pewne zjawiska i tendencje. Analiza najnowszych artykułów literaturoznawczych staje się więc podstawą dla obserwacji charakterystycznych strategii kończenia tekstu naukowego oraz prowadzi do refleksji na temat strukturalnego² i językowego sposobu wyrażania konkluzji. Z tej to przyczyny znaczącą część niniejszego szkicu stanowią obszerne fragmenty z literaturoznawczych podsumowań opatrzone naszymi komentarzami.

Formalne uporządkowanie naukowego wywodu ułatwia czytelnikowi sprawne poruszanie się w obrębie tekstu. Jak stwierdza Jolanta Maćkiewicz, „od udanego zakończenia zależy w dużej mierze kompozycyjna jakość tekstu i jego skuteczność informacyjna lub perswazyjna³. Za najbardziej strukturyzujący aspekt artykułu nieodmiennie uznaje się charakterystyczną, trójdzielną kompozycję tekstu, która poprzez wstęp i rozwinięcie zwyczajowo prowadzi do zakończenia i zaprezentowania konkluzji. Model ten czasami poszerzany jest o dodatkowe elementy, czego przykładem jest schemat nazywany IMRaD (*Introduction, Methods, Results and Discussion*), który Tomasz i Grzegorz Liśkiewiczowie opisują w następujący sposób:

Wymusza on [model – A⁴] na nas przedstawianie odbiorcy kontekstu, w którym osadzone są nasze badania (wprowadzenie), opisanie zastosowanych metod badawczych (metody), przedstawienie zaobserwowanych wyników (wyniki) oraz wyjaśnienie, dlaczego uzyskane rezultaty są oryginalne (dyskusja)⁵.

Jak podkreślają autorzy *Wprowadzenia do efektywnego publikowania...*, taka konstrukcja naukowego wywodu wynika nie tylko z pewnych wzorców gatunkowych, lecz także z wymagań stawianych autorom przez redaktorów czasopism naukowych. Związek między wymaganiami proponowanymi przez redakcje nauko-

2 Stanisław Gajda obok innych cech stylu naukowego (m.in. stosowania specjalistycznych terminów, leksyki ogólnonaukowej, złożonych struktur składniowych) podkreśla znaczenie struktury, którą wyróżniają się spośród innych form teksty naukowe. Struktura ta uwidacznia się według Gajdy w poziomym rozczłonkowaniu: wydzieleniu śródtytułów, trójczłonowej budowie „wstęp – środek – koniec” (zob. S. Gajda, *Styl naukowy*, [w:] *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2001, s. 189).

3 J. Maćkiewicz, *Jak pisać teksty naukowe*, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2001, s. 109.

4 „A” odnosi się do autorów niniejszego artykułu.

5 T. Liśkiewicz, G. Liśkiewicz, *Wprowadzenie do efektywnego publikowania naukowego. Jak przygotować, wysłać i promować artykuł naukowy*, Amber Editing, Łódź 2014, s. 5, <http://www.imp.lodz.pl/upload/biblioteka/2014/wprowadzenie.pdf> [dostęp: 6.04.2020].

wych periodyków (zarówno formułowanymi *explicite*, jak chociażby w definicjach artykułu naukowego w ramach Rozporządzenia Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z 22 lutego 2019 r. w sprawie ewaluacji jakości działalności naukowej⁶, jak i domyślnymi regułami, wynikającymi ze znajomości konwencji) a istniejącymi normami gatunkowymi jest zapewne ścisły.

Podobny model artykułu naukowego przedstawia Beata Stępień. Autorka wylicza następujące komponenty struktury tekstu: wprowadzenie, część metodyczna, rezultaty, wyniki oraz dyskusja, konkluzje. Ostatnie dwie części wprowadzane są w zakończeniu, zastanawiające jest jednak, na czym miałyby polegać odrębność (intuicyjnie utożsamianych ze sobą) rezultatów i konkluzji, wskazanych przez badaczkę jako odmienne elementy konstrukcji artykułu naukowego. Okazuje się, że rezultaty czy też wyniki odnoszą się do skrótowego opisu efektu przeprowadzonego badania, którego pokłosiem miałyby być dane przedstawione w formie tabeli. Wnioski te – według Stępień – nie mogą opierać się na powtórzeniu danych umieszczonych w samych tabelach. Wskazówki sformułowane w *Zasadach pisania...*, aplikowalne w odniesieniu do badań opartych na wynikach liczbowych, w klasycznej hermeneutycznej czy pozytywistycznej literaturoznawczej analizie są zupełnie nieprzydatne. Dyskusja i konkluzje to natomiast miejsce o zupełnie innym znaczeniu. Przyjrzyjmy się uważnie wskazaniom zaproponowanym w *Zasadach pisania tekstów naukowych*:

W tej części autor ma najwięcej wolności: zarówno w warstwie prezentacji swoich poglądów, jak i stylu, w jakim to robi. W porównaniu z pozostałymi częściami artykułu, w tym miejscu panuje najmniej zasad. Dzięki temu mamy najwięcej szans na wykazanie się dobrym pisarstwem, ale też stanowi to największe wyzwanie.

O ile część metodyczną i opis rezultatów badawczych piszemy przede wszystkim rzetelnie, to w abstrakcie, wstępie i konkluzjach przedstawiamy głównie własny sposób myślenia i pisania.

Wывód ma z gracją, prostotą i wdziękiem dowieść, że artykuł zawiera ważne dla nauki ustalenia. Konkluzje mają też skłonić czytelnika, który często bywa ekspertem

6 Na podkreślenie zasługuje w tym miejscu fakt, że w przywoływanym Rozporządzeniu MNiSW definicja artykułu naukowego sprowadza się do dwóch przesłanek praktycznych. Gatunek ten opisywany jest jako „przedstawiający określone zagadnienie naukowe w sposób oryginalny i twórczy, problemowy albo przekrojowy” oraz „opatrzone przypisami, bibliografią lub innym właściwym dla danej dyscypliny naukowej aparatem naukowym”. Wskazuje się więc na sam sposób przedstawienia tematu (oryginalność, twórczość ujęcia, skupienie wokół problemu badawczego lub przekrojowe ujęcie obszaru) i na aparat naukowy, który powinien eskortować tekst główny. Poza przedmiotem zainteresowania prawodawcy są gatunkowe niuanse. Zob. § 9. 1, *Rozporządzenie Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z dnia 22 lutego 2019 r. w sprawie ewaluacji jakości działalności naukowej*, [w:] *Dziennik Ustaw Rzeczypospolitej Polskiej*, Warszawa 28 lutego 2019, poz. 392, s. 3.

w danej dziedzinie, do uznania tekstu za na tyle wartościowy naukowo, aby go zacytował.

Konstrukcja części poświęconej konkluzjom jest następująca:

- odpowiedź na pytanie badawcze, rozwiązanie problemu;
- argumenty uzasadniające odpowiedź;
- ograniczenia badań i obrona przed potencjalną krytyką;
- rekapitulacja – tzw. *take home message*⁷.

Po pierwsze, naszą uwagę zwraca już inicjalne spostrzeżenie Stępień, że zakończenie artykułu odróżnia się od pozostałych elementów kompozycji tekstu naukowego względną dowolnością formy i treści. Po wtóre, co budzi poważne zastrzeżenia motywowane różnymi przyczynami, podsumowanie to część pracy, która miałyby odznaczać się – w porównaniu z innymi całościami – mniejszą rzetelnością oraz stanowić pole do wypowiedzania „własnego sposobu myślenia i pisania”. Jak się wydaje, zakończenie wespół ze wstępem powinno odznaczać się rzetelnością w tym samym stopniu, co fragmenty przedstawiające stan badań i analizę materiału. Z kolei sposób myślenia i pisania nieuchronnie towarzyszy autorowi artykułu od pierwszych zdań po ostatnią kropkę. Zastanawiający jest wreszcie jeden z wyznaczonych przez autorkę celów formułowania konkluzji w pracy badawczej, tj. postępowanie potencjalnie zwiększające szanse, żeby artykuł został zacytowany przez czytelnika-akademika (taki jest bowiem zgodnie z wymową tekstu projektowany odbiorca). W wydanym przez PWN przewodniku po zasadach pisania prac doktorskich i artykułów pojawia się wreszcie wypunktowana zawartość treściowa zakończenia.

Chociaż rozważań na temat artykułu naukowego, zwłaszcza w najczęściej obiebranej przez autorów formie przewodnika po gatunku, można bez trudu wskazać wiele, to specyficzność dyskursu literaturoznawczego nie znajduje w nich szczególnej miejsca⁸. Spośród wszelkich tez na temat zakończeń artykułów naukowych jedna jest uznawana za oczywistość – *finis coronat opus*. W tytule niniejszego szkicu nieprzypadkowo postawiliśmy pewność tej frazy pod znakiem zapytania.

⁷ B. Stępień, *Rozdz. 5.8. Dyskusja, konkluzje*, [w:] *taż, Zasady pisania tekstów naukowych. Prace doktorskie i artykuły*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2016 [e-book].

⁸ Nie chodzi rzecz jasna o brak literatury dotyczącej dyskursu literaturoznawczego jako takiego i jego diachronicznych ujęć. Koncepcje dyskursu i jego rozwój podlegały bowiem analizie; zob. np. D. Ulicka, *Narracyjna i nienarracyjna koncepcja dyskursu literaturoznawczego*, „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3/4, s. 21–42; J. Krawczyk, *Przemiany we współczesnej refleksji literaturoznawczej. O homogenizacji dyskursów*, „Prace Literaturoznawcze UWM” 2013, nr 1, s. 267–276.

Część analityczna

Podsumowania w polskich artykułach literaturoznawczych z ostatnich lat nie są konsekwentnie zaznaczane w ramach trójdzielnej kompozycji. Niektóre z nich wprowadzane są jako samodzielne części rozprawy, co sygnalizuje się eskortowaniem ich przez śródtytuł, podczas gdy w wielu nie wyodrębnia się kompozycyjnie fragmentów kończących artykuł. W materiałach źródłowych odnotowano następujące nazwy części podsumowujących wywód: „Podsumowanie” (K. Olechowski; A. Korpysz; M. Krysztofiak), „Konkluzje” (A. Branach-Kallas). Niektóre konkluzje zostały też wyszczególnione w kompozycji tekstu poprzez śródtytuł, który nie nawiązuje bezpośrednio do funkcji spełnianej przez część podsumowującą artykuł (zob. „Ocaleć w mieście”, H. Duć-Fajfer). W większości zgromadzonych materiałów podsumowanie (jeśli się ono pojawia) zostaje jednak włączone w materię tekstu w sposób mniej zauważalny, dlatego też wniosków nie wyodrębnia się kompozycyjnie.

Wprowadzaniu konkluzji do artykułu towarzyszą zwykle charakterystyczne konstrukcje językowe, często powtarzające się połączenia międzywyrazowe, których rola w tekście zostaje natychmiast zidentyfikowana przez jego odbiorcę. Na podstawie zebranego materiału źródłowego można przeprowadzić typizację formuł językowych zapowiadających konkluzje w artykułach naukowych ze względu na kryterium tematyczne. Prezentowane wypowiedzenia dotyczą następujących obszarów tematycznych: (1) zasadności podjętych badań oraz ich celu, najważniejszych wniosków, (3) odniesienia do hipotezy, pytań stawianych w początkowych partiach artykułu lub w tytule tekstu oraz (4) proponowania dalszych obszarów badań. Wyróżnione strategie autorskie wobec treści prezentowanych w zakończeniu pokrywają się z komunikacyjnymi metodami wskazanymi przez Ewę Bulisz. Badaczka stwierdza:

W zakończeniu można przyjmować różne strategie komunikacyjne: doprecyzować postawioną na początku tezę, podsumować przeprowadzone analizy i wyciągnąć wnioski, podjąć dyskusję, streścić artykuł, uzasadnić argumentację, wyjaśnić problem, zaproponować autorską tezę, zaproponować dalsze badania i kierunki badań⁹.

Obszary tematyczne konkluzji tekstów naukowych zostały jednak w niniejszym szkicu zawężone do kilku strategii, w skład których wchodzi oczywiście wiele znacznie bardziej zniuansowanych praktyk pisania.

⁹ E. Bulisz, *O artykule naukowym słów kilka*, „Progress. Journal of Young Researchers” 2017, nr 1, s. 17.

Pierwszy ze wskazanych tematycznych obszarów, który zajmuje miejsce w końcowych, podsumowujących partiach artykułu naukowego, polega na uzasadnianiu podjęcia się badań zaprezentowanych w publikacji. Wyrażeniu celowości badań w zebranych materiale źródłowym służyły następujące retoryczne sformułowania: „Nie bez znaczenia dla omawianego tematu pozostają też niezbadane dotąd związki”¹⁰,

Moim celem było wskazanie na odmiennność i specyficzny mniejszościowy syndrom piśmiennictwa, które powstaje współcześnie w Polsce, odgrywa niezwykle ważną rolę w życiu generujących je wspólnot, ale praktycznie pozostaje prawie niedostrzeżone (z pojedynczymi wyjątkami) przez literaturoznawców, krytyków i czytelników centrowych¹¹.

W powyższych fragmentach wyraźnie uwidaczniają się podobne argumenty przemawiające za celowością badań podjętych w artykułach – podkreślenie *novum*, wagi omawianych problemów i ich aktualności. Cel artykułu wprowadzany jest za pomocą następujących wyrażen: „Moim celem było...”, „Tutaj chciałam wskazać na...”¹², „Zmierzając do konkluzji, należałoby uwypuklić...”¹³, „Moim celem było jedynie...”¹⁴.

Powiązane z określaniem celu artykułu niejako *post factum* – w perspektywie dokonanego wywodu myślowego – jest też prezentowanie wniosków: „Po pierwsze...”, „Po drugie...”¹⁵; „Być może właśnie w ten sposób należałoby rozpatrywać...”, „Na uwagę zasługuje też fakt, że...”¹⁶.

Ciekawym retorycznie zabiegiem jest stosowanie w pracy naukowej swego rodzaju kłamry kompozycyjnej poprzez postawienie pytania lub hipotezy w początkowych partiach wywodu i odniesienie się do nich w ramach konkluzji. Taka forma pozwala na zwiększenie zarówno koherencji, jak i kohezji tekstu. Bulisz – charakteryzując artykuł naukowy jako gatunek wypowiedzi – podkreśla, że „zakończenie powinno nawiązywać do zaproponowanych lub zadeklarowanych we wstępie tez

10 K. Pfeifer, „Oj skończy się nam, skończy nasze mordowanie”. Ludowe pieśni antyfeudalne, Ściegienny, Szela i możliwy wpływ chłopskiej teologii emancypacyjnej na rabację galicyjską, „Praktyka Teoretyczna” 2019, nr 3, s. 108.

11 H. Duć-Fajfer, Mniejszości piszą – projekt (nie)możliwy, „Litteraria Copernicana” 2019, nr 2, s. 44.

12 Tamże.

13 K. Pfeifer, dz. cyt., s. 108.

14 E. Zarych, Przekład literatury dla dzieci i młodzieży – między tekstem a oczekiwaniami wydawcy i czytelnika, „Teksty Drugie” 2016, nr 1, s. 226.

15 D. Ulicka, Między światami. Rzeczywistość w literaturze – literatura w rzeczywistości – rzeczywistość, „Przestrzenie Teorii” 2017, nr 28, s. 63.

16 K. Pfeifer, dz. cyt., s. 108–109.

i/lub hipotez”¹⁷. W zebranych materiale źródłowym uwagę zwraca w tym kontekście zdanie inicjujące wnioski w artykule Danuty Ulickiej – „Zanim powstaną takie monografie i historyczny, wielostronnie skontekstualizowany słownik terminów literackich, można powtórzyć jako konstatacje dwie hipotezy wstępne”¹⁸ – po którym następuje rzeczywiście przywołanie wstępnych założeń stawianych przez autorkę na początku artykułu, wzbogaconych semantycznie. Zastrzeżenia poczynione przez badaczkę na wstępie zostają nie tylko powtórzone w zakończeniu artykułu, lecz także stają się uzasadnieniem dla ostrożniejszego wnioskowania. Gramatycznymi śladami autorskiego wahania względem stawianych tez/hipotez są operatory pewności mówiącego, takie jak: „może”, „być może”, „chyba”, „można powiedzieć”, „jakby”, „swego rodzaju”. Katarzyna Doboszyńska-Markiewicz takie formuły semantycznej niejednoznaczności określa „operatorami nieostrości” (wywodząc termin z *linguistic hedges* George’a Lakoffa) i ukazuje, że ich rolą jest m.in. oddanie namysłu piszącego¹⁹.

Ostatnim tematycznym obszarem podsumowań, w który wpisują się badane artykuły naukowe, jest proponowanie dalszych kierunków badań związanych z przedmiotem opisu. Jolanta Świetlikowska zastrzega, że tego typu retoryczne zabiegi (które mogą być rozpatrywane jako topos afektowanej skromności autora) są tak naprawdę życzliwym gestem uczynionym w stronę odbiorcy:

Celem zakończenia jest podsumowanie pracy, przekazanie konkluzji, wniosków. Co ważne, nie należy zapominać o retorycznych toposach skromności autorskiej i mimo tego, co pisze Jolanta Maćkiewicz, by nie przeproszać za to, co się napisało („na pewno nie wyczerpałem tematu ani nie opisałem go w dobry sposób”), warto uczynić ukłon w stronę czytelnika²⁰.

Wspomniana przez Świetlikowską książka *Jak pisać teksty naukowe* Jolanty Maćkiewicz, z którą polemizuje autorka powyższego cytatu, stawia przed adeptem sztuki pisania artykułów naukowych następujące zastrzeżenie: „Jednego tylko nie powinno się robić w ostatnim tekstowym słowie. Nie należy przeproszać za jakość tekstu, nie należy tłumaczyć się z jego zbyt wąskiego zakresu czy ze sposobu ujęcia tematu”²¹. Maćkiewicz uważa, że ten autorski gest oddziałuje na tekst negatywnie w dwójnasób – osłabia wymowę artykułu i może wywołać poczucie czytelnika, że jego lektura była niepotrzebna. Niezależnie od zastrzeżeń i wska-

¹⁷ E. Bulisz, dz. cyt., s. 18.

¹⁸ D. Ulicka, dz. cyt., s. 63.

¹⁹ K. Doboszyńska-Markiewicz, *O jakby nieostrości i jej swego rodzaju operatorach* (linguistic hedges) – uwagi wstępne, „Linguistica Copernicana” 2015, nr 12, s. 153.

²⁰ J. Świetlikowska, *Dobry tekst naukowy*, „Studia z Teorii Wychowania” 2011, nr 2/1, s. 186–187.

²¹ J. Maćkiewicz, dz. cyt., s. 108.

zówek poczynionych przez badaczkę, topos afektowanej skromności wciąż stosowany jest przez autorów literaturoznawczych artykułów. I tak na przykład Anna Branach-Kallas kończy swój wywód projektowaniem dalszego kierunku rozwoju badań dyscypliny: „Być może to właśnie nieprzekładalność ludzkich doświadczeń powinna stać się przedmiotem badań postkolonializmu”²². W cytowanym zdaniu zwraca znów uwagę zastosowanie operatorów nieostrości (być może), które jest znakiem autorskiego dystansu wobec projektowania jednoznacznego i bezwzględnego rozwiązania podjętego przez badaczkę problemu.

Z analizy zebranego materiału wynika, że ukłon w stronę czytelnika może zostać wprowadzony do tekstu w sposób bardziej bezpośredni, czego doskonały przykład stanowi ostatnich kilka zdań z artykułu Krzysztofa Uniłowskiego:

Dlatego nie sposób zgodzić się bez zastrzeżeń z tym, że „zamieszkujemy wirtualne światy”. Należałoby mówić raczej o tym, że w nich wyłącznie *gościmy*, pamiętając zarazem o niejednoznacznej wymowie figury gościa. Tak czy owak, pora na toast: łup cup, panie i panowie „światoodbiorcy” – czytelniczki, widzowie i gracze – łup cup!²³

Bezpośredni zwrot do czytelnika, a raczej, by wymienić wszystkich wspomnianych przez Uniłowskiego odbiorców – zwrot do pań i panów „światoodbiorców”, czytelniczek, widzów i graczy – jest sprzęgnięty z żartobliwie wyrażoną puentą, stanowiącą przetworzenie zacytowanego uprzednio w artykule fragmentu opowiadania *Coś się kończy, coś się zaczyna* Andrzeja Sapkowskiego. Retorycznie efektowne zakończenie poprzedzają jednak jednoznacznie wyrażone wnioski i polemika ze stanem badań.

Zakończenia artykułów literaturoznawczych bywają niekiedy komponowane w sposób nieszablonowy, wymykający się regułom i klasyfikacjom poczynionym w odniesieniu do gatunku tekstu naukowego *in genere*. Analizę tych przykładów ukażemy na obszernym materiale egzemplifikacyjnym.

Przyjrzyjmy się więc końcowemu wyimkowi tekstu Elwiry Buszewicz:

W teorii i praktyce tłumaczenia Sarbiewskiego przez „wioskowego lirnika” z ziemi litewskiej dokonywało się zatem tak swoiste „wczucie się” w ducha poezji jezuita z Mazowsza, że niekiedy raczej Sarbiewski stawał się Syrokomlą niż Syrokomla Sarbiewskim. Możemy zatem odnieść do tej metody przekładu – z koniecznymi modyfikacjami – niedysyjską refleksję Aleksandra Tyszyńskiego nad kreacją romantycznego bohatera: „Lecz oto w wieku naszym, w wieku podniesionych uczuć i myśli

22 A. Branach-Kallas, *(Nie)przekładalność kultur: postkolonialne porównania*, „Litteraria Copernicana” 2015, nr 2, s. 73.

23 K. Uniłowski, *Tekstualizm, materializm, immersja, interpretacja*, „Praktyka Teoretyczna” 2019, nr 4, s. 50.

do nowej skali, ukazał się i nowy rodzaj poezji nieznanym dawnym, rodzaj mieszany, tj. taki, w którym poeta do obrazów i dziejów kreślonych ze świata [...] przynosi uczucia i myśli własne, wciela się w swych bohaterów, lub raczej pod imieniem swych bohaterów kreśli tylko charakter, uczucia, szczegóły dziejów swych własnych”²⁴.

Zasadniczy element podsumowania przybiera tutaj formę cytatu, konkretnie przytoczenia myśli innego badacza zajmującego się przedmiotowym zagadnieniem, której to fundamentalny ładunek treściowy podziela autorka artykułu. Ów fakt identyfikowania się badaczki z opinią żyjącego przeszło sto lat temu historyka literatury zwerbalizowany zostaje *explicite* („Możemy zatem odnieść do tej metody przekładu [...] niegdysiejszą refleksję Aleksandra Tyszyńskiego”), jest też implikowany przez sam akt umiejscowienia cytatu w tak kluczowej dla struktury tekstu naukowego pozycji. Można wobec tego stwierdzić, że postępowanie autorki stanowi swego rodzaju próbę sędowania odpowiedzialności za sformułowanie konkluzji artykułu na inną instancję, jak się zdaje, niekoniecznie do tego uprawnioną. Podobną taktykę zaobserwować możemy w poniższym fragmencie artykułu Marka Kochanowskiego:

Strug miał modelowy życiorys dla władzy po 1945 roku: udział w opozycji antysanacyjnej, potępienie poglądów Romana Dmowskiego, działalność w łoży, która mogła się kojarzyć z jego antyklerykalizmem. Dlaczego jednak został zapomniany? Jak pisze Anna Kargol, współczesna biografka pisarza, a pod tymi słowami również i ja się podpisuję: „Przyczyn zapewne jest wiele. Konsekwencja jego postawy, wyrażająca się w niekonsekwencjach przynależności partyjnych dziś jest dalece niezrozumiała. Trudno dziwić się, że zmienność legitymacji partyjnych postrzegana jest pejoratywnie... Zaś ponadczasowe hasła stawiania sensu prawa ponad jego literę, rozumienia w szerszym kontekście wielkich dziejowych procesów i łączenia ich z postawami ludzkimi, służba publiczna czy służba społeczeństwu to w ogromnej mierze wartości dziś bliskie nielicznym”²⁵.

Czasami autor decyduje się na zastosowanie takiej formy konstruowania konkluzji, która odznacza się silnym nasyceniem pierwiastkiem konatywnym:

Formą pacyfikacji rozbicia kulturowego było powołanie we Lwowie Towarzystwa Sztuk Pięknych, ponieważ sztuka „[...]”, która podnoszeniem cnót w społeczeństwie wiedzie je ku lepszej przyszłości, która zarówno z literaturą strzeże skarbów jego

²⁴ E. Buszewicz, *Między romantyzmem a barokiem. Władysław Syrokomla jako tłumacz poezji Sarbiewskiego – teoria i praktyka*, „Ruch Literacki” 2019, z. 3, s. 298–299.

²⁵ M. Kochanowski, *Recepcja „Miliardów” Andrzeja Struga po 1945 roku*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2019, nr 14, s. 109.

tradycji, uczy je miłować rodzinną ziemię, nakazuje oddawać cześć wszystkiemu co piękne, dobre i wielkie [...]. Obok uczuć miłości chrześcijańskiej, nie dozwala wyradzać się potędze fizycznej w surową przemoc, lecz zaciągając w swą służbę środki materialne, pielęgnuje życie umysłowe i strzeże od brutalnych namiętności. Jeżeli pod dymne chaty nasze wraz z uczuciami religii i skarbami oświaty przenikną promienie piękna, to wówczas uobyczajnienie całych mas nie będzie już nierozwiązalną zagadką, a dobroć, łagodność i miłość staną się istotnymi czynnikami życia”²⁶.

Na strukturę przywoływanego tekstu Tadeusza Półchłopa składa się kilka podstawowych elementów. Należą do nich: motto, niedługi akapit mający charakter introdukcji, następnie zaś cztery wyraźnie wyróżnione za pomocą numeracji części. Wobec tak przemyślanej koncepcji układu treściowego rzuca się w oczy fakt braku formalnego wydzielenia zakończenia artykułu (stanowi ono finalny komponent części ostatniej). Przeanalizowawszy omawiany artykuł trudno skonstatować, że występuje w nim jasna, stematyzowana, wyrażona *explicite* konkluzja. Autor nie formułuje w zakończeniu ostatecznych wniosków, bezpośrednio nie potwierdza ani nie zaprzecza postawionym uprzednio tezom, na dodatek żadną miarą nie odnosi się do części wstępnej. Finalny fragment pracy wyposażony jest w cytaty zaczerpnięte z twórczości Leszka Dunina-Borkowskiego (*Odezwa Dyrekcji Towarzystwa Sztuk Pięknych we Lwowie*), którego twórczość stanowi przedmiot naukowego opracowania. Mamy tutaj przeto do czynienia z konstrukcją wewnątrztekstową, której można by przydać nazwę motto końcowego. Stanowi ono – wespół z mottem „właściwym” – klamrę kompozycyjną tekstu. Toteż w świetle niniejszych uwag uprawniony jest wniosek, iż badacz jednoznacznie utożsamia się z poglądami bohatera swojego tekstu. Twierdzenie to uzasadnia dodatkowo fakt, że cytowany wimek z Dunina-Borkowskiego przyjmuje formę odezwy (*vide*: tytuł), a więc tekstu o charakterze manifestacyjnym. Materiał źródłowy i jego analiza należą wszakże do dwu różnych porządków, nasuwa się zatem wątpliwość, czy z punktu widzenia warsztatu naukowego takie mieszanie dwu sfer działania badawczego jest postępowaniem właściwym.

Zdarza się, iż ustępy zamykające artykuły naukowe pozbawione są typowych dla zakończeń językowych sygnałów delimitacji tekstu:

Wiara – uobecniająca się w metaforyce świętej *Liber Mundi* – umożliwiła autorowi przewyciężenie odległości, czasu oraz dyskomfortu wynikającego z doświadczenia wszelkich granic i narodowych antynomii. Jako obywatel wiary był Witwicki

26 T. Półchłopek, *Europa i nacjonalizmy. Dyskursy kulturowe Leszka Dunina-Borkowskiego*, [w:] *Romantyzm krajowy – profil lokalny i osvajanie Europy*, red. M. Łoboz, Franciszkańskie Wydawnictwo św. Antoniego, Wrocław 2016, s. 39–40.

romantykiem krajowym zawsze – i wszędzie. A tak rozumiana krajowość sama w sobie stanowiła formę oswojenia Europy²⁷.

Akapit podsumowujący wydzielony został tutaj graficznie i kompozycyjnie, niemniej objętość jego jest niewielka (w oryginalnym tekście liczy zaledwie pięć linijek). W podsumowaniu autorka w sposób bardzo ogólnikowy ustosunkowuje się do zagadnień omówionych w treści artykułu – niełatwo wyodrębnić tu konkretne wnioski czy postulaty. Wydaje się, że dominuje tutaj raczej funkcja retoryczna czy estetyczna. Warto zwrócić uwagę na fakt, iż autorka szczególnie skoncentrowała się na tym, żeby odnieść się do sformułowań mieszczących się w tytule tomu, którego część stanowi jej praca: *Romantyzm krajowy – profil lokalny i oswojenie Europy* („był Witwicki romantykiem krajowym zawsze – i wszędzie”; „tak rozumiana krajowość [...] stanowiła formę oswojenia Europy”). Uwidacznia się tu zatem dążenie do uzyskania szerszej – niż tylko wewnątrztekstowa – spójności.

W literaturze możemy też napotkać nieraz zakończenia tekstów naukowych, w których niebagatelną rolę odgrywa emotywna funkcja języka:

Ten ostatni przykład pokazuje, chociaż dotyczy biografii, jak różnorakie mogą pojawiać się sytuacje prawne związane z konfliktem interesów oraz wartości pomiędzy członkami rodziny a wydawcami i redaktorami z jednej strony a całościowym zapisem materiałów autobiograficznych, pozostałych po zmarłym prozaiku – z drugiej. Okazuje się, że ingerencje rodzin w pozostawione teksty nie należą do rzadkości; ma to niejednokrotnie wymiar moralny. Co więcej, autorzy wszystkich tych ingerencji przyjmują różne strategie, w zależności od stawianych sobie celów i dostępnych środków oraz rozwiązań. [...] Wszystkie te elementy wymagają dokładnej analizy w momencie obcowania z materiałem autobiograficznym, zwłaszcza wydanym po śmierci autora, tak by wyobrażenie o piszącym nie uległo zbyt silnym zniekształceniom w trakcie rekonstruowania podmiotu tekstowego. Ideałem byłaby publikacja zawierająca pełny materiał wraz z odpowiednią aparaturą naukową w postaci przypisów, ale nie zawsze jest to możliwe w związku z wymienionymi czynnikami. Jedno jest pocieszające: możemy na pewno zauważyć progresywną ewolucję w prezentowaniu materiałów autobiograficznych; [...] Pozostaje żywić nadzieję, że ten antropologiczny trend się utrzyma i że stanowisko Rity Gombrowicz stanie się swoistym kierunkowskazem dla rodzin oraz redaktorów publikowanej pośmiertnie spuścizny autobiograficznej pisarzy, przynajmniej polskich²⁸.

²⁷ M.E. Skibińska, *Wojażer i gaduła nad brzegami Renu. Stefana Witwickiego krajowe wypisy z Księgi Europy (na przykładzie „Listów z zagranicy”)*, [w:] *Romantyzm krajowy...*, dz. cyt., s. 62.

²⁸ M. Czerwiński, *Antygoną strzeże dobrej pamięci. O rodzinnych i redakcyjnych zakusach cenzorskich wobec materiałów autobiograficznych pisarzy (przyczynek do historii literatury)*, [w:] *Przechadzki po lesie teorii i nie tylko. Szkice o literaturze, języku i kulturze. Prace ofiarowane prof. dr.*

Cytowany wyjątek z tekstu Marcina Czerwińskiego mimo braku konwencjonalnych językowych sygnałów delimitacji tekstu zachowuje wyraźny charakter podsumowania i zakończenia (np. znajdują się w nim klarownie wyeksponowane wnioski i postulaty). Autor artykułu naukowego wyraźnie określa swój stosunek do opisywanych zagadnień („Jedno jest pocieszające”; „Pozostaje żywić nadzieję”). Badacz – co symptomatyczne – nie tyle wyznacza dalsze kierunki dociekań naukowych nad zagadnieniem etycznych i naukowych aspektów pośmiertnych wydań materiałów autobiograficznych pisarzy (wskazywanie kierunków dalszych badań to *locus communis* typowych zakończeń tekstów naukowych), co formułuje zgoła dyrektywy dla rodzin pisarzy i wydawców ich spuścizny. Autor wykracza zatem poza ramy analizy naukowej, wychodząc niejako ze swej roli, co sprawia, że jego tekst adresowany jest nie tylko do naukowców, ale także do szerszej grupy odbiorców.

Niektórzy autorzy w pewien sposób subiektywizują zakończenia swych tekstów, prezentując własne stanowisko względem roli i zadań literatury:

Zdaje się, że pojawił się nowy temat w polskiej literaturze, który być może jedynie poezja jest w stanie udźwignąć, unikając banalnego dydaktyzmu, a jednocześnie, korzystając z awangardowej poetyki. W tym sensie owi poeci i poetki wprowadzają do zbioru rozmaitych opcji, dyskursów, narracji politycznych i ideologicznych nową formę Inności, mnożąc potencjalne języki i pozycje oraz konstruując niespotykane wcześniej reprezentacje. Czytanie owych nowych zwierzęcych motywów w poezji, która asymiluje kolejne dyskursy ponowoczesne, nie jest z kolei podręcznikową wizją literatury. Wyływa bowiem z niej samej i jej wewnętrznej, literackiej wersji polityczności²⁹.

W powyższym ustępie tekstu Agnieszki Łaszczuk literatura ukazuje swój potencjał jako narzędzie istotnej społecznej zmiany, zmiany zarówno języka, jak wrażliwości, ale nie w wymiarze symbolicznym, lecz politycznym, środkami bezpośredniego zaangażowania, które, płynąc od twórców poprzez ich teksty, jest w stanie dotknąć, poruszyć, pozyskać sobie otwartych czytelnika i czytelnickę. Łaszczuk zwraca uwagę na ważny fakt, że zaangażowanie polskiej poezji w kwestie praw zwierząt oraz dyskursu o nich to zjawisko nowe i nieokrępe, „dziejące się”, przez co jej artykuł nabiera znamion nieomal reportażowych.

Swoistą odmianą formułowania konkluzji jest wariant, który nazwiemy wartościującym:

hab. Wojciechowi Solińskiemu na siedemdziesiąte urodziny, red. M. Tarnogórska, K. Lisowska, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2019, s. 362.

²⁹ A. Łaszczuk, *Zwierzęce zaangażowanie najnowszej poezji polskiej*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2019, nr 62, z. 4, s. 94.

Dlatego też na koniec rozważań o patriotycznym wydzźwięku gawędy Syrokomli warto wspomnieć o pewnym wypadku, który wydarzył się w Załuczu, tuż po napisaniu przez poetę *Urodzonego Jana Dęboroga*. Otóż gawędę Syrokomli ocalili „bracia w kapocie i siermiędze”, czyli okoliczna szlachta, ponieważ „śród sporu [...] o tym utworze, Kondratowicz przypisując mu wiele wad, rzucił był rękopisem w płomień kominka, skąd jeden z obecnych wielbicieli talentu jego (Symmowicz) pochwycił go, a potem kółko całe zagnęło autora do zachowania całego arcydzieła”. Dzięki temu możemy dzisiaj zrozumieć, dlaczego Syrokomla swoją twórczością wołał o patriotyzm i tak rozpaczliwie pytał: „Czemuż, ach czemuż nie było u nas zaporoskich lirników, szkockich bardów, albo greckich rapsodów?” (Spasowicz b.r.: 47). Odpowiedź jest prosta: wymagało to bowiem poświęcenia, odwagi i wytrwałości – trzech najważniejszych wartości, których w życiu Syrokomli nigdy nie zabrakło³⁰.

Autorka tekstu ujawnia tutaj wyraźnie swój jednoznacznie pozytywny stosunek do osoby pisarza (w tym wypadku chodzi o Władysława Syrokomlę). Zdaje się, że celem badaczki jest z jednej strony apoteoza życiowej postawy poety, wskazanie na jego absolutyzm etyczno-moralny oraz niezłomność charakteru – z drugiej zaś zmanifestowanie poczucia swego rodzaju wspólnoty aksjologicznej z bohaterem swoich badań, tj. podobnego sposobu spoglądania na świat, na rolę twórcy, zagadnienie patriotyzmu – ogółem podzielania pielęgnowanych przezeń wartości. Omawiany typ zakończenia polega bardziej na podkreśleniu subiektywnie pozytywnych cech charakterologicznych twórcy aniżeli operowaniu obiektywną oceną naukową. Celem akapitu podsumowującego jest tu nie tyle potwierdzenie bądź zaprzeczenie naukowym tezom w odniesieniu do argumentów znajdujących się w tekście, co wykazanie pewnej moralnej wielkości pisarza. Fakt ten miałby w mniemaniu autorki stanowić, jak się zdaje, argument za dalszym zajmowaniem się jego twórczością. Podobnie Maciej Nowak uwypukla wyjątkową pozycję „swego” pisarza w krajobrazie polskiej literatury:

Osobność prozy Haupta bierze się między innymi z rzadko występującego w naszej literaturze połączenia różnie waloryzowanych elementów. Najszybciej zauważalny żywioł wspomnieniowy wyrasta u niego z konwencji reporterskiej, łącząc „tradycyjne” z „nowoczesnym”. Jednak wcale nie służy to prostemu odmalowaniu utraconej przestrzeni! Jak zauważył to Madyda: „pisarzowi nie chodzi tylko o utrwalanie przeszłości”, stanowi ona –niepodlegający podmianie – „materiał”, wykorzystywany do eksploracji całej gamy zagadnień, daleko wykraczających poza granice literatury wspomnieniowej, co także skłania nas do weryfikacji charakteru

³⁰ M. Zaród, „Urodzony Jan Dęboróg, dzieje jego rodu, głowy i serca, przez niego samego opowiedane a rytmem spisane przez W.S.” – patriotyzm w gawędzie Władysława Syrokomli (Ludwika Kondratowicza), „Prace Literaturoznawcze” 2019, nr 7, s. 87.

autobiograficzności tej prozy. Dlatego w opisie doświadczenia estetycznego w „Kiedy będę dorosły” na plan pierwszy wysuwa się fundamentalna bezsilność sztuki w zakresie reprezentacji „skończoności”. Sztuka – nawet najprawdziwsza i najgłębsza – posiadałaby więc jakąś zasadniczą skazę, uniemożliwiającą przedstawienie tego stanu rzeczy, czego wielostronnym świadectwem pozostaje całe dzieło autora – przecież już jedna z wczesnych jego próz kończy się dojmującym obrazem fiaska [...]. Jego dzieło pozostaje dla mnie fascynującym świadectwem paradoksu twórczości opowiadającej o dochodzeniu do własnych granic³¹.

Nowak przywołuje nazwisko zasłużonego badacza i edytora prozy Zygmunta Haupta, Aleksandra Madydy. To przywołanie ma wyraźny charakter aprobatywny, jest sięganiem po wsparcie autorytetu. Pojawiają się również dwa przytoczenia tekstów samego Haupta (jeden pochodzi z okresu początków twórczości, drugi – z jej końca) – pozwalamy je sobie tutaj opuścić – ilustrujące tezę o tym pisarzu jako o twórcy boleśnie i nieustannie świadomym braków, kruchości, niewydolności sztuki opowiadania, której sam się poświęcał z takim oddaniem. Oddaniem docenianym i podziwianym przez Macieja Nowaka, który w ostatnim zdaniu swojego tekstu wprost nazywa Hauptowską literaturę fascynującą, zaświadczać tym samym bardzo otwarcie afektywną potęgę oddziaływania badanego pisarstwa.

Niekiedy w konkluzjach autorzy pośrednio wskazują na wartość badań poprzez wyraźną aprobatę przedmiotu, wokół którego się one koncentrują. Z taką sytuacją mamy do czynienia w tekście Mai Krysztofiak:

Podróż baśniowego bohatera zawsze jest podróżą w głąb siebie. Nieważne, czy wędruje po lesie, po górach i dolinach czy po krainie wrózek, czy wybiera się na koniec świata, czy do chatki babci – zawsze towarzyszą mu wewnętrzne przemiany. Podróż może być inicjacją w dorosłość, nauką życia, pokutą za winy, lecz zawsze prowadzi do głębszego poznania. Bohaterowi przyświeca podwójny cel: wypełnienie powziętego lub powierzonego mu zadania oraz odnalezienie właściwej ścieżki własnego rozwoju. Tylko osiągnięcie tych dwóch założeń gwarantuje końcowy, całościowy triumf. Baśniowa droga usłana jest licznymi przeszkodami i trudnościami, ale czy diabły, czarownice i wilkołaki nie przypominają czytelnikowi, zwłaszcza najmłodszemu, problemów codziennego dnia, z którymi niekiedy tak trudno jest się uporać jak z dwunastogłowym smokiem? Droga samodoskonalenia zawsze jest trudna i tę prawdę przekazują baśnie. Przekazują też inne proste prawdy, które czasem wydają się nam zbyt naiwne i trywialne, lecz są jednak prawdami, przynajmniej w ramach skonwencjonalizowanej sfery baśniowej aksjologii. Miłość jest motorem działań, a poświęcenie zostaje nagrodzone. Czasem cierpienie jest nie-

31 M. Nowak, *Uporczywa bezsilność sztuki, czyli Zygmunt Haupt i granice literatury*, „Roczniki Humanistyczne” 2018, t. 64, z. 1, s. 83.

zawinione, lecz zawsze uszlachetnia i prowadzi do dobrego. Należy być odpowiedzialnym nie tylko za siebie, lecz także za innych, jak siostra siedmiu kruków. Nawet jeżeli popełniliśmy fatalny w skutkach błąd, jak Jasna czy Laczy, istnieje droga odkupienia. A gdy winy zostaną odkupione, wszystko kończy się szczęśliwie. Czy nie takiej właśnie potrzebujemy otuchy, nawet jeśli wiemy, że to tylko baśń, że nie zdarzyło się to nigdzie tu ani nigdy teraz, tylko „za siedmioma górami, za siedmioma lasami...”?³²

Część podsumowująca pozbawiona tutaj jest chwytów metadyskursywnych, nie ma ona bowiem za zadanie wskazywać nowych, niepodjętych dotychczas tropów badawczych ani osłaniać autorkę przed zarzutami hipotetycznych przeciwników. Krzysztofiak wykorzystuje tę przestrzeń w tekście, by zwięźle uogólnić to, co poprzednio zaprezentowała na materiale konkretnych fabuł węgierskich i polskich baśni. Mimo że – jak wspomnieliśmy – badaczka sygnalizuje swą admirację wobec przedmiotu badań, to jednak równocześnie, chcąc się jakby ustrzec apoteozy, stwarza w swym tekście wspólnotę wyobrażoną ludzi sceptycznie nastawionych do baśni, skłonnych uznać jej przekaz za zbyt naiwny, odległy od codzienności, a zarazem spragnionych powrotu do niej i czerpiących nadzieję z obrotu zdarzeń, jakie w niej przedstawiono.

Końcowe ustępy miewają też charakter swego rodzaju finału-dopowiedzenia, mającego nie tyle zmienić zastany obraz, ile go wzbogacić i uzupełnić:

Zygmunt Pucko pisze o obecnym w mediach między drugą połową dziewiętnastego wieku a 1919 rokiem obrazem pielęgniarki określanej mianem „anioła miłosierdzia”. W modelu tym „najwyższą pozycję w hierarchii zajmuje miłosierna troska”. W przypadku bohaterki prozy Żeromskiego postawa „anioła miłosierdzia” została jednak rozbudowana i łączy się z seksualną rolą opiekunki. W wymienionych utworach mamy także do czynienia ze swoistym odwróceniem losu, początkowo bowiem to mężczyźni są uzależnieni od swoich opiekunek, bez których nie mogą wrócić do zdrowia. Z czasem jednak angażują się w te relacje (czy wręcz je reżyserują) i przejmują nad nimi kontrole. Seksualny, erotyczny aspekt obcowania z pielęgniarką, zwłaszcza w *Dziejach grzechu* i *Wiernej rzece*, pojawia się w warunkach fizycznej niezdolności chorego, ale już wyleczenie oznacza koniec tej relacji oraz niweluje erotyczną grę zaistniałą w sytuacji opieki i oddania³³.

³² M. Krzysztofiak, „*W siną dal, dokąd oczy poniosą...*” – motyw wędrowki w baśniach polskich i węgierskich, „*Orbis Linguarum*” 2018, t. 51, s. 273–274.

³³ M. Kochanowski, *Opiekunki i pielęgniarki w wybranych utworach Stefana Żeromskiego*, „*Zeszyty Naukowe KUL*” 2018, nr 2, s. 97.

Zakończenie to nie jest polemiczne, jednak uczony badający obraz pielęgniarki przełomu wieków nie zostaje przywołany po to, by jego autorytet wsparł egzegezę Marka Kochanowskiego. Autor artykułu zaznacza bowiem, że sytuacje stworzone przez Żeromskiego nie mieszczą się w schemacie Zygmunta Pucki, nie dlatego że są tak skrajnie inne, ale że są pełniejsze, bardziej złożone, zawierają więcej ludzkiej treści i więcej napięć niż konwencjonalna wizja anioła pochylonego nad obiektem swej troski.

W innych z kolei tekstach mamy do czynienia ze swoistym finałem odroczo-
nym czy, inaczej rzecz nazywając, zamknięciem niedefinitywnym:

Natomiast w niniejszej rozprawie przyjęto inny punkt widzenia, poza wszelkimi podziałami, dziewczynki nie pozostają same z wilkami w lesie – swoimi fobiami i traumami. Możliwość przeżycia fascynującej przygody, jak i sytuacji groźnej jest dostępna niezależnie od płci, w myśl, że lęk jest emocją ogólnoludzką, dostępną dla wszystkich niezależnie od płci i innych czynników. Podobnie możliwość pokonania „potwora” jest szansą na ujarzmienie strachu daną każdemu. Przykłady pojawiają się już w twórczości Gaimana – obok jego naznaczonych mrocznym piętnem bohaterki pojawia się przecież kroczący wśród zmarłych Nikt Owens, bohater Księgi cmentarnej³⁴.

Brak miejsca uniemożliwia przytoczenie stanowiska badaczki, z którą Lidia Urbańczyk-Tulik polemizuje: jądro argumentacji stanowił pogląd, że żeńskie bohaterki książek Gaimana są niejako przez samą płęć kulturową predestynowane do mrocznych przygód i eksploracji własnej nieświadomości, w czym najwyraźniej pomaga ich młody wiek. Urbańczyk-Tulik chce natomiast podkreślić wymiennosc ról cechującą jej zdaniem światy pisarza. Dystans wobec zdania oponentki komunikuje jasnym sformułowaniem „inny punkt widzenia”, a określenie „poza wszelkimi podziałami” zawiera próbę kategoryzacji aksjologicznej (podział jest zły, stanie poza nim – dobre).

Zdarzają się i takie finały tekstów, w których badacze zawierają co prawda ważne pytania, jednak sposób, w jaki je stawiają, zgoła nie ułatwia ich zrozumienia („widoczność tak samo widoczna”):

Wydaje się, że ujęcie synchroniczne nie podważa związku koncepcji, teorii czy praktyk z konkretnymi momentami historycznymi, lecz wynosi na pierwszy plan ich uniwersalne jakości widoczne dzięki porzuceniu prezentystycznej i przyczynowo-skutkowej perspektywy. Niezależnie od tego, czy potraktuje się feminizm jako macierz studiów genderowych, czy uzna za ich odłam, widoczność powiązań między poszczególnymi

34 L. Urbańczyk-Tulik, *Niedorośli wobec grozy – dziecięcy bohaterowie horrorów dla młodych odbiorców*, „Jednak Książki” 2017, nr 7, s. 94.

koncepcjami będzie tak samo widoczna i nadal skłaniać będzie do zadawania pytania podstawowego, przenoszącego teoretyczne dywagacje na grunt praktyczny: czy najpierw zaczynamy zwalczać nierówności, czy analizować kategorie tworzące ich podstawy? Prześledzenie dróg ewolucji feminizmu, gender studies i teorii queer pokazuje, że ich wzajemne powiązania mogą wyznaczać kształt dalszego rozwoju nowych koncepcji i ukazywać niespodziewane powiązania. W dalszej perspektywie jednak ujęcie diachroniczne wydaje się mało poręcznym rozwiązaniem ze względu na umowność i tendencję do symplifikacji, w odróżnieniu od podejścia synchronicznego, w którym zagrożenie tymi błędami jest mniejsze³⁵.

Nie zawsze poruszanie istotnych spraw, mocno zakotwiczonych w życiu codziennym, idzie w parze z jasnością myśli i stylu. Fakt, że autor tekstu stanowczo opowiada się za synchronią, a przeciwko diachronii, jest tu bodaj jedynym punktem wyводу prosto i przejrzysto wypowiedzianym.

Podsumowanie

Jak wynika z zebranych w niniejszym szkicu materiałów i towarzyszących im komentarzy, zamknięcie tekstu literaturoznawczego nie jest bynajmniej sprawą zupełnie prostą – ani też taką, co do której istnieją jasne, sprawdzone metody postępowania, akceptowane w równej mierze przez wszystkich. Jest wręcz odwrotnie, panuje tutaj bowiem znaczna dowolność, z grubsza tylko dająca się ująć w karby pewnych prawideł, takich na przykład, jak wymieniane przez Maćkiewicz czy Bulisz. Z lektury tych prawideł ma się wyłonić swoisty stan idealny, a jeszcze ściślej: konstrukt teoretyczny, super-konkluzja, która realizuje pełny niejako wachlarz wątków i tropów, z jakich w ogóle finał artykułu naukowego składać się może. Łatwo jednak przewidzieć, że naturalna osobnicza swoboda autorskich praktyk rozsadzi, a w każdym razie mocno nadwątli nawet najlepiej sporządzony katalog. Tak też się właśnie dzieje w tym wypadku.

Badacze i badaczki, których tekstami tu się posiłkujemy – a są to teksty, przypomnijmy raz jeszcze, wybierane losowo i różnorodne – sięgają po rozwiązania najrozmaitsze, jakby w myśl przekonania, że jedną z podstawowych funkcji finału jest zapasać w pamięć odbiorcy lub odbiorczyni, gdyż dzięki temu większe stają się szanse, że będzie zapamiętany i cały wywód tym finałem zwieńczony. Jedni wyodrębniają go śródtytułem, osiągając tym samym większą klarowność. Innym zdaje się bardziej zależeć na tym, by nie utracić organicznej jedności całego tekstu, decydują się zatem na mniej stanowcze, a zarazem natychmiast rozpoznawalne

³⁵ P. Górecki, *Gender studies wobec problemów diachronii i synchronii*, „Jednak Książki” 2017, nr 7, s. 153–154.

sygnały przejścia do ostatnich spostrzeżeń, uświęcone formuły, po których jednak następuje zazwyczaj ponowny, krótki i ostatni już nawrót do własnych myśli, przedstawionych w kończonym tak artykule. To tu, pod koniec, zaznacza się nowatorskość podjętej pracy, jej celowość i ważność, lub dla odmiany uwypukla się skromny, wręcz przyczynkarski charakter własnego tekstu, wypowiadając w trybie asekuracji dokładnie to, czego się nie chce słyszeć w formie zarzutu (ta maniera kończenia, choć popularna, budzi jednak obawę, że może zostać nazbyt serio przyjęta). Niejednokrotnie w finale nawraca teza wygłoszona we wstępie – powstaje wówczas klamra kompozycyjna, zwiększająca wrażenie spójności tekstu i autorskiej kontroli nad jego kształtem. Zakończenie to także właściwy moment, by przedstawić pokrótce własną prognozę co do dalszego rozwoju obszaru badań, którego częścią staje się nasz artykuł. To właśnie wtedy sugeruje się luki w dotychczasowej i okrzepłej już wiedzy na dany temat lub projektuje znaczne przeobrażenia metodologii, którą się przy pisaniu aplikowało.

Obok tych wszystkich mniej lub więcej utartych praktyk pisania dochodzą jednak do głosu inne tendencje, zdarzają się finały nieoczywiste, a niekiedy po prostu zaskakujące. Oto na przykład zakończenie przybiera formę cytatu – zwykle z autora/autorki, o których mowa w zamkniętym w ten sposób tekście – tworzy się wtedy swoiste motto końcowe. Czasami jednak dzieje się również tak, że następuje nie tyle sięgnięcie do źródeł, co przytoczenie opinii innych badaczy/badaczek literatury – i wówczas mamy do czynienia z przypadkiem, który na potrzeby tego wywodu nazwalibyśmy scedowaniem odpowiedzialności. Bywa, że przywołanie tego rodzaju ma inny wymiar, gdyż jego celem jest wskazanie różnicy między ogólnym schematem proponowanym przez badacza/badaczkę a jednostkowym przypadkiem danego dzieła, konkretnego pisarstwa itp. Są zakończenia na swój sposób otwarte, o charakterze finału odroczonego, po których śmiało mogłaby następować kolejna część lub które można by bez szkody dla sensu umieścić choćby w samym środku wywodu, gdyż nie pojawił się żaden stanowczy sygnał świadczący o tym, że myśl istotnie, na pewno dobiegła kresu. Tego rodzaju „konkluzje niekonkluzywne” wynikają niekiedy z samej natury sprawy, o której mowa: może to być zjawisko zupełnie nowe bądź z jakichś przyczyn wcale lub prawie wcale nieprzebadane. Na antypodach tego typu koncepcji mieści się pogląd, że zakończenie tekstu warto ozdobić dźwięczną, dobitną puentą, zdolną zneutralizować ewentualną monotonię dyskursu naukowego. Nie bez przyczyny padło słowo „ozdobić”, gdyż są konkluzje, które zupełnie jawnie, bez skrępowania odsłaniają swój główny cel: estetyczny. W zakończeniach bywają wypowiedane ogólne myśli o statusie i funkcjach literatury, o jej zobowiązaniach i możliwościach. W finale tekstu raz jeszcze można wyrazić, w sposób pośredni bądź też *expressis verbis*, aprobatywny stosunek do zagadnienia, któremu poświęcona została praca, do twórczości pisarza czy też pisarki, a nawet wprost do jego lub jej osoby, postaw życiowych, wyznawanych poglądów etc. – byłby to wariant, zwany przez nas konkluzją wartościującą. Są też

finały, w których można odnaleźć wyraźny projekt czytelniczej wspólnoty o charakterze ponadakademickim. Stoi to w jawnej i ożywczej sprzeczności z intuicyjnie przyjmowanym pewnikiem, że artykuły literaturoznawcze piszą badacze i badaczki dla „swoich”, bez potrzeby kontaktu z zewnętrznym światem.

Niełatwo jest zakończyć tekst naukowy, a już kończenie tekstu poświęconego sprawie kończenia jawi się jako zadanie nader niewdzięczne, gdyż uniknięcie manier (i manieryzmów) wspomnianych wyżej okazuje się prawie niemożliwością. Sięgnijmy zatem swobodnie po jedną z nich, dając wyraz nadziei, że ten artykuł, choć skromny objętościowo i siłą rzeczy dotyczący tylko wąskiego, zamkniętego obszaru, pomoże jednak rozświetlić nie dość zbadaną, a przecież zasługującą na namysł kwestię: jak mianowicie, jakimi sposobami i metodami badacze i badaczki literatury zmierzają do postawienia ostatniej kropki?

Bibliografia

Bibliografia podmiotowa

- Branach-Kallas Anna, *(Nie)przekładalność kultur: postkolonialne porównania*, „Litteraria Copernicana” 2015, nr 2, s. 59–75, <https://doi.org/10.12775/LC.2015.018>
- Buszewicz Elwira, *Między romantyzmem a barokiem. Władysław Syrokomla jako tłumacz poezji Sarbiewskiego – teoria i praktyka*, „Ruch Literacki” 2019, z. 3, s. 289–299.
- Czerwiński Marcin, *Antygona strzeże dobrej pamięci. O rodzinnych i redakcyjnych zakusach cenzorskich wobec materiałów autobiograficznych pisarzy (przyczynek do historii literatury)*, [w:] *Przechadzki po lesie teorii i nie tylko. Szkice o literaturze, języku i kulturze. Prace ofiarowane prof. dr. hab. Wojciechowi Solińskiemu na siedemdziesiąte urodziny*, red. M. Tarnogórska, K. Lisowska, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2019, s. 353–363.
- Duć-Fajfer Helena, *Mniejszości piszą – projekt (nie)możliwy*, „Litteraria Copernicana” 2019, nr 2, s. 11–49, <https://doi.org/10.12775/LC.2019.018>
- Górecki Przemysław, *Gender studies wobec problemów diachronii i synchronii*, „Jednak Książki” 2017, nr 7, s. 145–156.
- Kochanowski Marek, *Opiekunki i pielęgniarce w wybranych utworach Stefana Żeromskiego*, „Zeszyty Naukowe KUL” 2018, nr 2, s. 87–99, <https://doi.org/10.31743/zn.2018.61.2.87-99>
- Kochanowski Marek, *Recepcja „Miliardów” Andrzeja Struga po 1945 roku*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2019, nr 14, s. 99–111, <https://doi.org/10.15290/bsl.2019.14.07>
- Korpysz Aleksandra, *Literatura w przestrzeni miasta*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2017, nr 10, s. 273–288, <https://doi.org/10.15290/bsl.2017.10.17>

- Krysztosiak Maja, „*W siną dal, dokąd oczy poniosą...*” – motyw wędrówki w baśniach polskich i węgierskich, „*Orbis Linguarum*” 2018, t. 51, s. 263–275.
- Łaszczuk Agnieszka, *Zwierzęce zaangażowanie najnowszej poezji polskiej*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2019, nr 62, z. 4, s. 81–96, <https://doi.org/10.26485/ZRL/2019/62.3/10>
- Nowak Maciej, *Uporczywa bezsilność sztuki, czyli Zygmunt Haupt i granice literatury*, „Roczniki Humanistyczne” 2018, t. 64, z. 1, s. 61–85, <https://doi.org/10.18290/rh.2018.66.1-5>
- Pfeifer Kasper, „*Oj skończy się nam, skończy nasze mordowanie*”. Ludowe pieśni antyfeudalne, Ściegienny, Szela i możliwy wpływ chłopskiej teologii emancypacyjnej na rabację galicyjską, „*Praktyka Teoretyczna*” 2019, nr 3, s. 89–114, <https://doi.org/10.14746/prt.2019.3.5>
- Półoś Półchłopek Tadeusz, *Europa i nacjonalizmy. Dyskursy kulturowe Leszka Dunina-Borkowskiego*, [w:] *Romantyzm krajowy – profil lokalny i osvajanie Europy*, red. M. Łoboz, Franciszkańskie Wydawnictwo św. Antoniego, Wrocław 2016, s. 25–40.
- Skibińska Małgorzata Ewa, *Wojażer i gaduła nad brzegami Renu. Stefana Witwickiego krajowe wypisy z Księgi Europy (na przykładzie „Listów z zagranicy”)*, [w:] *Romantyzm krajowy – profil lokalny i osvajanie Europy*, red. M. Łoboz, Franciszkańskie Wydawnictwo św. Antoniego, Wrocław 2016, s. 51–62.
- Ulicka Danuta, *Między światami. Rzeczywistość w literaturze – literatura w rzeczywistości – rzeczywistość*, „*Przestrzenie Teorii*” 2017, nr 28, s. 541–601, <https://doi.org/10.14746/pt.2017.28.1>
- Uniłowski Krzysztof, *Tekstualizm, materializm, immersja, interpretacja*, „*Praktyka Teoretyczna*” 2019, nr 4, s. 33–50, <https://doi.org/10.14746/prt2019.4.3>
- Urbańczyk-Tulik Lidia, *Niedorośli wobec grozy – dziecięcy bohaterowie horrorów dla młodych odbiorców*, „*Jednak Książki*” 2017, nr 7, s. 81–96.
- Zaród Magdalena, „*Urodzony Jan Dęboróg, dzieje jego rodu, głowy i serca, przez niego samego opowiadane a rytmem spisane przez W.S.*” – patriotyzm w gawędzie Władysława Syrokli (Ludwika Kondratowicza), „*Prace Literaturoznawcze*” 2019, nr 7, s. 79–88, <https://doi.org/10.31648/pl.4712>
- Zarych Elżbieta, *Przekład literatury dla dzieci i młodzieży – między tekstem a oczekiwaniami wydawcy i czytelnika*, „*Teksty Drugie*” 2016, nr 1, s. 206–227, <https://doi.org/10.18318/td.2016.1.13>

Bibliografia przedmiotowa

- Bulisz Ewa, *O artykule naukowym słów kilka*, „*Progress. Journal of Young Researchers*” 2017, nr 1, s. 13–21, <https://doi.org/10.4467/25439928PS.17.001.6507>
- Doboszyńska-Markiewicz Katarzyna, *O jakby nieostrości i jej swego rodzaju operatorach (linguistic hedges) – uwagi wstępne*, „*Linguistica Copernicana*” 2015, nr 12, s. 137–155, <https://doi.org/10.12775/LinCop.2015.006>

- Gajda Stanisław, *Styl naukowy*, [w:] *Style współczesnej polszczyzny. Przewodnik po stylistyce polskiej*, red. E. Malinowska, J. Nocoń, U. Żydek-Bednarczuk, Universitas, Kraków 2013, s. 61–70.
- Gajda Stanisław, *Styl naukowy*, [w:] *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2001, s. 183–199.
- Krawczyk Jacek, *Przemiany we współczesnej refleksji literaturoznawczej. O homogenizacji dyskursów*, „Prace Literaturoznawcze UWM” 2013, nr 1, s. 267–276.
- Liśkiewicz Tomasz, Grzegorz Liśkiewicz, *Wprowadzenie do efektywnego publikowania naukowego. Jak przygotować, wysłać i promować artykuł naukowy*, Amber Editing, Łódź 2014, <http://www.imp.lodz.pl/upload/biblioteka/2014/wprowadzenie.pdf> [dostęp: 6.04.2020].
- Maćkiewicz Jolanta, *Jak pisać teksty naukowe*, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2001.
- Rozporządzenie Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z dnia 22 lutego 2019 r. w sprawie ewaluacji jakości działalności naukowej, [w:] *Dziennik Ustaw Rzeczypospolitej Polskiej*, Warszawa 28 lutego 2019, poz. 392.
- Stępień Beata, *Zasady pisania tekstów naukowych. Prace doktorskie i artykuły*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2016 [e-book].
- Świetlikowska Jolanta, *Dobry tekst naukowy*, „Studia z Teorii Wychowania” 2011, nr 2/1, s. 172–193.
- Ulicka Danuta, *Narracyjna i nienarracyjna koncepcja dyskursu literaturoznawczego*, „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3/4, s. 21–42, <https://doi.org/10.14746/pt.2004.3.2>

Karolina Chyła
Krzysztof Garczarek
Izabela Poręba

***Finis coronat opus?* About the Endings of Literary-Studies Articles**

S u m m a r y

The paper is an attempt to consider the issue that so far has not been discussed frequently in the Polish philological current. It focuses on the endings of 18 selected articles in the field of literary studies. Authors of textbooks on academic discourse argue that it is the ending that plays a fundamental role in the scientific discourse as a concluding, summarising, and potentially memorable part. This approach to a conclusion is often shared by scholars themselves, who choose different strategies with regard to endings of their articles. When studying articles pub-

lished in the period of 2015–2019, we identified about 15 different ending strategies, e.g. an apologia for a literary work selected by an author, suggestions for further research possibilities, an attractive punch line, and an quotation from another paper. As the analysis reveals, the conclusion of an academic article is not only a place for introducing conventional rhetorical figures; it also becomes the researchers' contribution to the understanding of the role ascribed by literary-studies scholars to their own scientific practice.

Keywords: literary studies, academic metadiscourse, conclusion, academic article

Karolina Chyła, ukończyła studia polonistyczne (specjalność retoryka stosowana) na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Wrocławskiego. W ramach pracy doktorskiej pisze rozprawę o Stefanie Żeromskim jako mitografie nowoczesności. Interesują ją różne obiegi literatury i kultury drugiej połowy wieku XIX, kulturowe reprezentacje kobiet, literatura dokumentu osobistego, folklor, zwłaszcza pieśniowy oraz bajkowy. W swoich pracach sięga między innymi po ustalenia z kręgu antropologii literatury, różnych szkół psychoanalizy, badań kulturowych i feminizmu.

Krzysztof Garczarek, jest doktorantem w Zakładzie Teorii Literatury Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Przygotowuje dysertację traktującą o twórczości literackiej wrocławskiego poety Jacka Łukasiewicza. Zajmuje się zagadnieniami związanymi z literaturą współczesną (zwłaszcza poezją dolnośląską). Interesują go przede wszystkim filozoficzne, ontologiczne, aksjologiczne oraz epistemologiczne wymiary literatury i problematyka romantyzmu krajowego. Jest ponadto autorem monografii poświęconej poezji Janusza Stycznia (*Poezja Janusza Stycznia. Elementy poetyki i kulturowe inspiracje*, Wrocław 2019).

Izabela Poręba, magister filologii polskiej oraz publikowania cyfrowego i sieciowego, doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Wrocławskiego. Przygotowuje dysertację na temat postkolonialnych strategii pisania pod kierunkiem dra hab. prof. UW r Mariana Bieleckiego. Jest członkinią Fundacji 8. Arkusza popularyzującej współczesną polską poezję oraz redaktorką afiliowaną czasopisma naukowego „Praktyka Teoretyczna”. Interesuje się przede wszystkim teorią i krytyką postkolonialną oraz współczesną literaturą światową.

